

Márcia de Oliveira Goulart



**A MÚSICA CONTEMPORÂNEA NOS EVENTOS
CIENTÍFICOS BRASILEIROS DA ÁREA :
1977 A 2000**

São Paulo - 2005



Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP, na área de concentração musicologia/etnomusicologia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música



INSTITUTO DE ARTES
Aquisição: *di. autora*
Custo: _____
Data de recebimento: *19-10-05*
Registro n.º: *T 619*
Data: *10-11-05*

T/UNESP
780.904
G694m

G694m Goulart, Márcia de Oliveira.
A música contemporânea em eventos científicos brasileiros da área: 1977
a 2000 / Márcia de Oliveira Goulart. – São Paulo : [s.n.], 2005.
142f.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de
Artes

1. Música – Séc. XX. 2. Musicologia.

CDD – 780.904
780.2

Márcia de Oliveira Goulart

A MÚSICA CONTEMPORÂNEA NOS EVENTOS CIENTÍFICOS

BRASILEIROS DA ÁREA: 1977 A 2000

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP, na área de concentração musicologia/etnomusicologia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música

Comissão examinadora

Presidente e orientador: Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna
(UNESP)

2º examinador: Prof. Dr. Edson Sekeff Zampronha
(UNESP)

3º examinador: Prof. Dr. Carlos Káter
(Universidade São Marcos)

Data de aprovação: 10 de junho de 2005

...e a vida...

...Deus pela oportunidade

...muito mais e não por um grande momento e depois que me deu a vida aqui

...nunca me deixei de fazer de melhor o que pude

...Paz e a vida aqui por dentro e a vida aqui fora que está no meu

...coração como um sentimento, desde a infância

...Paula Rondinelli, que acompanha e participa de cada passo desta

...jornada de pesquisa e defesa

...Daniel Pires, que me ajudou a enfrentar alguns dos obstáculos desta

...caminhada

...Arbacia da Faria, pela atenção e disponibilidade nos momentos de

...trabalho e nos momentos de lazer e de descanso e de lazer

...e de lazer e de lazer e de lazer

...e de lazer e de lazer e de lazer

Aos meus pais, Marco Antônio e Fátima Goulart

AGRADEÇO...

...Deus pela oportunidade.

*...minha mãe e meu pai pelo grande incentivo e apoio que me deram até aqui,
nunca me deixando desistir de estudar música.*

*...Paulo Castagna pela paciência e cuidado, e pela porta que abriu ao me
aceitar como sua orientanda, desde a graduação.*

*...Paula Rondinelli, que acompanhou e participou de cada passo deste
processo, do projeto à defesa.*

*...Daniel Pires, que me ajudou a enfrentar alguns dos obstáculos deste
caminho.*

...Sebastiana Freschi, pela atenção dispensada nos momentos finais.

*...minha irmã, amigos e professores que me incentivaram e contribuíram de
alguma forma para a pesquisa.*

*... finalmente, a financiadora desta pesquisa: **FAPESP**.*

A página 100 do livro de Bruno, 1970, contém uma citação de George Sand (1804-1876) que afirma: "A arte não é um estudo da realidade positiva; é uma busca da verdade ideal." Esta citação é uma referência à obra de George Sand, uma escritora francesa do século XIX, conhecida por seus romances e contos. A citação reflete a ideia de que a arte não se trata apenas de representar a realidade como ela é, mas de buscar uma verdade mais profunda e ideal.

Esta citação é uma referência à obra de George Sand, uma escritora francesa do século XIX, conhecida por seus romances e contos. A citação reflete a ideia de que a arte não se trata apenas de representar a realidade como ela é, mas de buscar uma verdade mais profunda e ideal.

Esta citação é uma referência à obra de George Sand, uma escritora francesa do século XIX, conhecida por seus romances e contos. A citação reflete a ideia de que a arte não se trata apenas de representar a realidade como ela é, mas de buscar uma verdade mais profunda e ideal.

Esta citação é uma referência à obra de George Sand, uma escritora francesa do século XIX, conhecida por seus romances e contos. A citação reflete a ideia de que a arte não se trata apenas de representar a realidade como ela é, mas de buscar uma verdade mais profunda e ideal.

Esta citação é uma referência à obra de George Sand, uma escritora francesa do século XIX, conhecida por seus romances e contos. A citação reflete a ideia de que a arte não se trata apenas de representar a realidade como ela é, mas de buscar uma verdade mais profunda e ideal.

Esta citação é uma referência à obra de George Sand, uma escritora francesa do século XIX, conhecida por seus romances e contos. A citação reflete a ideia de que a arte não se trata apenas de representar a realidade como ela é, mas de buscar uma verdade mais profunda e ideal.

Esta citação é uma referência à obra de George Sand, uma escritora francesa do século XIX, conhecida por seus romances e contos. A citação reflete a ideia de que a arte não se trata apenas de representar a realidade como ela é, mas de buscar uma verdade mais profunda e ideal.

Esta citação é uma referência à obra de George Sand, uma escritora francesa do século XIX, conhecida por seus romances e contos. A citação reflete a ideia de que a arte não se trata apenas de representar a realidade como ela é, mas de buscar uma verdade mais profunda e ideal.

Esta citação é uma referência à obra de George Sand, uma escritora francesa do século XIX, conhecida por seus romances e contos. A citação reflete a ideia de que a arte não se trata apenas de representar a realidade como ela é, mas de buscar uma verdade mais profunda e ideal.

Esta citação é uma referência à obra de George Sand, uma escritora francesa do século XIX, conhecida por seus romances e contos. A citação reflete a ideia de que a arte não se trata apenas de representar a realidade como ela é, mas de buscar uma verdade mais profunda e ideal.

***A arte não é um estudo da realidade positiva;
é uma busca da verdade ideal.***

George Sand (1804-1876)

RESUMO

A partir do final da década de 1970, eventos científicos na área de música no Brasil passaram a ser realizados no âmbito universitário, o que trouxe contribuições de ordem qualitativa para a pesquisa musical do país. Devido à necessidade de pesquisas de cunho musicológico voltadas para a música de concerto do século XX, o presente trabalho reocupou-se em saber o que foi produzido sobre música contemporânea em tais eventos, através do levantamento bibliográfico de textos ali apresentados - e a fim de organizá-los, optou-se em classificá-los de acordo com a subárea da música ao qual cada um se relaciona. Um outro objetivo permeou a pesquisa: traçar o perfil dos pesquisadores interessados em discutir música contemporânea e buscar uma compreensão acerca do interesse de tais estudiosos sobre este objeto. Embora tenham sido encontradas justificativas coerentes para a necessidade de se pesquisar e executar música contemporânea, conforme estes mesmos textos, os obstáculos para que isso ocorra não são poucos - e são gerados, basicamente, pela desatualização dos currículos dos conservatórios e escolas de música brasileiros. Dessa forma, o músico que realiza pesquisas científicas voltadas para a música contemporânea não é nem intérprete, nem educador, e nem musicólogo. São compositores os responsáveis pela imensa maioria da produção bibliográfica ocupada em discutir a música do século XX, o que se explica pelo contato direto que este profissional tem com ela, gerando um interesse natural em conhecê-la e discuti-la.

Palavras-chave: Brasil, musicologia, eventos científicos, música contemporânea

Área de conhecimento: Música – 8030300-5 (CAPES)



ABSTRACT

Since the end of the seventies years, scientific events on music in Brazil started to take place inside the universities, what had brought qualitative improvements to the music research. Due to the need for musicological researches concerning the 20th century concert music, this work tried to discover what the Brazilian academy has been researching on contemporary music. To achieve that, a bibliographic research was done considering the papers presented in many scientific events – and to organize that material, we chose to classify the papers into musical sub-areas. But this work has also another purpose: to understand *who* are the researchers that are currently interested in contemporary music and *why* they are so. Although it is possible to find coherent justification to the need for researching and playing contemporary music, the studied papers also say that obstacles are not rare: difficulties are essentially caused by the out-of-date curriculums of the Brazilian conservatories and music schools. Then, the musicians that research on contemporary music are neither players, nor educators and nor musicologists. The answerable for the majority of the bibliography that looks towards the 20th century music are composers, and that is because of their proximity with that music, what gives them natural interest in learning and discussing it.

Key words: Brazil, Musicology, scientific events, contemporary music

Knowledge area: Music

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1 EVENTOS CIENTÍFICOS BRASILEIROS NA ÁREA DE MÚSICA: SURGIMENTO E DESENVOLVIMENTO.....	14
1.1 Surgimento dos eventos científicos brasileiros na área de música.....	15
1.2 Música popular e folclórica em debate.....	21
1.3 A universidade e os eventos científicos brasileiros na área de música.....	25
2 PARA A NÃO-DEFINIÇÃO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA.....	33
3 A MÚSICA CONTEMPORÂNEA NOS EVENTOS CIENTÍFICOS BRASILEIROS DA ÁREA.....	40
3.1 Musicologia para a música contemporânea.....	41
3.1.1 Música contemporânea e suas histórias.....	43
3.1.2 Entidades ligadas à música contemporânea no Brasil	48
3.2 Música contemporânea e etnomusicologia.....	56
3.3 O ensino musical através da música contemporânea.....	58
3.3.1 Aprendizagem musical e música contemporânea.....	59
3.3.1.1 A música contemporânea no ensino de piano.....	66
3.3.2 Projetos de educação musical relacionados à música contemporânea.....	69
3.4 A música contemporânea como elemento terapêutico.....	71
3.5 Tendências da música contemporânea.....	74
3.5.1 Música e tecnologia.....	81
3.5.2 Serialismo, música eletroacústica, minimalismo e recepção sonora.....	83
3.5.3 Considerações sobre a análise musical no século XX.....	85
3.5.4 Notação.....	87
3.6 A distância entre o intérprete brasileiro e a música contemporânea.....	88
4 O PESQUISADOR POR TRÁS DO TEXTO: CONSIDERAÇÕES.....	96
4.1 Autores dos textos de caráter musicológico: musicólogos?.....	97
4.2 Texto sobre etnomusicologia.....	99
4.3 Autores dos textos da subárea educação musical: educadores?.....	99
4.4 Autores dos textos da subárea práticas interpretativas: intérpretes?.....	101
4.5 Autores dos textos da subárea composição: compositores.....	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS / bibliografia consultada.....	111
APÊNDICE A.....	123
APÊNDICE B.....	126
APÊNDICE C.....	131





A presente pesquisa tem como tema a música contemporânea nos eventos científicos brasileiros na área de música. A realização sistemática destes eventos ocorre no Brasil desde a década de 1970, quando a universidade passou a apoiá-los e sediá-los. O primeiro evento do século XX ocorreu em 1937, na cidade de São Paulo: *I Congresso da Língua Nacional Cantada*. Antes deste, tem-se notícia apenas do *Congresso Musical* realizado em 1875, também na cidade de São Paulo, pelos músicos Elias Álvares Lobo e Tristão Mariano da Costa. Após esses dois eventos, apenas em 1954 houve a realização de outro no Brasil, que nem sequer foi promovido por uma instituição brasileira, e sim inglesa. A história dos eventos científicos brasileiros na área de música, aliás, é marcada por lacunas temporais extensas, e que só foram preenchidas no final da década de 1980, quando a ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música) foi fundada e os programas de pós-graduação começaram a se fixar no país.

A pesquisa sistemática para conhecer esses eventos foi realizada como projeto de iniciação científica, fomentado pela FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) entre 2001 e 2002, com o título “Encontros científicos brasileiros na área de música no século XX” (GOULART, 2001-2002). Até então, não haviam trabalhos voltados para o estudo desses eventos e conseqüentemente preocupados com sua localização, descrição (patrocinadores, promotores, organizadores, cidade, local e datas de realização), objetivos, e com a listagem dos textos que foram apresentados e publicados em anais ou periódicos.

Aproveitando este material, já que ele expressa uma parcela do que foi produzido no meio acadêmico-musical brasileiro do final da década de 1970 ao final do século XX, pois seus participantes estão ligados majoritariamente às universidades brasileiras, e diante da escassa produção musicológica voltada para a música contemporânea, ocorreu a idéia de unir a pesquisa em música contemporânea aos eventos. É importante frisar que a escolha deste

objeto justifica-se, antes de mais nada, pela necessidade de estudos e informações sistematizadas sobre música contemporânea na musicologia brasileira.

Especificamente, o que se pretende é abarcar uma fatia de toda a literatura existente, estudando apenas os textos apresentados em eventos, para em um trabalho posterior poder comparar os resultados desta parte com o todo. Os textos escolhidos dentro do material gerado nos eventos são aqueles que discutem a problemática da música contemporânea, inclusive o próprio significado desta expressão.

Os objetivos da pesquisa estão divididos em duas categorias: a primeira, de ordem documental, consiste em levantar o que se discutiu sobre música contemporânea dentro dos eventos – suas características, sua história no Brasil, a aceitação por parte dos intérpretes, as atribuições de significado a essa expressão – em cada subárea da música. A segunda busca saber quem é o pesquisador que tem na música contemporânea seu objeto de estudo científico, e se há intenção de promovê-la através do texto. Para chegar a alguma conclusão a esse respeito, alguns pontos foram considerados: argumentos utilizados pelo autor para justificar a importância do texto; currículo do pesquisador; entrevistas.

Para a viabilização deste estudo, utilizou-se do levantamento bibliográfico como instrumento de coleta de dados, o que é justificado por esta ser uma pesquisa do tipo histórico. Primeiro foi preciso reunir os textos apresentados em eventos científicos que discutem música contemporânea, sendo consultados os relatórios do trabalho de iniciação científica apresentados à FAPESP mencionado anteriormente. Para complementar as informações obtidas nos relatórios, entrevistou-se coordenadores de eventos, assim como editores dos anais e alguns participantes, para que pudessem informar a existência de publicações de trabalhos em revistas e outros periódicos. Dessa forma, foram consultados volumes de alguns periódicos, entre eles: *Revista Opus*, *Revista Art*, *Journal of the International Folk Music Council*, *Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea*, *A Província de São*

Paulo e Gazeta de Campinas. Informações sobre tais textos também foram obtidas através da consulta a *sites* de instituições relacionadas à música, como por exemplo o do Centro de Documentação da Música Contemporânea da UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas), assim como *home-pages* e currículos de compositores e pesquisadores da música no Brasil.

Após a reunião dos textos sobre música contemporânea apresentados em eventos, eles foram listados, lidos, resumidos e organizados por subárea da música de acordo com o conteúdo apresentado, buscando focalizar a problemática envolvida em cada uma em relação à música contemporânea. O texto de Jorge Antunes *Pela organização do movimento musical brasileiro contemporâneo* apresentado no *I Simpósio Internacional de Compositores*, realizado em São Bernardo do Campo em 1977, por iniciativa da UNESP, foi o primeiro a discutir questões pertinentes à música contemporânea no Brasil dentro de eventos científicos.

A leitura de livros sobre música no século XX, assim como a audição e execução de peças deste período, também fez parte do trabalho com o intuito de conhecê-la um pouco mais. Aliás, a demonstração da mobilidade conceitual da expressão *música contemporânea* também foi almejada, e para isso foram consultados dicionários de música, livros e artigos que se referem à música composta no século XX, além da realização de entrevistas com compositores.

Antes de adentrar no estudo da música contemporânea dentro dos eventos científicos brasileiros, redigiu-se um histórico dos eventos, que descreve as fases por que passaram no decorrer do século XX, assim como as características pertinentes a cada uma delas (primeiro capítulo).

Devido à constatação de que não há consenso quanto ao significado do termo *música contemporânea* e já que representa o objeto desta pesquisa, o segundo capítulo é dedicado à

investigação dos vários significados atribuídos a ele, de acordo com os autores dos textos apresentados em eventos e entrevistas realizadas com pesquisadores da música brasileiros.

No terceiro capítulo é onde se encontram as discussões sobre música contemporânea. Este capítulo está dividido em subitens que apresentam o trabalho realizado de classificação dos textos existentes, bem como as categorias resultantes dessa classificação. São elas: musicologia, etnomusicologia, educação musical, musicoterapia, composição, e práticas interpretativas.

Por fim, o quarto capítulo foi reservado ao estudo do perfil dos autores dos textos levantados neste trabalho.

EVENTOS CIENTÍFICOS BRASILEIROS NA ÁREA DE MÚSICA:
SURGIMENTO E DESENVOLVIMENTO

Esta é a primeira de São Paulo que
se levou a cabo. O arde muito
pela cidade, e mais tarde o Brasil
musical inteiro se levantou para
receber a obra de um dos maiores
músicos do século XX brasileiro.

Trindade, Marlene da Costa (1946-1988)

CAPÍTULO 1

EVENTOS CIENTÍFICOS BRASILEIROS NA ÁREA DE MÚSICA: SURGIMENTO E DESENVOLVIMENTO

*Hoje é a província de São Paulo que
se levanta, amanhã serão outras
suas irmãs, e mais tarde o Brasil
musical inteiro se levantará para
reunir-se em um congresso artístico
musical na capital do Império.*

Tristão Mariano da Costa (1846-1908)

1.1 Surgimento dos eventos científicos brasileiros na área de música

Ao se reportar ao século XX, no que diz respeito aos eventos científicos brasileiros na área de música, identifica-se claramente etapas pela qual atravessou a história destes eventos.¹ A primeira metade do século, por exemplo, chama a atenção pela praticamente inexistência de tais eventos, não fosse o *I Congresso da Língua Nacional Cantada* realizado em São Paulo em 1937 por motivos político-ideológicos que serão vistos a seguir. Já da década de 1960 a meados da década de 1980 a atenção voltou-se para a investigação da música popular, porém os trabalhos apresentados também tinham mais caráter ideológico que científico. Eventos de caráter estritamente científico, ou seja, preocupados com a divulgação de resultados de pesquisas, intercâmbio de pesquisadores e discussão de temas relevantes para o desenvolvimento da área, surgiram apenas no final da década de 1970 e dentro das universidades, poucos anos antes da implantação de programas de pós-graduação em música no Brasil.² Com a maior sedimentação desses programas, que levou à fundação da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) em 1988 após a realização, um ano antes, do “[...]evento [que] promoveu a primeira discussão no país sobre a formação musical brasileira em todos os seus níveis[...]” (ANPPOM, 2000), o *Simpósio Nacional sobre a Pesquisa e o Ensino Musical* (SINAPEM), a quantidade e a qualidade dos eventos, no que diz respeito ao cuidado científico nos trabalhos apresentados, à organização física e ao nível acadêmico dos participantes, aumentou consideravelmente na década de 1990. Além do mais, a ANPPOM exerceu e ainda exerce influência na organização de tais eventos, como observou a pesquisadora em educação musical Alda de Oliveira, ao comentar sobre a organização estrutural das *Semanas de Educação Musical* realizadas periodicamente em Salvador:

¹ O presente capítulo não cita todos os eventos científicos na área de música que foram realizados no Brasil, por não haver necessidade para a construção deste histórico dos eventos. No entanto, todos são mencionados no apêndice A.

² O primeiro programa de pós-graduação em música no Brasil foi implantado pela UFRJ em 1980.

Após a criação e a estabilização da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM, a área iniciou um processo vertiginoso em direção ao desenvolvimento teórico, necessitando assim de encontros onde ocorra não só a difusão mas também a produção de conhecimento. Por esta razão, já na Semana de 1990 a coordenação solicitou trabalhos escritos aos comunicadores[...] Como consequência de todo esse processo, a constatação de que a área desenvolveu agora muitos ramos de atuação tem aumentado o número de interessados em educação musical. (OLIVEIRA, A., 1991, 60p.).

Anteriormente ao século XX há notícias apenas da realização de um evento voltado à discussão de temas de interesse à classe musical. “Em 1875, com seu cunhado Tristão Mariano da Costa, [Elias Álvares Lobo] organizou em São Paulo um ‘Congresso Musical’, com o fito de elevar a classe dos artistas, discutir métodos de ensino e estimular vocações.” (REZENDE, 1954, 239p.). Vindo confirmar essas informações, em sua dissertação e em sua tese o pesquisador da música Marcos Júlio Sergl cita este evento, especificando suas datas de realização: 26 e 28 de setembro de 1875.

Segundo Sergl (1991, 1999), Elias Álvares Lobo tinha grande preocupação em criar uma metodologia para facilitar o aprendizado musical dos jovens, de modo que a idéia de se realizar um evento que reunisse os professores de música da província nasceu deste trabalho junto à educação. Na época, jornais de São Paulo e Campinas divulgaram convites e circulares dirigidos aos professores de música para que participassem do congresso (LOBO; COSTA, 1875, 2p).

No primeiro dia do congresso, foram formadas duas comissões: uma para analisar o projeto de estatutos apresentado por Elias Lobo para a formação da Associação dos Músicos da Província de São Paulo e uma segunda para apresentar um parecer sobre os métodos de ensino apresentados. No segundo dia, os estatutos foram discutidos e aprovados. Este evento causou certa empolgação nos músicos que dele participaram, estimulando-os a se reunirem mais vezes para discutir assuntos relacionados à música em geral. (A PROVÍNCIA DE SÃO PAULO, 1875, 3p).



No entanto, esta euforia não durou muito tempo. A Associação Musical Paulista que se formou durante o congresso, por exemplo, teve duração efêmera, não se sabe ao certo por quais motivos (SERGL, 1999, 146p). Além do mais, a reforma do ensino musical proposta por Elias Álvares Lobo e Tristão Mariano da Costa não foi levada adiante após o evento, como se observa claramente em carta de Tristão publicada no jornal *A Província de São Paulo*, um ano após a realização do congresso (A PROVÍNCIA DE SÃO PAULO, 1875, 3p).

O *Congresso Musical* voltou-se para a tentativa de unificação do ensino musical em todo o país através da utilização de um único método, e para a articulação e união dos músicos e professores para a formação de uma classe. No entanto, estas propostas não vingaram e em pouco tempo foram esquecidas. Apesar da Associação Musical Paulista não ter prosseguido, a iniciativa de Elias Álvares Lobo e Tristão Mariano da Costa em realizar um evento musical que promovesse a discussão de assuntos relacionados ao ensino musical no Brasil em pleno século XIX foi inédita, até onde se sabe, e fundamental para mostrar aos músicos e professores de música da época a importância de se reunirem para discutir assuntos pertinentes à classe.

Com o passar da história dos eventos no Brasil, houve uma crescente preocupação vinda dos pesquisadores da música de concerto com a elevação da discussão em música a um nível cada vez mais científico, deixando para trás o caráter ideológico encontrado neste evento do século XIX e em alguns outros que chegam até a década de 1980, como foi o caso do I Encontro Nacional de Músicos realizado em 1980 no Rio de Janeiro.³

Depois do *Congresso Musical* de 1875, somente em 1937 houve outro evento no Brasil preocupado com a discussão de questões relacionadas à música: o *I Congresso da*

³ Este evento, cujo objetivo era discutir os direitos dos músicos, conscientizando-os e incentivando-os a lutar por eles, resultou de uma mobilização que os músicos vinham realizando nos últimos três anos, com a fundação de várias entidades de classe, procurando substituir as existentes, tidas como desonestas. A grande maioria dos participantes eram músicos "populares" preocupados com a tabela de cachês que raramente eram respeitadas. A repercussão deste evento parece ter sido significativa, pois músicos famosos estavam presentes a ele e o então presidente do Partido dos Trabalhadores e atual presidente da república Luís Inácio da Silva encerrou o evento com um discurso. (GODOY, 1980, 1223p.).

Língua Nacional Cantada, idealizado por uma famosa e importante personagem da história cultural brasileira: Mário de Andrade.

Para a história dos eventos científicos brasileiros na área de música no século XX, o congresso de 1937 foi um fato isolado, temporalmente e ideologicamente. Temporalmente por causa da grande distância deste para outros eventos do mesmo porte organizados por instituições brasileiras, que se justifica pelas idéias que estavam por trás de sua concepção.

Realizado no Teatro Municipal de São Paulo de 07 a 13 de julho, o *I Congresso da Língua Nacional Cantada* tinha por objetivo central estabelecer e fixar normas de como se deveria cantar na língua do país. Durante o evento, foi aprovado o projeto que elegia a pronúncia carioca como a mais adequada para ser usada nas artes, por motivos que serão esclarecidos posteriormente. Participaram do congresso desde estudiosos da língua portuguesa até políticos atuantes na época. No ano seguinte a sua realização, foram publicados os anais, cujo desenho da capa ficou a cargo do brasileiro Cândido Portinari. Certamente este evento teve uma repercussão muito maior que aquela do evento de 1875, devido aos interesses político-ideológicos que envolviam sua realização. Para entender o interesse de Mário de Andrade em realizar um evento musical na década de 1930 no Brasil voltado à discussão da língua nacional e seu uso nas artes, assim como o forte apoio que recebeu dos órgãos públicos, é necessário reportar à conjuntura política da época e aos ideais nacionalistas de Mário.

Segundo a mestre em música Maria Elisa Pereira, em dissertação defendida em 2004, o congresso teria sido o resultado da tentativa de Mário de Andrade em estabelecer uma norma técnica para a língua culta a ser usada nas canções e no teatro, pois para ele coexistia no Brasil uma típica *fala brasileira* com uma língua culta nacional (PEREIRA, 2004, 64p.). O seguinte parágrafo resume de forma clara como se formou a idéia de realização de tal evento:

Durante toda sua vida, Mário de Andrade conviveu com a literatura e a música. Chegando o tempo propício, o tema escolhido para o primeiro e único congresso que concretizou conciliou estes dois temas. A união entre ciência, arte e política, ocorrida na gestão de Mário de Andrade à frente do Departamento de Cultura do Município de São Paulo (1935-1938), concorreu para efetivar o Congresso da Língua Nacional Cantada – doravante chamado simplesmente de congresso – e, dentro dele, as Normas para a boa pronúncia da língua nacional no canto erudito – doravante chamadas de Normas. Esse encontro, porém, não brotou apenas dos seus interesses particulares, como também não foi um fim nele mesmo. Relacionou-se com o momento histórico e seus agentes. Questões importantes para os seus patrocinadores foram discutidas nessa ocasião, como as que envolviam a língua portuguesa falada no Brasil, o canto e a sua interpretação, a identidade e a unidade nacional. E o tipo de repercussão que esse evento apresentou ligou-se tanto ao Estado Novo quanto à fase de reflexão que se seguiu para Mário de Andrade. (PEREIRA, 2004, 117p).

Para decifrar o interesse político por trás deste congresso, há que entender a cultura como via na qual os paulistas acreditavam poder retornar ao poder, pois na época da realização deste evento, o gaúcho Getúlio Vargas era o então presidente da República. Poucos anos antes, a escolha dos presidentes estava atrelada à política do café-com-leite, de modo que os paulistas ainda almejavam retornar ao poder; contudo, o golpe dado por Getúlio instituiu o Estado Novo em novembro de 1937, quatro meses após a realização do *I Congresso da Língua Nacional Cantada*. (PEREIRA, 2004, 119p).

Assim, com a intenção de retorno ao poder por parte dos paulistas através da transformação do país por meio da cultura, iniciou-se, em 1935, a construção do Departamento de Cultura e Recreação da Cidade de São Paulo, assumindo Mário de Andrade sua diretoria. Através deste departamento foi criado, entre outras iniciativas, o Coral Paulistano já em 1935, que sobrevive até hoje.

Idealizado para divulgar a música brasileira, o Coral Paulistano deveria apresentar exclusivamente peças escritas em português, em latim ou em traduções para o português, tendo recebido diversas composições e arranjos dos músicos da época. Teve uma participação fundamental no Congresso, pois valorizava a procura de um timbre brasileiro característico, diferente do europeu. (PEREIRA, 2004, p.120-121).

Houve também, além dos concertos durante o evento, uma exposição de iconografia musical brasileira no saguão e escadarias do Teatro Municipal, além de visitas a parques infantis na cidade de São Paulo como parte das atrações extra-oficiais.

Quanto à questão da pronúncia a ser adotada nas artes, tanto no teatro quanto na música, o Departamento de Cultura propôs a carioca como sendo a mais adequada, sendo este anteprojeto aprovado por unanimidade. Como justificativa para a escolha da pronúncia carioca, ou seja, da adoção de uma pronúncia regional ao invés de técnica, Mário de Andrade argumentou que a experiência e familiarização com uma pronúncia regional facilitaria sua incorporação no canto erudito nacional, o que não ocorreria de fosse criada uma pronúncia artificial (PEREIRA, 2004, 126p). Para Mário, a pronúncia carioca era “a de maior musicalidade na pronúncia oral”, a mais urbana, uma síntese advinda de todos os brasileiros, talvez por ser o Rio de Janeiro a capital do país naquele momento, sendo, portanto, a mais adaptável (PEREIRA, 2004, 135p). Assim, o que se vê é uma escolha que aparenta ser de ordem subjetiva, pois, se Mário alegava que esta seria a mais adaptável, provavelmente um cantor criado no norte ou no sul do país teria dificuldades para pronunciar o *esse* ou o *erre* típico da cidade do Rio de Janeiro, por exemplo. De qualquer forma, talvez por estas dificuldades de adaptação, esta norma, apesar de aprovada no congresso, não se fixou no país de modo a popularizar seu uso.

Apesar deste congresso ter sido um evento musical voltado às discussões de assuntos pertinentes à música, a maioria dos trabalhos apresentados trataram de assuntos de lingüística, fonética e fonologia, e menos de um terço deles estavam relacionados ao cantar, vindo este fato demonstrar a preocupação de Mário de Andrade não exatamente com a discussão do canto erudito no Brasil, mas sim com a construção de uma *unidade nacional*, através também da escolha de uma língua-padrão que pudesse representar esta unidade nas artes. Eventos voltados à discussão da música no Brasil, e atrelados a interesses estritamente acadêmico-científicos só ocorrerão, como já foi mencionado, no final do século XX, quando as universidades começaram a promover tais eventos.



1.2 Música popular e folclórica em debate

No começo da década de 1960 iniciou-se no Brasil a realização de eventos científicos ligados à música popular. Porém, a grande maioria destes eventos não tinha como participantes musicólogos ou pesquisadores da música que realmente fossem músicos: eram jornalistas, diretores de escolas de samba, folcloristas, etnólogos - ou seja, profissionais de outras áreas com algum interesse na música popular brasileira e que não tinham como prioridade sua pesquisa sistemática e científica, salvo raras exceções.

Toma-se o *I Congresso Nacional do Samba*, realizado em 1962 no Rio de Janeiro, como exemplo. Primeiramente, quem o promoveu não foi uma entidade brasileira diretamente ligada à música, e sim o Conselho Nacional de Folclore, através da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, sob os auspícios do Ministério da Educação e Cultura. Os participantes eram folcloristas, compositores, diretores de escolas de samba e membros da Organização de Músicos do Brasil (OMB) que se reuniram com o intuito de discutir as características do samba como música e coreografia, para garantir assim sua preservação. A grande preocupação dos participantes deste evento, assim como de outros voltados para o samba e para a música popular brasileira que ocorreram da década de 1960 até meados da década de 1980, era defender o samba das influências musicais estrangeiras, o que denota uma preocupação de caráter ideológico. Isso significa que as discussões vindas destes eventos em pouco aproveitam ao meio acadêmico enquanto produção intelectual.

Nas décadas de 1960 e 1970 ocorreram outros eventos que tinham o samba como principal personagem. Este interesse em discutir para preservar as características deste gênero musical não estava alheio às ideologias políticas ao qual o país estava inserido. Com a crescente comercialização de música estrangeira, principalmente vinda dos EUA na década de 1950, as pessoas envolvidas com a produção do samba começaram a perceber que a música



importada estava influenciando a produção musical brasileira e que conseqüentemente o samba perderia espaço assim como características básicas de sua estrutura, o que acabou acontecendo em 1958 com o surgimento da bossa nova. Através da Carta do Samba, documento com as decisões tomadas durante o *I Congresso Nacional do Samba*, percebe-se que as principais propostas do congresso giravam em torno da preservação de características tidas como fundamentais, como por exemplo a preservação da síncopa, e não coincidentemente este evento foi realizado em 1962, quando a bossa nova havia sido lançada há apenas quatro anos, rompendo com a herança popular do samba ao ser concebida por um pequeno grupo da classe média carioca, com a proposta de se modificar o que o samba tinha de mais original: o próprio ritmo, representando assim uma ameaça à preservação das características do samba (TINHORÃO, 1998, 310p.). “Quando a bossa nova surgiu, no final dos anos 50, muitos defensores da ‘verdadeira brasilidade’ do samba atacaram essa nova música como se fosse uma traição à pátria” (VIANNA, 1995, p.131-132). O “abolamento” do samba com o samba-canção nas décadas de 1930 e 1940 também preocupou os sambistas (TINHORÃO, 1998, 309p.), que aconselharam, na Carta do Samba, os compositores e intérpretes:

[...]jamais se esqueçam de que o samba-choro e o samba-bolero, por exemplo, devem ser, respectivamente, mais samba do que choro, mais samba do que bolero. Do contrário, teríamos uma desnacionalização e descaracterização do samba, que não aproveita a ninguém e, pelo contrário, o reduz, de música própria do Brasil, em música qualquer (CARNEIRO, 1962, 8p.).

Após o golpe militar de 1964, houve grande incentivo ao desenvolvimento dos meios de comunicação e à importação de cultura estrangeira. Dentro deste contexto histórico-político, começou em 1975 uma série de eventos idealizados pelo jornalista paranaense Aramis Millarch sobre música popular sob o nome de *Encontro de Pesquisadores da Música Popular Brasileira*. O primeiro, realizado em Curitiba, deu segmento a outros que foram realizados sem periodicidade regular (*II Encontro de Pesquisadores da Música Popular Brasileira*, Rio de Janeiro, 1976; *III Encontro de Pesquisadores da Música Popular*

Brasileira, Rio de Janeiro, 1982; *IV Encontro de Pesquisadores da Música Popular Brasileira*, Rio de Janeiro, 1986). Esses eventos, que contavam com a participação de críticos, jornalistas e colecionadores de LPs, eram voltados principalmente para a discussão de problemas relacionados à difusão dos valores da música popular brasileira. Durante o IV Encontro discutiu-se, por exemplo, a melhor maneira de se construir a história do disco no Brasil, sendo feito um levantamento da discografia em 45rpm e 33rpm no Brasil. A discografia em 78 rpm já havia sido completada e editada, como resultado de trabalho que vinha sendo desenvolvido desde a realização do *I Encontro de Pesquisadores da Música Popular Brasileira* (MILLARCH, 1986, 13p.).

Mas, como pode-se constatar, em meados da década de 1980, com o fim do período militar, coincidentemente estes eventos deixaram de ser realizados, assim como os festejados festivais de música transmitidos pela televisão.

Um evento que ocorreu no Brasil antes dos já citados e que não está diretamente atrelado às ideologias políticas do Estado, foi realizado em 1954 em São Paulo sob o nome de *VII Internacional Folk Music Council* (IFMC). Este evento itinerante é realizado bienalmente desde 1949, cada vez em uma cidade diferente do mundo, sendo esta sétima edição a segunda realizada fora da Europa. A entidade que o promove dá nome ao evento e foi fundada em 1947 em Londres por estudantes e músicos com o objetivo de estudar, praticar, documentar, preservar e disseminar a música tradicional, que inclui a folclórica, a popular, a erudita e urbana, além de estudar também as danças de todos os países. Recentemente, a sede em Londres transferiu-se para Los Angeles (ICTM, 2001).

Este evento foi trazido ao Brasil graças ao musicólogo Renato de Almeida, então representante brasileiro junto ao que é hoje o *International Council for Traditional Music*. Diferentemente dos eventos sobre música popular que ocorreram da década de 1960 a 1980 no Brasil, este demonstrava realmente ser um evento de caráter científico, pois houve



chamada de trabalhos, que resultou em dezoito comunicações selecionadas, tendo como temática a questão da diferenciação entre os conceitos de música popular e música folclórica. Entre os participantes do evento haviam folcloristas e etnólogos, musicólogos como Curt Lange e Renato de Almeida, além de pesquisadores que posteriormente seriam rotulados etnomusicólogos, como Dulce Martins Lamas e Maud Karpeles. Contudo, como a pesquisa em música ainda dava seus primeiros passos na década de 1950, os trabalhos apresentados no VII IFMC de uma maneira geral abordavam temas muito amplos e que não eram aprofundados nas comunicações, tornando-as muito superficiais. Aliás, só na década de 1980, após a criação de programas de pós-graduação no Brasil, é que os pesquisadores da música passaram a apresentar trabalhos em eventos científicos que tinham temas bem delimitados, fornecendo trabalhos mais consistentes e especializados.

No entanto, o evento de 1954, lembrando que foi promovido por uma instituição estrangeira, possui um diferencial importante: seus trabalhos foram publicados em um dos periódicos do então *International Folk Music Council* (JOURNAL OF THE INTERNATIONAL FOLK MUSIC COUNCIL, 1955), enquanto os *Encontros de Pesquisadores da Música Popular Brasileira* e os *Simpósios do Samba* quando muito redigiam relatórios que não eram publicados.

Observa-se, assim, um desenvolvimento mais cauteloso do Brasil em relação à história de seus eventos científicos na área de música, ao confrontá-la com a história dos eventos em um país como a Inglaterra, por exemplo, pois enquanto este país promove eventos periódicos e internacionais na área desde a década de 1940, pelo menos, e que vale ressaltar, perduram até hoje, inclusive com publicação dos trabalhos realizados durante cada evento, no Brasil este estágio só foi alcançado na década de 1980, depois que as universidades passaram a promover tais eventos.

1.3 A universidade e os eventos científicos brasileiros na área de música

O simpósio de 1977, citado no parágrafo abaixo pelo musicólogo uruguaio Coriún Aharonián, foi nada a menos do que o primeiro evento científico na área de música promovido por uma universidade brasileira. Neste caso, a Universidade Estadual Paulista (UNESP), que na época contava com um *câmpus* em São Bernardo do Campo, depois transferido para São Paulo:

Utilizaré para mi intervención en esta mesa redonda, en líneas generales, el texto que preparé en agosto de 1992 para el Primero Encuentro Internacional de Música Nueva de Curitiba, a lo que fuera invitado como conferenciante. Se daba en esa oportunidad una situación muy particular: 15 años antes había tenido que efectuar una propuesta muy similar en este mismo país – aunque en otra ciudad. Con efecto, en 1977 había sido invitado a participar de un Simposio Internacional de Compositores en la ciudad de São Bernardo do Campo, donde tuve a mi cargo una conferencia sobre la ‘Situación de la creación musical en América Latina’. (AHARONIÁN, 1993, 80p.).

O musicólogo brasileiro José Maria Neves, em debate realizado em 1995 durante o *Encontro de Pesquisadores e Músicos da XI Bienal de Música Contemporânea* no Rio de Janeiro, também fez lembrar este evento de 1977, do qual ele participou como conferencista (ENCONTROS/DESENCONTROS, 1996, 21p.).

A UNESP promoveu outro evento deste porte sob o nome de *II Simpósio Internacional de Compositores* no ano seguinte da realização do primeiro, havendo a intenção de se realizar um terceiro em 1979, que não ocorreu. A partir de então, estes simpósios deixaram de existir. Aliás, os primeiros eventos promovidos por universidades brasileiras ou foram pontuais, ou até tentaram ser realizados com certa periodicidade, mas acabaram por se extinguir. É o caso, por exemplo, dos *Encontros Nacionais de Pesquisa em Música* promovidos pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (EM/UFMG). O primeiro, realizado em 1984, deu seqüência a outros dois, realizados em 1985 e 1987. Ao questionar a organizadora destes eventos, Sandra Loureiro de Freitas Reis, sobre sua extinção, ela apontou a criação da ANPPOM, em 1988, como o motivo principal, pois julgou que o

problema de troca de informação sobre pesquisa estaria resolvido.⁴ Porém, em um país carente de pesquisa na área de artes como o Brasil e com a pós-graduação em música ainda engatinhando na década de 1980, seria pertinente a realização de mais eventos que promovessem essa troca de informação entre os pesquisadores como forma de impulsionar a pesquisa científica na área. Aliás, é importante lembrar que a pós-graduação em música no Brasil só foi implantada no final da década de 1970, mais especificamente em 1980, na Escola de Música da UFRJ, “[...]após um seminário promovido pela CAPES, em Ouro Preto, que reuniu docentes de várias instituições, também do exterior” (RESENDE, 2001,18p.). Neste mesmo ano foi realizado na UNICAMP um evento que relacionava música à matemática (*Simpósio de Matemática e Música*), mas que não teve grandes projeções, apesar de ter gerado um maior intercâmbio entre as áreas na própria universidade.

Um fator relevante para a história dos eventos científicos na área de música no Brasil foi a fundação da Sociedade Brasileira de Musicologia (SBM), em 1981, durante a realização do *I Simpósio Internacional “Música Sacra e Cultura Brasileira”*, em São Paulo, promovido pelo Instituto de Estudos da Cultura Musical do Mundo da Língua Portuguesa (ISMPS e.V.), com sede na Alemanha e dirigido pelo brasileiro Alexandre Bispo. A partir de então, juntamente com o ISMPS e.V., a SBM promoveu alguns eventos voltados à musicologia histórica: *Congressos Brasileiros de Musicologia* (1987 e 1992), *Simpósio Internacional “Música Sacra e Cultura Brasileira”* (1992) e *Colóquio Internacional de Antropologia Simbólica da Música* (1998). Nenhum destes eventos estão ligados a universidades, mas também nenhum deles conseguiu se sustentar, pois a SBM, desde a década de 1990, vem atuando muito pouco no cenário musical brasileiro, de modo que aparenta não ter forças para realizar eventos com o mesmo porte dos anteriores.

⁴ Informações fornecidas por Sandra Loureiro de Freitas Reis em novembro de 2001.

Outra instituição que promoveu eventos científicos na área de música na década de 1990 foi a Associação Brasileira de Organistas (ABO). Desde 1991 ela vem realizando encontros anuais de organistas em diferentes cidades do Brasil e da América do Sul. Apesar destes encontros não estarem diretamente vinculados a universidades, alguns de seus organizadores por vezes são docentes de nível universitário, que através da faculdade onde lecionam conseguem apoio e patrocínio de instituições de fomento à pesquisa.

É interessante notar que os organistas são os únicos instrumentistas, no Brasil, a promoverem eventos voltados à discussão de temas de interesse à classe, pois os encontros que reúnem outros instrumentistas consistem em apresentações musicais e quando muito há a realização de algumas palestras, havendo, assim, uma preocupação com o fazer ciência entre os organistas que ainda não foi buscada pelos outros instrumentistas.

Há uma série de eventos que são realizados desde o final da década de 1960 no Brasil mas que foge um pouco a este trabalho por uma questão de interdisciplinariedade: os eventos de musicoterapia. A musicoterapia é uma disciplina nova que surgiu na década de 1950 e que já na década seguinte havia sido implantada no Brasil, porém sempre esteve muito mais ligada à terapia do que à música, e desde seu surgimento ela foi concebida de modo que a música fosse um elemento de apoio no trabalho terapêutico. De qualquer forma, a produção científica resultante dos eventos de musicoterapia não pode ser ignorada, tanto pelo crescimento numérico de músicos, principalmente educadores, que estão se interessando pelo assunto, quanto pela expressiva quantidade de eventos já realizados: aproximadamente cinquenta, até o ano de 2000.

Da mesma forma, os *Simpósios de Computação e Música*, realizados anualmente desde 1994, também são mais voltados à área da computação do que à música. A principal área de atuação dos próprios participantes destes eventos já podem nos dar uma idéia deste fato, pois boa parte é formada por engenheiros, físicos e matemáticos. De qualquer forma,



não se pode ignorar a iniciativa da Sociedade Brasileira de Computação em promover tais eventos juntamente com as universidades brasileiras, ainda mais pelo campo da *música e tecnologia* ser bastante recente no meio musical erudito brasileiro.

Fora os eventos promovidos pela SBM e pela ABO, todos os outros realizados nas décadas de 1980 e 1990 foram promovidos por universidades ou estavam fortemente relacionados a elas, seja no momento de sediar um evento, seja na comissão organizadora ou nas procedências dos participantes, a maioria professores e discentes de nível superior. Na subárea de educação musical há, por exemplo, os *Simpósios Paranaenses de Educação Musical*, realizados anualmente desde 1992 por iniciativa da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Mas os eventos de maior projeção dentro desta subárea sem dúvida são os *Encontros Anuais da ABEM* (Associação Brasileira de Educação Musical) que também ocorrem desde 1992 e são itinerantes. Aliás, a subárea educação musical é a que mais promove eventos científicos.

Além dos encontros anuais, de âmbito nacional, a ABEM também promove encontros regionais que, apesar de não serem freqüentes, possibilitam regiões carentes em pesquisa intercambiarem com regiões onde a pesquisa está mais sedimentada. Magali Kleber, pesquisadora dedicada à educação musical, reconhece a participação da universidade na realização dos eventos científicos da ABEM:

Emergiu em primeiro ponto da rede que eu queria tecer, com a constatação da intersecção institucional entre a ABEM e a Universidade, uma vez que todos os Encontros Nacionais e a maioria dos Encontros Regionais já realizados, foram ancorados pelas Universidades das respectivas cidades onde ocorreram estes eventos. Notei também que os dois Encontros Regionais já anunciados para este ano, estarão acontecendo no âmbito da Universidade. Portanto, não é por acaso que este terceiro Encontro Regional-Sul está acontecendo na Universidade Estadual de Santa Catarina. Esta é, na verdade, uma condição historicamente determinada. Assim, pensei em organizar a minha fala a partir da ótica que percebe a ABEM vinculada simbioticamente à Universidade (KLEBER, 2000, 1p.).

Kleber procura explicar de que forma a universidade se une simbioticamente à ABEM, ao notar a preocupação de ambas com a formação do indivíduo e a construção e produção de conhecimento:

Dessa forma poderia estabelecer uma conexão entre a história dos Encontros Regional-Sul da ABEM e a Universidade, e então tecer uma rede que integrasse estas duas instituições com Currículo e a Cultura Brasileira[...] Ao pousar o olhar sobre estes eventos, vemos que há uma consistência que imprime à ABEM um perfil institucional e político comprometido com a formação do indivíduo e a construção/produção do conhecimento musical[...] Penso que esta característica também não se dá por acaso, mas pela própria relação da ABEM com a Universidade, relação esta construída por aqueles que delineiam os encaminhamentos dessa Associação e estão, de alguma forma, ligados à Universidade (KLEBER, 2000, 3p.).

Provavelmente a relação da ABEM com a universidade brasileira é mais clara do que em outras subáreas da música graças ao compromisso com a educação que as une.

Um marco importante na promoção de eventos científicos na área de música no Brasil foi a fundação da ANPPOM após a realização do SINAPEM em 1987. Este simpósio tinha como objetivos redefinir a estrutura do ensino musical no Brasil e institucionalizar a pesquisa musical nas universidades. Durante o evento, foi proposta a criação e a adoção de uma sociedade brasileira de educação e pesquisa musical que congregasse as outras entidades existentes ligadas à pesquisa musical. Este projeto foi encaminhado ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), resultando na fundação da ANPPOM em 1988 (SINAPEM, 1987, 12p.). E, a partir deste mesmo ano, iniciou-se os encontros anuais promovidos por esta recém fundada entidade, dando origem ao primeiro evento realizado periodicamente na área de música no Brasil. Os encontros da ANPPOM, que em 2003 alteraram seu status para congresso, contemplam todas as subáreas da música. Aliás, durante a realização do *IX Encontro Nacional da ANPPOM*, em 1996, que teve como preocupação reavaliar o estado da pesquisa em música no Brasil, procurou-se delimitar as subáreas contempladas pela ANPPOM, que ficaram assim divididas: composição (composição acústica e eletroacústica), educação musical (filosofia e fundamentos da educação, processos cognitivos na educação, educação musical coral e especial, educação musical instrumental,



administração, currículos e programas em educação musical, processos formais e não-formais em educação musical), musicologia (musicologia histórica, sistemática, etnomusicologia, teoria da música) e práticas interpretativas (música instrumental, vocal e regência). No entanto, a própria ANPPOM, em seu congresso de 2003, adotou outra divisão das subáreas, que ficaram mais especializadas: práticas interpretativas, análise, música e tecnologia/música eletroacústica, composição, educação musical, etnomusicologia, musicologia e musicoterapia. Assim, a etnomusicologia, a musicoterapia, a análise e a música eletroacústica ganharam autonomia, confirmando a especialização sofrida pelos profissionais que trabalham com pesquisa em música na década de 1990.⁵

A ANPPOM foi pioneira na realização de eventos científicos periódicos na área de música no Brasil. Após sua fundação, outras instituições começaram a promover eventos desse tipo. Cita-se aqui os *Simpósios Latino-Americanos de Musicologia*, eventos anuais que tiveram início em 1997 e que ocorriam em Curitiba, mas que se extinguíram após 2000; os *Encontros de Musicologia Histórica* de Juiz de Fora, realizados desde 1994 com periodicidade bienal;⁶ e os *Fóruns do Centro de Linguagem Musical* da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/São Paulo), realizados anualmente desde 1997.

Por outro lado, há também eventos na década de 1990 que foram pontuais ou que tentaram e não conseguiram manter uma periodicidade, como é o caso dos *Encontros de Música Eletroacústica*, realizados em 1994 e 1997.

Em 2000 ocorreram eventos que contemplavam subáreas da música mais recentes. Foram realizados o *I Encontro Internacional de Etnomusicologia* e o *I Simpósio de Pesquisa em Performance Musical* por iniciativa da EM/UFGM. Pela primeira vez, a área de música realizou eventos específicos nestas subáreas. Também foi realizado em Niterói, por iniciativa

⁵ Os encontros da ANPPOM são itinerantes, sempre sediados por universidades.

⁶ Tanto os *Simpósios Latino-Americanos de Musicologia* quanto os *Encontros de Musicologia Histórica* não foram ou são promovidos por instituições ligadas a universidades brasileiras, mas podem ser relacionados a elas de forma indireta, pois a grande maioria de seus participantes e organizadores são professores de instituições de ensino superior e discentes de programas de pós-graduação do país.



da Universidade Federal Fluminense (UFF), o *I Encontro de Estudos da Palavra Cantada*, que contemplou, entre outras coisas, as relações da voz cantada com o texto.

Com tudo isso, apesar da realização de eventos importantes na década de 1990 que não estavam vinculados diretamente a universidades, vê-se que o papel da universidade na realização de eventos científicos e conseqüentemente na divulgação da pesquisa na área de música foi de singular importância para o desenvolvimento da pesquisa científica desde a década de 1980, quando basicamente tudo começou, até a década de 1990, que assistiu a um crescimento quantitativo e qualitativo no fazer ciência nesta área, graças ao apoio dado pelas universidades neste sentido. As universidades públicas são centros de promoção e incentivo à pesquisa científica por excelência, de modo que necessitam de espaço para divulgar os resultados de tais pesquisas, e os eventos científicos são uma das principais vias para a divulgação e promoção de intercâmbio entre pesquisadores. Por isso a tendência, com a implantação da pós-graduação em música no Brasil, em unir tais eventos à universidade.

Em relatório da então representante da área de música junto ao CNPq, Ilza Nogueira, foram destacados fatos relevantes que contribuíram para o crescimento qualitativo e quantitativo da pesquisa em música no país, entre eles a realização de eventos que promoveram discussões de fundamental importância para a área:

Sob considerações reflexivas, aponto principalmente o fato de que a trajetória da área a partir de 1976, no ano em que teve início a formação de recursos humanos em Música em universidades dos Estados Unidos com apoio da Comissão Fulbright, da Associação LASPAU e da Fundação CAPES, mostra uma enorme evolução em 20 anos. Considerando que o primeiro mestrado em música do país foi implantado em 1980 (UFRJ), que sua primeira associação científica (Sociedade Brasileira de Musicologia) data de 1981, que a primeira tentativa de congregação de pós-graduandos e pesquisadores da área – o SINAPEM – data de 1987, e a efetivação de sua máxima proposição – a criação da ANPPOM – data de 1988, podemos considerar que a área é ainda muito jovem. No entanto, pode-se considerar também que sua estrutura organizacional no país, delineada pelo ‘Seminário de avaliação da área de música’ realizado no CNPq em junho do ano passado[1996], já acompanha o desenvolvimento científico mais atual da música internacionalmente (NOGUEIRA, Ilza, 1997,11p.).

Fazendo um paralelo, também se observa uma forte ligação da música contemporânea com a universidade, pelo menos no Brasil. Dentro da realidade brasileira, a música contemporânea não está ligada ao mercado fonográfico de modo a se sustentar através dele. No próprio meio musical, ela é ouvida e executada por poucos, e seus principais divulgadores acabam sendo os compositores, que em sua grande maioria lecionam em universidades, fazendo com que elas sejam o principal local de divulgação de suas obras. Não se pode ignorar também que certas vertentes estéticas da música contemporânea precisam de equipamentos caros para a criação musical, como é o caso da música eletroacústica. Dentro da universidade, a aquisição de tais equipamentos torna-se menos complicada e dispendiosa para os compositores, e provavelmente este é um dos motivos que os levam a se relacionar com o ensino de terceiro grau, trabalhando na divulgação e na criação musical dentro deste espaço, o que torna a música contemporânea de certa forma acadêmica e dependente da universidade:⁷

Talvez tal complexidade do fazer musical, exigindo tão amplo leque de interdisciplinaridade, seja a explicação do fenômeno novo que ocorreu na segunda metade do século XX quando os compositores entraram para a Universidade. A Universidade passa, então, a ser a nova arena de luta do compositor contemporâneo, oferecendo-lhe melhores instrumentos de trabalho e de interdisciplinaridade. (TACUCHIAN, 1995b, 91p.).

⁷ Esta é uma realidade brasileira, e provavelmente da maioria dos países em desenvolvimento. Há países em que a música contemporânea tem uma maior aceitação no mercado fonográfico, e que não precisa, necessariamente, da universidade para se promover e se sustentar, contando, inclusive, com importantes instituições criadas exclusivamente para seu estudo, criação e divulgação.



CAPÍTULO 2

PARA A NÃO-DEFINIÇÃO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA

Esta expressão designa um gênero musical que cumpre ainda o programa disfarçado de uma vanguarda que faliu (como procedimento e como designação) – a música contemporânea alimenta-se do seu próprio mito, vivendo no restrito espaço social e cultural da elite, cujo modelo é precisamente o de uma vanguarda que utiliza já processos instituídos.

José Júlio Lopes (1957-)

A música de concerto produzida no século XX que rompeu com a tradição tonal ampliou de tal forma os limites da realidade musical então existente, que gerou, e ainda gera, muito desconforto ao ser-humano que entra em contato com ela, seja em nível auditivo-perceptivo, seja em nível conceitual. Diante de tal desconforto, surge uma questão elementar: como definir *música contemporânea*?

Este capítulo tem a pretensão de demonstrar a mobilidade conceitual deste termo.⁸ E, como o material trabalhado nesta pesquisa constitui-se de textos apresentados em eventos científicos brasileiros da área de música, será a partir dele que esta demonstração será realizada, havendo também o apoio de entrevistas realizadas com alguns compositores brasileiros e de verbetes de dicionários de música.⁹

Não se pretende chegar a um acordo sobre o que é *música contemporânea* e formular um conceito - o que seria ilusório; mas sim, a partir do próprio material apresentado em eventos científicos, demonstrar que *música contemporânea* não é um conceito fechado, bem delimitado e definido. Ao contrário: há muitas discussões e discordâncias sobre seu significado.

Antes de se conhecer as diferentes atribuições de significado à *música contemporânea*, faz-se necessário conhecer o significado etimológico da palavra. De acordo com o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, contemporâneo é *que ou o que viveu ou existiu na mesma época*, ou ainda *o que é do tempo atual* (HOUAISS..., 2001, 817p.). Porém há algumas atribuições de significado para a expressão *música contemporânea* que não correspondem à origem etimológica do adjetivo *contemporâneo* - *que é do mesmo tempo* (HOUAISS..., 2001, 817p.).

⁸ A presente dissertação não tem como principal preocupação ocupar-se com a discussão do conceito *música contemporânea*. Porém, devido ao tema escolhido, houve a intenção de buscar um esclarecimento sobre a utilização de tal conceito entre os músicos tidos como eruditos. Dessa forma, este capítulo busca apenas demonstrar que *música contemporânea* é um termo de significado variável, e que não possui, ainda, uma delimitação conceitual consensual. Para uma pesquisa mais abrangente, outras fontes deveriam ter sido consultadas, assim como outros estudiosos da música, o que foge à proposta deste trabalho.

⁹ A escolha dos compositores a serem entrevistados foi aleatória, porém levou-se em conta a facilidade de comunicação. No entanto, é importante anotar que outros foram convocados a dar suas opiniões sobre o assunto e que, devido a dificuldades de comunicação, nem todos puderam fornecê-las.

Segundo o compositor e pesquisador da música brasileiro Fernando Iazzetta,¹⁰ o termo *música contemporânea* geralmente é utilizado para denominar tudo aquilo que foge da linguagem harmônico-tonal, dentro da música de concerto do século XX. No entanto, alguns músicos, como o arranjador e instrumentista brasileiro André Mehmari, não restringem seu significado apenas à música de concerto, e defendem que música contemporânea é aquela que se faz hoje, independente de ser popular ou erudita.¹¹

Um fato que demonstra a falta de consenso entre os músicos quanto ao significado de música contemporânea é a ausência deste verbete na grande maioria dos dicionários de música. Em um dos dois únicos dicionários que contêm o verbete *música contemporânea*, entre os doze consultados, atribui-se o início do século XX como sendo o início da estética musical contemporânea (RANDEL, 1986, 889p.).

O compositor e pesquisador da música brasileiro Flô Menezes explica bem o porquê de alguns autores considerarem o início da música contemporânea no início do século XX. Para Menezes, o surgimento da música contemporânea se deu com a segregação da música em popular e erudita, no final do século XIX. A música popular deu então continuidade à utilização do sistema tonal e foi ganhando o mercado fonográfico no decorrer do século XX. Enquanto isso, a música de concerto do início do século XX deu seguimento ao colapso do sistema tonal, iniciado por Wagner em *Tristão e Isolda* (1857), no mesmo ano-marco da era moderna na literatura. Essa música *especulativa*, como a qualifica Menezes, foi então atravessando todo o século XX e recebendo várias denominações para diferentes fases que coexistem dentro dela, ou mesmo para o seu todo. É aí que entram termos como música moderna, música nova, música atual, música do século XX, e o próprio termo música contemporânea.¹²

¹⁰ Informações fornecidas em julho de 2004.

¹¹ Informações fornecidas em julho de 2004.

¹² Informações fornecidas por Flô Menezes em agosto de 2004.



No entanto, há estudiosos que designam contemporânea a música composta exclusivamente por compositores vivos. Neste caso, a música composta por compositores do século XX já falecidos seria denominada moderna (ZAGONEL, 1996, 205p.).¹³

Dentro dos textos apresentados em eventos científicos no Brasil na área de música que trabalham com a expressão música contemporânea, poucos se preocuparam com sua definição e entendimento. Na grande maioria, os autores a citaram de modo muito natural, como se o leitor já estivesse familiarizado com o seu significado. Provavelmente, o leitor entenderá que a música a qual se refere esta expressão diz respeito àquela composta no século XX. Porém, se for mais a fundo nesta questão, ficará confundido quanto a sua delimitação temporal, por exemplo. Afinal, a obra de Schoenberg é considerada do repertório musical contemporâneo? Ou o fato de ele não estar vivo não permite que ela receba esta denominação?

Apenas três autores, dentro do material trabalhado nesta pesquisa, definem música contemporânea. Um deles é Bernadete Zagonel, que inclusive entre estes foi o que mais adentrou na questão, embora seu trabalho seja da subárea educação musical. Com a intenção de averiguar quais os significados que os compositores atribuem à *música contemporânea*, Zagonel entrevistou vinte deles, entre brasileiros e estrangeiros.¹⁴

Observamos que, num primeiro impulso, antes de aprofundar a questão, muitos responderam que música contemporânea é a música de hoje[...] não se está dizendo 'o que se faz em nossa época' (o que englobaria absolutamente toda a produção existente), mas 'o que é de nossa época'. Nesse caso, as produções artísticas cujas características evocam um tempo passado, sem uma nova contextualização, não podem ser consideradas como contemporâneas, mesmo que seus autores estejam vivos. Importa que as características da obra sejam atuais, e não somente que seu compositor viva nos dias de hoje (ZAGONEL, 1996, 206p.).

A dificuldade em delimitar temporalmente a música contemporânea também não fugiu aos olhos de Zagonel. A autora percebeu que, enquanto alguns entrevistados sugeriam que a

¹³ Em entrevista realizada por e-mail em julho de 2004, o compositor gaúcho Dimitri Cervo defende esta posição, ao explicar que música moderna é toda a música composta no século XX que teve início com Scriabin, Debussy ou talvez Schoenberg, deixando música contemporânea para designar a música composta por compositores vivos. Expressões análogas a *música contemporânea* tais como *música moderna*, *música nova*, *música de vanguarda*, *música atual*, *música do século XX*, também não possuem uma definição consensual. No entanto, não é do âmbito deste trabalho entrar nesta questão.

¹⁴ Não se pode esquecer que estes compositores fazem referência à música contemporânea como aquela que deu prosseguimento à música ocidental tida como erudita, o que Zagonel deixa claro em seu texto.

música contemporânea teve início com Debussy ou Stravinski, outros diziam ter ela começado com a 2ª Escola de Viena. Outros, ainda, opinaram que apenas os compositores vivos deveriam ser denominados contemporâneos. “Na verdade, o que se percebe é que os próprios compositores de hoje não aceitam a expressão ‘música contemporânea’ para denominar essa tão grande pluralidade de expressão da arte sonora, mas são obrigados a utilizá-la por falta de outro termo mais apropriado” (ZAGONEL, 1996, 207p.).

Fora o texto de Zagonel, nenhum outro da subárea educação musical preocupou-se em discutir o conceito de música contemporânea. Textos das subáreas etnomusicologia, musicoterapia e musicologia também não tiveram esta preocupação, apesar de alguns deles atribuírem características a esta música, e alguns outros deixarem implícito no texto o que entendem por música contemporânea. O de Cláudia Fernanda Deltrégia, por exemplo, aborda a música contemporânea como aquela que abrange toda a música de concerto atual, independente da estética, e que teve início juntamente com o século XX. Já o de Nelson Salomé Oliveira deixa claro que a música contemporânea não abrange toda a produção musical do século XX, como defende alguns pesquisadores, e exclui Debussy, Ravel, Stravinski, e até Schoenberg como compositores do cenário musical contemporâneo.

Diferentemente de Zagonel, os outros dois autores preocupados em definir música contemporânea não pesquisaram a opinião de pessoas envolvidas com a música de concerto, mas expuseram a sua própria visão. Marcello Gerchfeld, por exemplo, vê a música contemporânea como

[...]toda a música composta nos dias de hoje, porém devemos abranger também todas as manifestações da cultura musical em todas as suas formas, como resultado de um ‘pensar musical’. Esse pensar musical está intimamente associado a todas as demais manifestações do pensamento contemporâneo (GUERCHFELD, 1990, 62p.).

Talvez aí o autor não só faça referência à música de concerto, como também à produção musical conhecida como popular.

Esperava-se que os textos relacionados à composição e à estética musical fossem os mais preocupados com a questão *conceituar música contemporânea*. No entanto, apesar de muitos deles discutirem elementos da música contemporânea e se preocuparem em apresentar e justificar características de tal música, apenas um autor tentou esclarecer seu significado: Ricardo Tacuchian, ao discorrer sobre a teoria composicional contemporânea, tentou contextualizar tal conceito, não sem antes deixar claro o caráter de generalização da expressão que, segundo ele, não exclui a música de vanguarda das décadas de 1950 e 1960 nem a música pós-moderna.¹⁵

Quanto à expressão *música contemporânea*, Tacuchian a considera

[...]um ‘produto elaborado’ por uma ‘instituição formal’ que é uma teoria composicional contemporânea.¹⁶ Além disso, música contemporânea possui uma organização estrutural nova, diferente da música fiel à tradição mas, como ela atuando primordialmente em locais destinados ao ritual de concerto, o que vale dizer, com pouca ou nenhuma dimensão mercadológica. Às vezes, como é o caso da música eletroacústica, necessita de espaços especiais, diferentes do teatro tradicional de concertos (TACUCHIAN, 1995b, 90p.).

Tacuchian identifica cinco aspectos fundamentais que distinguem a música tradicional da música contemporânea: “[...]ruptura com a tradição[...], mutação contínua[...], preocupação com o signo novo[...], a eventual ultrapassagem de limite do signo exclusivamente sonoro [...], e, por fim, o uso de novas tecnologias[...]” (TACUCHIAN, 1995b, 90p.). O autor identifica na música contemporânea uma grande promotora da interdisciplinariedade, pois o fazer musical contemporâneo muitas vezes envolve áreas como o teatro, cinema, televisão e literatura.

¹⁵ Segundo o compositor gaúcho Dimitri Cervo, em entrevista realizada por e-mail em julho de 2004, “[...] hoje quase já não existem estéticas puras ou nitidamente definidas, aspecto característico do modernismo, mais sim estéticas inclusivas que misturam as mais diversas influências. Para alguns este ‘caldo de signos’ nos quais estamos mergulhados, caracterizaria o fim do modernismo, indicando um novo período da história da arte denominado pós-moderno.”

O conceito *pós-moderno* ficou consagrado após a publicação de *A condição pós-moderna*, do filósofo francês Jean-François Lyotard, em 1979 (LIMA, 2004), passando a ser utilizado em diversos campos artísticos de estudo. A estética pós-moderna ou neo-barroca, como prefere chamar Omar Calabrese, supera a dicotomia entre signos velhos e novos, propondo novos comportamentos estéticos, embora partindo da tradição (TACUCHIAN, 1995a, 25p.).

¹⁶ “Produto elaborado” para Tacuchian é aquele produzido para ser consumido por um público que não participou do processo de criação. A “instituição formal” é aquela super-estrutura social ou psicológica, econômica ou cultural como o Estado, a igreja, a escola e os meios de comunicação de massa. Neste caso, a universidade. (TACUCHIAN, 1995b, 89p.).

Diante destas características da música contemporânea apresentadas por Tacuchian, pode-se concluir que o autor considera contemporânea aquela música que vêm da 2ª Escola de Viena, por causa da ruptura radical com a tradição, e que chega aos nossos dias. E esta parece ser a posição mais defendida entre os especialistas. Porém, não se deve esquecer que muitos deles não concordam com a utilização deste termo nestas condições e preferem assumir seu significado etimológico: música do tempo atual. Contudo, ao se pensar sobre música do tempo atual, depara-se com mais um problema: quando se inicia a música do tempo atual? O que é tempo atual? A música da década de 1990 seria contemporânea, ou não mais se encaixaria em *atual*?

Com todas estas questões e divergências, a presente pesquisa não priorizará nenhuma das definições para *música contemporânea* estudadas neste capítulo, considerando que não há um consenso quanto ao seu significado. Portanto, para cada texto estudado no capítulo seguinte, dever-se-á ter sempre em mente que o objeto desta pesquisa tem significado mutável, e varia de acordo com o autor trabalhado.

*É preciso um certo tempo e principalmente,
despreocupação para apreciar novas músicas.*

Cláudio Fernando Oliveira

O presente capítulo volta-se para a exposição do conteúdo dos textos apresentados em eventos científicos brasileiros que têm na música contemporânea seu objeto científico. Cada seção secundária está direcionada a uma subárea da música, a saber: musicologia, etnomusicologia, educação musical, musicoterapia, composição e práticas interpretativas.¹⁷

3.1 Musicologia para a música contemporânea

Falar sobre história enquanto ela ocorre não é tarefa das mais fáceis. Como não poderia ser diferente, escrever a história da chamada música contemporânea também não é assim tão simples. Pensando nisso, o musicólogo e compositor José Maria Neves¹⁸ evidenciou algumas questões a serem consideradas no que se refere a fazer musicologia para a música que ele chama *atual*. Primeiramente, Neves destacou a importância de se fazer história enquanto os fatos ocorrem, atribuindo o contexto familiar do pesquisador com o seu tempo como elemento facilitador desta relação. Importa aqui o desenvolvimento e emprego de uma metodologia própria, que abandone ou trate de modo diferenciado alguns conceitos vinculados à musicologia histórica (NEVES, 1995).

Para Neves, o fato de a música contemporânea fazer parte da realidade atual faz com que ela seja familiar ao pesquisador. Com um objeto tão próximo, o estudo da música contemporânea deveria ser mais familiar e fluente para o pesquisador do que ao lidar com um objeto que não é de seu tempo; com a musicologia histórica voltando os olhos para o presente,

¹⁷ Esta classificação das subáreas aproxima-se da classificação utilizada pela ANPPOM em seu congresso de 2003, com o diferencial das subáreas análise musical e música e tecnologia/música eletroacústica estarem inseridas no âmbito da subárea composição. A inserção de cada texto dentro de uma subárea não significa que ele não contenha discussões próprias de outras subáreas. Dessa forma, referências a alguns textos podem ser encontradas em mais de uma seção secundária.

¹⁸ Autor de 51 trabalhos musicológicos, de acordo com o banco de dados da Academia Brasileira de Música (ABM), 25% deles são voltados para o estudo da música contemporânea brasileira e direcionados a diversas subáreas da música, tais como: educação musical, musicologia, composição e estética musical. Diante desses dados, o seu interesse como musicólogo pela produção musical atual não pode ser ignorado, porquanto parece ser um interesse que não se volta a preocupações pessoais de divulgação da própria obra, como ocorre com alguns compositores, por exemplo.

a promoção da música atual deveria ser natural, de modo que nosso conhecimento sobre ela aumentaria a ponto de podermos traçar seu perfil (NEVES, 1995). Porém, Neves não omite que isto seria um desafio para os musicólogos, tão acostumados às metodologias tradicionais, voltadas para o passado musical, e que parecem esquecer que a história avança até o presente, enquanto poderiam formar um elo entre compositores, intérpretes e público ao promover estudos sobre a música atual.¹⁹ Para ele, a boa musicologia para a música atual é aquela que “[...]dará conta de como a obra está feita, de como ela é transmitida e de como ela é recebida, preocupando-se em registrar o pensamento e o comportamento do compositor, do intérprete, do professor, do crítico, do público.” (NEVES, 1995). E, sendo a música de hoje dotada de grande diversidade, um estudo sistemático contribuiria para sua compreensão e conseqüentemente um maior implemento nas salas de concerto.

Sem dúvida alguma, estudos históricos sobre a música contemporânea facilitariam sua compreensão e divulgação no meio musical brasileiro. No entanto, apesar desta música ser atual, ela não pode ser considerada familiar ao historiador, como afirma Neves. A música erudita tradicional que remonta a séculos anteriores ao XX é muito mais familiar ao músico de orquestra, por exemplo, do que a produção recente. Portanto, a contemporaneidade entre pesquisador e estética não justifica uma possível facilidade de compreensão da linguagem musical contemporânea.

A preocupação de José Maria Neves em apontar caminhos para o desenvolvimento de uma metodologia para a música contemporânea tem justificativas no próprio texto, que inclusive está muito bem fundamentado. Só a citação que ele faz de Arthur Mendel sobre “o homem que precisa conhecer tudo a cerca de si próprio antes de começar a conhecer todas as coisas” já justificaria a mensagem de seu texto, pois, como Neves mesmo explica:

¹⁹ Nesta comunicação, é importante anotar que José Maria Neves em apenas um momento cita o termo *música contemporânea*. Ele prefere utilizar expressões como *nova música*, *música atual* e *música de nosso tempo*. Por isso evitou-se utilizar *música contemporânea* para referências a seu trabalho.

Tal idéia pode ser facilmente ampliada, para mostrar o desejo de conhecer a sociedade e os produtos culturais da sociedade onde vive este homem que pesquisa. Isto seria suficiente para explicar a necessidade de serem incentivados todos os esforços para fazer com que a musicologia histórica se voltasse – não de modo exclusivo, mas de modo preferencial – para a produção musical de nosso país e de nosso tempo (NEVES, 1995).

3.1.1 Música contemporânea e suas histórias

Este item é reservado aos trabalhos apresentados em eventos científicos que se dedicaram à pesquisa histórica da música contemporânea, excluindo-se aqueles que tratam da história de entidades ligadas à produção musical do século XX, pois serão estudados no item seguinte. Apenas três textos encaixaram neste perfil: o de Vânia Dantas Leite, que escreveu sobre os primórdios da música eletroacústica no Brasil, o de Celso Mojola, que discorreu sobre aspectos da música contemporânea na América Latina, e o de Nelson Salomé de Oliveira, sobre a música contemporânea em Belo Horizonte na década de 1980.

Como já foi citado, o trabalho da compositora Vânia Dantas Leite, apresentado no *VII Simpósio Brasileiro de Computação e Música* (LEITE, 2000), trata dos primórdios da música eletroacústica no Brasil. É importante estudar a história da música eletroacústica a partir do momento em que ela representa uma das principais correntes estéticas dentro da música contemporânea.

Leite limitou-se às décadas de 1940 a 1970 no Brasil. Antes de tudo levantou a seguinte questão a respeito da criação musical eletroacústica: seria um meio artístico ou uma experiência tecnológica? Esta problemática é mais uma dentre tantas que envolve a música contemporânea. Realmente, no século XX profissionais de outras áreas, como engenharia, matemática e arquitetura, e com algum conhecimento musical, começaram a adentrar o universo da criação musical através de computadores e outros meios tecnológicos, e isso

trouxe à tona a discussão se o compositor precisa ou não ter formação musical para ser considerado como tal.²⁰

A primeira peça brasileira de música concreta foi composta em 1956 por Reginaldo de Carvalho após retornar da França, onde teve contato com Pierre Schaeffer, e a primeira exclusivamente eletrônica, em 1962, por Jorge Antunes (LEITE, 2000). Outros compositores, ao voltarem de estudos na Europa, principalmente França e Alemanha, também foram levados a compor peças eletroacústicas, como é o caso de Koellreutter e Cláudio Santoro, na década de 1960. Algumas iniciativas foram tomadas para divulgar a música eletroacústica, como por exemplo, a construção de estúdios e laboratórios e a realização de concertos. O Estúdio de Experiências Musicais foi criado por Reginaldo de Carvalho no Rio de Janeiro; posteriormente, este compositor foi diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, mudando o nome para Instituto Villa-Lobos, que viria a ser a então Universidade do Rio de Janeiro. Jorge Antunes também criou um laboratório experimental em Brasília (Laboratório de Arte Integral) e, posteriormente, fundou a Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica em 1994, que promoveu três encontros nacionais de música eletroacústica, sendo o primeiro realizado no ano de sua fundação, e os outros em 1997 e 2003 (LEITE, 2000).

Leite cita outros nomes, assim como o dela, como importantes no pioneirismo da música eletroacústica no Brasil, e que deram continuidade ao trabalho de Jorge Antunes e Reginaldo de Carvalho, tais como Jocy de Oliveira, Conrado Silva, Damiano Cozzella (que trabalha mais com música computacional), Marlene Migliari Fernandes, Aylton Escobar, Jaceguay Lins, José Maria Neves e Aluizio Arcela.

Na década de 1970, com a re-fundação da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea (SBMC), houve a promoção de eventos preocupados com a divulgação da

²⁰ Anualmente a Sociedade Brasileira de Computação realiza os *Simpósios Brasileiros de Computação e Música*. Rodrigo Cicchelli Velloso, em comunicação apresentada no *X Encontro Nacional da ANPPOM*, adverte que, mesmo os musicistas sem experiência com a aplicação de novas tecnologias na criação e interpretação musical, correm o risco de pouco aproveitarem em comunicações e debates desses simpósios, devido à linguagem informatizada utilizada.

música eletroacústica. Leite vê esta década como aquela que disseminou a composição eletroacústica no Brasil, graças a esforços isolados de alguns compositores que tinham um mínimo de conhecimento e tecnologia para desenvolver um trabalho no país, assim como a criação de grupos esparsos de compositores e intérpretes que estavam interessados na criação e divulgação da música eletroacústica. Outro fato importante citado por Leite é a introdução em 1986, na grade curricular da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), do curso de composição eletroacústica para as turmas de bacharelado em composição, que posteriormente foi incluído em outras universidades.

A partir dos dados fornecidos por Leite, percebe-se grande crescimento na produção musical eletroacústica no Brasil desde seu início até os dias atuais, e isso condiciona a um crescimento na produção musical contemporânea, ao se pensar na música eletroacústica como sendo uma de suas facções. Estudos de caráter histórico como este são importantes para contextualizar as diversas vertentes da música contemporânea no cenário musical atual e construir suas histórias, ainda mais sendo o Brasil carente de tais estudos.

Enquanto a comunicação de Leite é mais específica ao tratar dos primórdios da música eletroacústica no Brasil, a do compositor Celso Mojola (1999, p.225-230), apresentada no *III Simpósio Latino-Americano de Musicologia*, discute, de forma mais abrangente, aspectos históricos da música contemporânea na América Latina, como por exemplo, a chegada de músicos europeus que trazem consigo a técnica dodecafônica na década de 1930, passando pelas iniciativas de divulgação da música contemporânea na década de 1960, tais como a criação do Centro Latino-Americano de Altos Estudos Musicais, em Buenos Aires, e chegando à década de 1980, que Mojola vê como um período de convivência pacífica entre visões estéticas diversas.

Quanto ao intercâmbio internacional, Mojola lembra que apenas seis países latino-americanos são filiados à Sociedade Internacional de Música Contemporânea (SIMC):



Argentina, Brasil, Chile, México, Uruguai e Venezuela, e que por isso exercem uma liderança natural na América Latina em relação à produção musical atual.

Neste trabalho não há uma discussão aprofundada de um ou outro aspecto da música contemporânea. O autor faz um panorama da música contemporânea na América Latina, dando destaque às dificuldades encontradas para que ela seja tratada com mais seriedade no próprio meio musical. Mojola afirma que

[...]as nossas instituições de ensino não dão muita atenção para a música contemporânea como um todo e, muito menos, para a latino-americana. Muitos intérpretes confessam, em ambientes informais, que não gostam dessa música[...] O público, que desconhece essa produção, não a exige nos concertos, como não o fazem também os raros intelectuais que possuem algum conhecimento da área. Em certos casos, intérpretes até partem para uma busca de obras contemporâneas que possam fazer parte de seu repertório, mas esbarram em dificuldades primárias: não existem partituras em circulação, não se tem como obtê-las (MOJOLA, 1999, 229p).

O autor frisa bem que as dificuldades não estão no plano técnico, pois os compositores latino-americanos não ficam atrás de seus colegas europeus em termos de conhecimento, por exemplo. Residem, sim, no atraso das instituições em relação à promoção, ensino e divulgação da música contemporânea.

O compositor Nelson Salomé de Oliveira, em comunicação apresentada no *Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música* do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio (OLIVEIRA, N.S., 1999, p.45-49.), destacou as atividades que se voltaram para a divulgação da música contemporânea em Belo Horizonte na década de 1980. Pelo seu relato, houve grande movimentação entre os músicos no sentido de promover concertos na capital mineira voltados para a música do século XX. Oliveira destacou as atividades da Escola de Música da UFMG (EM/UFMG) e da Fundação de Educação Artística (FEA) de Belo Horizonte na década de 1980, que, segundo os dados apresentados em seu texto, voltaram-se fortemente para a música contemporânea.

De acordo com Oliveira, a vida musical erudita de Belo Horizonte na década de 1980 abriu grande espaço para a música contemporânea.²¹ A EM/UFMG, de espírito conservador, na década de 1980 começou a receber docentes que estimularam a realização de projetos vinculados à música contemporânea, dentre eles Koellreutter, Guerra Peixe e Carlos Káter. Separadamente, eles promoveram encontros, debates, e criaram centros de pesquisa da linguagem musical atual. Alguns professores instrumentistas passaram a demonstrar maior interesse pela música contemporânea, inserindo peças em seus repertórios e divulgando em eventos criados com este propósito. Dentre as iniciativas, podemos citar: criação do Centro de Pesquisa em Música Contemporânea, Grupo de Música Contemporânea e Laboratório de Composição com Meios Eletroacústicos. A FEA voltou-se mais para o estímulo da criação de grupos de interpretação, além de sediar e coordenar alguns eventos: Encontros de Compositores Latino-Americanos, Centro Latino-Americano de Criação e Difusão Musical, Grupo de Música Experimental, Grupo Oficina Multimedia, Grupo Uakti, e Núcleo de Música Contemporânea (OLIVEIRA, N.S., 1999, 48p.). Oliveira apontou o pianista e intérprete da música contemporânea Paulo Álvares como um dos principais líderes deste movimento da década de 1980 em Belo Horizonte.

Sem dúvida, as informações fornecidas por Oliveira demonstram que a década de 1980 foi a grande propulsora em termos de criação e divulgação da música contemporânea na capital mineira. Tal fato é resultado da presença de figuras importantes do meio musical brasileiro em Belo Horizonte na década de 1980, assim como à qualidade e quantidade de eventos sobre música contemporânea neste período.

²¹ O autor se atém às iniciativas da Escola de Música da UFMG e da FEA (Fundação de Educação Artística) de Belo Horizonte. É claro que, por se tratar de um texto que resultou de uma dissertação, deve-se dar credibilidade às informações fornecidas. Porém, não se pode descartar possíveis equívocos.



3.1.2 Entidades ligadas à música contemporânea no Brasil

Quando, na década de 1970, a Sociedade Brasileira de Música Contemporânea (SBMC) havia acabado de ser reinaugurada, discutia-se como a música contemporânea poderia ser melhor divulgada no próprio meio musical. O compositor Jorge Antunes discutiu essa problemática no *I Simpósio Internacional de Compositores*, em 1977 (ANTUNES, 1978, p. 40-41.), em comunicação apresentada durante o evento, sugerindo a criação de sociedades locais que congregassem compositores, intérpretes e mesmo leigos, interessados em música contemporânea. A união destas sociedades formaria o movimento musical brasileiro, havendo, então, uma sociedade que congregasse todas as outras, tarefa a cargo da SBMC (ANTUNES, 1978, 41p.).

Para que tal idéia pudesse ser concretizada, Antunes fez com que os compositores que participaram do simpósio assinassem um documento em que se comprometiam em fundar, cada um em sua cidade de origem, juntamente com colegas da mesma região, as respectivas sociedades, de modo que deveriam convidar outros compositores que não participaram do evento para se unirem a eles. Estas sociedades deveriam ser mantidas como entidades privadas, sem ligação a órgãos públicos.

Apesar desta proposta de Antunes ter boa intenção, ele parecia realmente acreditar que este projeto era exequível, como se a assinatura de seus colegas fosse garantia de que eles se empenhariam em formar sociedades regionais de divulgação à música contemporânea, o que exigiria muito empenho, além de dinheiro, que ainda precisaria ser angariado, e não se sabia como. Não que fosse uma proposta desinteressante, pelo contrário; mas para sua concretização era necessário articulação, organização e entrosamento por parte das pessoas envolvidas e, neste caso, estes elementos não faziam parte da realidade daquela comunidade

de compositores, senão hoje haveriam vários núcleos de divulgação e estudo da música contemporânea espalhados pelo Brasil.

Atualmente, dentro do cenário musical brasileiro, existem instituições, centros e grupos de pesquisa voltados diretamente ao estudo da música contemporânea, mas não estão tão bem articulados entre si como queria Antunes. De acordo com o Centro de Documentação da Música Contemporânea da Unicamp (CDMC – Brasil/Unicamp), em seu Guia da Música Contemporânea Brasileira *on-line*, o MUSICON, estas entidades somam nove: Sociedade Brasileira de Música Contemporânea (SBMC), Centro de Pesquisa em Música Contemporânea - UFMG, Centro de Documentação da Música Contemporânea – UNICAMP, Núcleo de Música Contemporânea – Universidade Estadual de Londrina (UEL), Núcleo Brasileiro e Pesquisa em Computação e Música (NUCOM), Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica, Centro de Linguagem Musical – PUC, Núcleo de Música Contemporânea de Porto Alegre – UFRGS e Grupo de Pesquisas em Música, Musicologia e Tecnologias – Universidade Federal da Paraíba (UFPB) (CDMC, 2000). Essas entidades e grupos de pesquisa estão preocupados com a divulgação de informações sobre música contemporânea através da publicação de artigos em jornais e periódicos da área, realização de concertos, além de voltarem a atenção para a documentação e promoção da música contemporânea e realização de projetos de pesquisa musical que envolvam tecnologia aplicada à arte.

Entre os textos levantados, três deles têm como preocupação relatar uma parte da história de algumas destas entidades: Sociedade Brasileira de Música Contemporânea (SBMC), CDMC e Centro de Pesquisa em Música Contemporânea da UFMG (CPMC/UFMG).

Quanto ao texto referente à SBMC, o autor Paulo Affonso de Moura Ferreira iniciou-o citando a fundação da Sociedade Internacional de Música Contemporânea (SIMC) na



Europa, em 1922 (FERREIRA, P.A.M., 1987, p.64-68), para então na década de 1940 ser fundada no Brasil a SBMC, segundo ele de forte tendência nacionalista.

Infelizmente, essa iniciativa teve duração curta: um grupo chefiado por H.J.Koellreutter, amplamente minoritário dentro da SBMC, mas com acesso político direto à então cúpula dirigente da SIMC, de espírito intolerante e arbitrário, aproveitando-se das dificuldades de comunicação da época, conseguiu a eliminação da seção brasileira. Habilidade nas tarefas de destruição, esse pequeno grupo mostrou-se, porém, impotente para criar uma outra seção brasileira da SIMC (FERREIRA, P.A.M. 1987, p.64-68).

Ferreira não cita o ano em que a SBMC foi desativada. Não se preocupa em justificar a razão do grupo liderado por Koellreutter ser de *espírito intolerante e arbitrário*, o que faz parecer que Ferreira está atacando-o. Também sugere ao leitor, em outro parágrafo, que só a partir do momento em que ele, Paulo Affonso de Moura Ferreira, assumiu a presidência da SBMC, ela começou a se desenvolver e a se destacar no cenário musical brasileiro. Os problemas que surgiram dentro da SBMC após Ferreira assumir a presidência são sempre justificados, de maneira que o leitor não venha a questionar as decisões da diretoria da instituição. O problema aqui é que fica claro a sua preocupação em defender a história da SBMC quando ela envolve o seu nome, mostrando ao leitor sua parcialidade.

Em *Música Viva e H. J. Koellreutter* (KÁTER, 2001), pode-se encontrar alguns dos possíveis motivos pelo qual Ferreira atacou Koellreutter e detectar algumas informações equivocadas e omitidas por Ferreira. Antes de mais nada, faz-se necessário situar o surgimento da SBMC na década de 1940 em relação à então conjuntura ideológico-musical.

Carlos Káter data a iniciativa de se criar a seção brasileira da SIMC de 1940. Esta iniciativa partiu do movimento Música Viva como parte da necessidade de promover a integração e consolidação deste grupo fundado em 1938 e que tinha como meta principal a divulgação da música contemporânea no cenário brasileiro (KÁTER, 2001, 51p.). Não se pode deixar de lado que Koellreutter foi o fundador e principal articulador do movimento Música Viva, e que se a seção brasileira da SIMC foi trazida ao Brasil, foi graças a essa

personagem da música brasileira. Porém, Ferreira omite este dado em sua comunicação e prefere tachar Koellreutter, sem argumentar o porquê, de *intolerante e arbitrário*. Não é difícil entender a revolta de alguns músicos para com o grupo Música Viva, pois Koellreutter não poupou palavras ao apontar os responsáveis, segundo ele mesmo, pelas deficiências do meio pedagógico e artístico-musical (KÁTER, 2001, 56p.).

Apesar da iniciativa do Música Viva em criar a seção brasileira da SIMC em 1940, a sua primeira fundação ocorreu em 1947, tendo Renato de Almeida como presidente eleito e Koellreutter como secretário geral (KÁTER, 2001, 158p.). Sendo a seção brasileira da SIMC vinculada diretamente ao Música Viva, seria inadequado dizer que aquela entidade era de forte tendência nacionalista, como sugeriu Ferreira, pois esta outra tinha como objetivo divulgar as diversas correntes estéticas em voga no momento, sem priorizar nenhuma.

Somente na década de 1970 é que a SBMC foi reativada: primeiramente, elegeu-se uma diretoria em que cada membro provinha de um estado brasileiro, mas que, segundo Ferreira, pelo fato dos membros terem se radicado há algum tempo no Rio de Janeiro e por “marcantes diferenças de personalidades”, foi substituída por outra, tendo o autor deste trabalho como presidente. Esta nova diretoria procurou ampliar o número de membros da SBMC, não importando a tendência estética que seguiam. A partir de então, Ferreira passou a enumerar em sua comunicação as atividades da SBMC, tais como: estímulo à criação de condições para a edição de partituras e gravação de obras brasileiras e inclusão de obras brasileiras em festivais internacionais. Apenas em 1982, com nova diretoria, a SBMC ganhou um estatuto, passando a ter uma atuação maior no cenário musical brasileiro (FERREIRA, P.A.M., 1987, 66p.). Com isso, o trabalho dentro da instituição aumentou, de modo que o excesso de trabalho seria a justificativa de Ferreira para a falta de interesse dos sócios para compor a nova diretoria. Assim, foi formada emergencialmente uma diretoria para substituir a anterior, que teve como presidente, novamente, Paulo Affonso de Moura

Ferreira que, como representante máximo da instituição, ao participar do *I Congresso Brasileiro de Musicologia* em 1987, teve a intenção de divulgar a história e o trabalho da SBMC junto à comunidade científico-musical da época, assim como sugerir aos musicólogos brasileiros que dessem mais atenção à música contemporânea (FERREIRA, P.A.M., 1987, 67p.).

A parcialidade do autor ao descrever a história da SBMC e a falta de dados relevantes para a localização espacial e temporal dos acontecimentos fez com que houvesse uma certa desconfiança quanto à veracidade de algumas informações. No entanto pode-se aproveitar algumas, como por exemplo o fato da SBMC não ter sido fundada na década de 1970 como pensam muitos pesquisadores, o que se constata em artigos publicados, e sim muito antes disso, mostrando que na década de 1940 o termo *música contemporânea* já era utilizado no Brasil, e que pelo menos na década de 1920 já tinha surgido na Europa.

A história da SBMC ainda não está clara e precisaria de um estudo sistemático para que fosse traçada. Há pesquisadores que, ao citá-la em artigos, mostram desconhecer sua existência anteriormente à década de 1970. O próprio atual presidente desta instituição, o compositor Harry Crawl, qualifica a história da SBMC como *antiga e confusa* (CROWL, 2002). Crawl não vai tão longe quanto Káter no que diz respeito ao surgimento desta instituição, mas não desconhece a primeira fundação da sociedade em 1947. Algumas informações disponibilizadas por ele enriquecem a história da SBMC:

Também no Rio, na década de 70, houve uma tentativa de retomada [da SBMC], com a participação de Guilherme Bauer e Marlos Nobre, entre outros. A idéia era aproximar a música que se fazia no Brasil com a Europa e os EUA, mas a sociedade não conseguiu se estabelecer de modo definitivo. Na década de 80, em São Paulo, Rodolfo Coelho de Souza e Luís Milanesi registraram a SBMC e a filiaram à ISCM (International Society of Contemporary Music). A SBMC que existe hoje descende dessa instituição (CROWL, 2002).

Porém, Crawl afirma que a SBMC filiou-se à SIMC somente na década de 1980, enquanto Káter e Ferreira datam a ligação entre as duas entidades já da década de 1940.



A atuação da SBMC até a data de publicação do texto de Ferreira parece não ter sido muito significativa, tendo por base este mesmo texto. Ela surgiu na década de 1940 como parte do movimento Música Viva, e logo se extinguiu, para ser re-fundada na década de 1970 e crescer de modo significativo na década seguinte. Infelizmente, Ferreira não traçou com precisão a trajetória desta instituição até aquele momento, o que comprometeu a qualidade de sua comunicação, ainda mais pelo fato do autor se preocupar, antes de mais nada, em defender sua gestão como presidente desta instituição.

Um ano antes da publicação deste texto de Ferreira, um texto de Koellreutter referente às atividades do Centro de Pesquisa da Música Contemporânea (CPMC) da Escola de Música da UFMG havia sido publicado (KOELLREUTTER, 1986, p.189-197). Antes de falar sobre o CPMC, Koellreutter adentrou em questões pertinentes à música contemporânea, justificando a necessidade e a contribuição que um centro de divulgação e estudo da música contemporânea forneceria aos músicos no Brasil, como por exemplo a aproximação do músico jovem com a realidade do mercado musical.

Koellreutter propôs a criação de centros independentes de animação e criatividade musical anexos aos conservatórios, ou até como substitutos a eles, que se preocupassem mais com o processo de criação musical do que com o resultado a ser alcançado.

Já em nível universitário, Koellreutter propôs a realização de seminários livres, porém profissionalizantes, que contassem com cursos preparatórios de professores que trabalham com música para os conservatórios, cursos especializados de música para rádio, televisão, cinema e teatro, curso de música para publicidade, seminários de música aplicada à medicina, atividades de recreação e lazer, cursos de documentação, musicologia, sociologia, crítica. Levando-se em conta tudo isso, a UFMG apresentou uma nova proposta de ensino musical



através da criação de um Centro de Pesquisa da Música Contemporânea, em 1985. (KOELLREUTTER, 1986, 195p.).

O objetivo inicial do CPMC era, portanto, procurar soluções novas para o ensino da música, que corresponderem às necessidades da sociedade.²² Koellreutter sugeriu que as manifestações sonoras indígenas também fossem estudadas pelos novos compositores brasileiros. Por fim, sugeriu, em seu texto, que fossem elaborados e desenvolvidos métodos condizentes com a realidade, ao invés de copiar aqueles do passado, o que remete à iniciativa já mencionada de José Maria Neves, quanto este atenta para a necessidade em se criar uma metodologia e uma maneira própria de tratar a música contemporânea pelos próprios musicólogos. A preocupação maior de Koellreutter com a criação do CPMC voltava-se, então, para a inserção do músico no mercado de trabalho, a abertura de espaços mercadológicos, e a aceitação da música contemporânea pela sociedade (KOELLREUTTER, 1986, 197p.).

A criação do CPMC da UFMG não foi uma iniciativa isolada dentro daquela universidade na década de 1980, como se pode ver no item 3.1.1. Pelo contrário: foi mais um projeto de divulgação e estudo da música contemporânea dentre outros que lá surgiram na década de 1980 e que viriam a concretizar as propostas de ensino de Koellreutter junto à música atual (OLIVEIRA, N.S., 1999, p. 45-49).

O CPMC sobrevive ainda hoje como órgão complementar da Escola de Música da UFMG e trabalha apoiando publicações e eventos voltados para a música contemporânea no Brasil. Além disso, disponibiliza quatro laboratórios vinculados à criação e ao ensino musical (CPMC, 2001).

Dentre as nove entidades que promovem o estudo e divulgação da música contemporânea no Brasil, o CDMC – Unicamp é o de maior repercussão no meio, graças ao

²² O CPMC da Escola de Música da UFMG existe até hoje e é coordenado por Rogério Vasconcelos. Koellreutter foi o primeiro coordenador do CPMC, abandonando o cargo em 1987 e passando-o a Eduardo Bértola.

seu expressivo acervo de partituras, registros sonoros e biografias de artistas contemporâneos nacionais e estrangeiros, contando ainda com um banco de dados com obras inéditas, além de realizar um ótimo atendimento à distância por *e-mail*, como pode ser constatado através desta pesquisa. Já promoveu diversos eventos no Brasil relacionados à música contemporânea, e também o intercâmbio de pesquisadores e músicos estrangeiros. Com relação à disponibilização de informações sobre música contemporânea *on-line*, o CDMC é a entidade que está melhor amparada, pois conta com um *site* que divulga artigos e CDs que são lançados referentes à música contemporânea e com uma base de dados de compositores contemporâneos brasileiros, obras, solistas, regentes, orquestras, conjuntos de câmara, pesquisadores, entidades de ensino e pesquisa, entidades de apoio, eventos regulares, rádios culturais no Brasil e no exterior, produtores, agentes de artistas e promotores de eventos que é consultada por especialistas da área como referência para desenvolvimento de pesquisas (CDMC, 2000). Inaugurado em 1989 em Campinas, na UNICAMP, como filial do *Centre de Documentation de la Musique Contemporaine* (órgão criado na França em 1978), tem como objetivo a documentação, divulgação e promoção da música contemporânea (NOGUEIRA, 1995, 54p.).

Lenita Nogueira apresentou comunicação no VII Encontro Nacional da ANPPOM voltada para a história do MUSICON junto ao CDMC (NOGUEIRA, 1995). E o que vem a ser MUSICON?

Dentro do projeto de ampliação da divulgação da música contemporânea, estava-se elaborando, na época em que a comunicação de Nogueira foi apresentada, o *MUSICON – Guia da Música Contemporânea Brasileira*. Através do catálogo de compositores, intérpretes, teatros, eventos, festivais, buscou-se fornecer um suporte de dados para atividades de criação, produção, promoção, formação, pesquisa, edição e difusão da música contemporânea. De acordo com Nogueira, o projeto pretendia que o MUSICON fosse

publicado bienalmente, sempre atualizando seus dados. No entanto, sua publicação ocorreu apenas em 1995 e 1998. Hoje também temos o MUSICON no *site* do CDMC. Segundo José Augusto Mannis, coordenador do CDMC, pretende-se futuramente realizar uma nova publicação do MUSICON.²³

As iniciativas das instituições estudadas nos textos acima em muito contribuem para melhorar o quadro da divulgação da música contemporânea no Brasil, e provavelmente as outras instituições brasileiras que têm objetivos semelhantes também. No entanto, entre as nove instituições, apenas três chamaram a atenção de pesquisadores no que diz respeito ao relato de suas atividades, o que demonstra uma falta de compromisso dos pesquisadores da área com a divulgação das atividades e da história das entidades ligadas à música contemporânea no Brasil.

3.2 Música contemporânea e etnomusicologia

No século XIX, surgiu o interesse por parte de estudiosos da música em pesquisar e entender a música praticada por culturas não-européias, apoiadas na tradição oral e tidas como inferiores. Como um ramo da musicologia, nasceu então a *musicologia comparada*, batizada assim por Guido Adler em artigo de 1885 (OLIVA, 2000). Com o passar do tempo, o conceito de inferioridade em relação às culturas não-européias foi se apagando e passou-se a estudar a função da música em determinada sociedade, para então em 1959 esta disciplina receber o nome de *etnomusicologia*. Assim, em um último momento, a ela ligaram-se as teorias e métodos da antropologia, podendo, então, abordar qualquer tipo de música, incluindo a urbana e aquelas produzidas para a grande massa.(OLIVA, 2000).

²³Informações fornecidas em novembro de 2003.



No Brasil, a musicologia comparada surgiu no final do século XIX com pesquisas voltadas para a música folclórica brasileira. A partir da década de 1920, Mário de Andrade apareceu como figura de peso dentro deste cenário após publicação de *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) (SOUZA, 1983, 53p.).

Sendo a etnomusicologia uma disciplina academicamente recente e escassa no Brasil, a promoção de eventos científicos dedicados exclusivamente a ela ainda é incipiente: durante todo o século XX, ocorreu apenas um, o *I Encontro Internacional de Etnomusicologia*, realizado em Belo Horizonte/MG, no ano de 2000.²⁴ Reforçando a idéia acima, este fato pode ser considerado um reflexo do pequeno espaço conquistado por esta disciplina dentro das universidades brasileiras, que não produzem o suficiente para poder contar com um volume considerável de trabalhos científicos publicados em periódicos ou apresentados em eventos.

Portanto, dentro deste contexto, não se pode esperar muito, em termos de produção científica brasileira, em relação a estudos que abordem música contemporânea aliada à etnomusicologia.²⁵ Apenas um trabalho deste tipo foi localizado, entre aqueles publicados em anais de eventos científicos brasileiros na área de música. Nele, a compositora e etnomusicóloga Maria Helena Rosas Fernandes aponta as características gerais da música indígena brasileira, assim como pontos de convergência encontrados em tribos diferentes e sem contato umas com as outras. No entanto, ela não sugere maneiras como as peculiaridades desta música podem ser aproveitadas na criação da música atual, nem cita estudos etnomusicológicos ou gravações ao qual os compositores poderiam recorrer para conhecer um

²⁴ Há que se considerar que houve, no decorrer do século XX, a promoção de eventos científicos brasileiros restritos ao folclore, mas por não serem eventos exclusivos da área de música, não foram incluídos nesta pesquisa.

²⁵ Há especulações sobre coincidências entre os estudos analíticos da música contemporânea e as metodologias e demarcações de objetos da etnomusicologia. A etnomusicóloga brasileira Rosângela de Tugny assim exemplifica estas 'coincidências': "O primeiro e mais óbvio [aspecto], se perfaz pela sincronia histórica, marcada pelo advento da indústria de discos e a tomada de conhecimento pelos músicos do ocidente do universo musical não europeu. Este único aspecto, aliado à necessidade de apropriação de linguagens exóticas pelos compositores da dita vanguarda da década de 60 bastaria para reiterar a necessidade de um diálogo entre estas duas perspectivas de estudo. Em seguida, observa-se a similar problematização que se configura nas duas áreas, em torno da demarcação do objeto de análise – 'onde está a música?'; objeto que desde a virada dos anos 50 do século XX apresenta-se sob variadas formas de materialização e desmaterialização. Mais além, pela singularidade das linguagens investidas, o 'outro' que a antropologia tanto busca se instrumentalizar para observar passa a ser cada compositor da tradição ocidental. Desta forma, vale comparar perspectivas de ambos campos de estudo, buscando sua complementaridade." (TUGNY, São Paulo, 2002).



pouco mais a música e cultura indígena, para então poder tomá-la como ponto de partida para a criação. A única referência que a autora faz à música contemporânea neste trabalho é quando sugere aos compositores, no último parágrafo, que entrem em contato com a música indígena brasileira, pois ela nos transmite “[...] conhecimentos em termos de forma, de combinações rítmicas, polifônicas, timbrísticas, que nos abre um campo novo [...]” (FERNANDES, 1986. 112p.).

3.3 O ensino musical através da música contemporânea

Ao falar sobre a educação musical no Brasil, não se pode deixar de citar a Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM). Instituição fundada em 1991 durante o *I Simpósio Brasileiro de Música*, promovido pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), no ano seguinte começou a realizar eventos anuais que perduram até os dias de hoje e que têm importância significativa na promoção de discussões relacionadas, inclusive, à inserção da educação musical no ensino brasileiro. A subárea educação musical é uma das poucas no Brasil que contam com a realização periódica de eventos científicos e também com a publicação de revistas e anais. É importante destacar que, além dos encontros anuais, a ABEM realiza encontros de menor porte em diferentes regiões do país, que apesar de não terem uma periodicidade regular, propiciam um intercâmbio de informações entre pesquisadores de regiões menos desenvolvidas com regiões onde a pesquisa em educação musical está mais avançada, no caso, sul e sudeste do país.

A ABEM teve um papel importante na divulgação de pesquisas na subárea educação musical na década de 1990 no Brasil, e também em sua sedimentação, o que pode ser confirmado por alguns educadores:

Como sabemos, desde que foi fundada em 1991, em Salvador – Bahia, a ABEM vem realizando um trabalho importantíssimo de sedimentação da área de Educação Musical no país, o que vem resultando em uma positiva mobilização da área e na

conquista de espaços políticos significativos. O reflexo disso pode ser observado, por exemplo, na quantidade e qualidade de suas publicações, na participação da CAPES, apoiando nossos Encontros ao longo desses anos, e também participação da área nos recentes trabalhos realizados pela Comissão de Especialistas de Ensino das Artes e Design (CEEARTES), com vistas à reformulação curricular dos cursos de graduação em Artes[...] (KLEBER, 2000, 2p.).

Cristina Tourinho, pesquisadora e educadora, salienta a importância da ABEM para a literatura da educação musical no Brasil:

Considero a ABEM de importância primordial para a educação musical no Brasil. Com a criação da ABEM, os professores de música puderam contar com uma entidade séria e comprometida, que passou a trabalhar em prol do ensino de música. Os encontros anuais possibilitaram um espaço de intercâmbio entre professores de música, antes restritos aos espaços pedagógicos dos festivais de instrumento. A pesquisa foi beneficiada, veja a quantidade de títulos publicados. Quando comecei a pós graduação, em 1990, a maioria da bibliografia era em inglês, inacessível para a maioria dos estudantes de graduação, não só pelo idioma, mas pela dificuldade de se obter os livros. Sinto a presença da ABEM no material que posso dispor hoje para os meus alunos e na consciência do papel do educador musical.²⁶

A importância da ABEM para a sedimentação da subárea educação musical no Brasil é indiscutível. Ela proporcionou e vem proporcionando intercâmbio entre pesquisadores dentro do país, publicações periódicas de relevância para a subárea, buscando conhecer o que está sendo pesquisado em nível internacional. Isso demonstra a preocupação com a atualização de suas discussões. Com base nisso tudo, e comparando com o desenvolvimento de outras subáreas da música, a educação musical pode ser considerada a mais articulada no Brasil no final do século XX.

3.3.1 Aprendizagem musical e música contemporânea

Alguns textos apresentados em eventos discorrem sobre o aproveitamento de elementos da música contemporânea em sala de aula. A pesquisadora Bernadete Zagonel, em um deles, discorre sobre a incorporação de novos elementos na música no decorrer do século XX e como aqueles tidos como mais elementares se modificaram. Este discurso leva à compreensão de como a música não-tonal adquiriu algumas das características que lhe são

²⁶ Informações fornecidas por Cristina Tourinho em julho de 2004.



atribuídas atualmente, e como elas podem ser aproveitadas na educação musical. Isto será visto também em textos de Luiz Carlos Czekö, Rodolfo Caesar e Cláudia Fernanda Deltrégia.

Uma conquista para a música no século XX foi sem dúvida a incorporação do ruído à composição musical, como cita Zagonel, que ganhou bastante espaço com o nascimento da música concreta em 1948. Mas antes disso, a percussão também adquiriu independência, com a possibilidade de se fazer música utilizando-se apenas instrumentos de sua família, com as *Rítmicas* (1930) do compositor cubano Amadeo Roldan, e não com *Ionization* (1931), de Varèse, que é conhecida erroneamente como a primeira peça composta exclusivamente para grupo de percussão.

De acordo com Zagonel, as grandes transformações referentes à forma musical tiveram início com Debussy, mais especificamente com *La mer* (1905) e *Jeux* (1912). Estas obras marcaram a criação da *forma aberta*, pois não necessitam de nenhum modelo formal preestabelecido para que possam dar a sensação de continuidade, obrigando o ouvinte a uma escuta instantânea (ZAGONEL, 1996, 211p.). No século XX, para a maior parte dos compositores, a forma não é pré-determinada, criando cada um deles a sua, de acordo com suas necessidades. “Às vezes é o material musical que as define, às vezes ela nasce ao mesmo tempo que a composição [...]” (ZAGONEL, 1996, 211p.), ou seja, ela é criada *a posteriori*. Esta maneira de pensar a forma, que vai adentrar o século XX, faz com que seja necessário perceber a obra contemporânea em sua totalidade, havendo uma relação global entre os elementos que a compõe.

Quanto ao ritmo, Zagonel atribuiu a Stravinsky o primeiro grande passo para sua transformação no século XX com *Sagração da Primavera* (1913), graças ao alargado uso da polirritmia. Assim, pouco a pouco o ritmo adquiriu independência das alturas (melodia), podendo ser concebido paralelamente à organização das notas. Além disso, o tempo passou a ser motivo de preocupação para os compositores, mais ainda que o ritmo. Porém, o tempo

aqui é concebido não mais como elemento medidor, mas como forma de percepção, sendo o condutor da música. Por exemplo, na música eletroacústica, não há fórmula de compasso nem divisão métrica: o compositor trabalha com timbres e texturas colocadas em sequência (ZAGONEL, 1996, 212p.).

O silêncio é outro elemento valorizado na música no século XX: agora ele é visto como complementar ao som, e não mais como seu oposto, sendo capaz de gerar formas expressivas (ZAGONEL, 1996, 213p.).

Outros elementos foram incorporados à música contemporânea, tais como espaço e gesto. O espaço é imprescindível na música eletroacústica, tendo também conquistado lugar na música instrumental (espacialização do som na sala de concerto; disposição dos instrumentos). A incorporação de encenações e movimentos corporais também encontrou espaço no século XX, tendo então o intérprete algo de ator.

A criação de signos gráficos também se fez cada vez mais necessária na música contemporânea, pois a escrita tradicional mostrou-se e mostra-se muitas vezes insuficiente. Zagonel lembra que a escrita tradicional desenvolveu-se de modo a tornar-se independente do som, porém a escrita desenvolvida hoje “desenha” o som no espaço, fazendo com que as relações temporais se transformem em relações espaciais, de modo que a escrita não esteja afastada do som que ela representa.

E como aplicar todas essas ‘novidades’ à educação musical? Nas últimas décadas do século XX, as idéias pedagógico-musicais passaram a combinar dois aspectos: metodologia do ensino de música e conteúdo trabalhado (ZAGONEL, 1996, 203p.). Com isso, houve uma mudança de mentalidade, sendo que o importante passou a ser o despertar de habilidades e condutas na criança, sensibilizando-a através da criação. Assim, o enfoque não prevê apenas aquisição de conhecimento, mas o desenvolvimento da expressão espontânea, que pode ser trabalhada com o auxílio da música contemporânea. No entanto, a pedagogia musical não

acompanhou as transformações que a música erudita sofreu no século XX, de modo que o ensino nos conservatórios encontra-se muito distanciado dos sistemas e códigos usados na música erudita hoje, segundo Zagonel. Mudou-se a maneira de ensinar, mas o conteúdo não foi alterado. Um exemplo de utilização da música contemporânea no ensino, citado pela autora, seria fazer com que os alunos explorassem e pesquisassem sonoridades a partir de diferentes instrumentos ou mesmo instrumentos criados por eles próprios. O desenvolvimento do hábito da criação durante o processo de aprendizagem também far-se-ia necessário. Elementos tais como o jogo, a exploração do som, o gesto como parte do movimento sonoro e musical poderiam, portanto, ser integrados à educação musical.

Para o compositor e educador Luiz Carlos Czekö (CZEKO, 1989, p. 439-443), em comunicação apresentada no *III Encontro Nacional de Pesquisa em Música* em 1987, a abordagem do som no século XX sofreu um alargamento, de modo que se multiplicaram as áreas dos instrumentos onde se pode produzir som.²⁷ Esse aumento de possibilidades exploratórias, para Czekö, ajudaria os alunos de música a serem mais criativos. Além disso, com a música contemporânea, novamente o instrumentista é convidado a improvisar, participando, portanto, do resultado final da composição, o que seria um estímulo a mais no aprendizado musical. Tal qual Zagonel, Czekö também cita a notação contemporânea como elemento didático a partir do momento em que ela torna o espaço gráfico proporcional à duração e à altura.²⁸

E quando se trata de ouvir música contemporânea em sala de aula? Como reagem os alunos? A educadora e pianista Cláudia Fernanda Deltrégia apresentou comunicação no *XI Encontro Nacional da ANPPOM* (1998) que, entre outras coisas, preocupou-se com a questão

²⁷ Por exemplo o piano: no século XX os compositores começaram a utilizar em suas composições sonoridades da madeira do piano, da raspagem das cordas ou da inserção de objetos entre elas.

²⁸ Aspectos referentes à notação serão tratados dentro do item 3.5.4. De qualquer forma, deve-se lembrar que boa parte das peças contemporâneas ainda utilizam a notação tradicional para sua estruturação e que o campo da notação contemporânea ainda é muito recente para que haja um consenso entre os compositores sobre quais os símbolos mais adequados a serem utilizados.



acima. Deltrégia discutiu o estranhamento sentido pelos alunos ao serem apresentados à música contemporânea, o que se explica pelo fato de as pessoas, mesmo as crianças, estarem acostumadas ao sistema tonal graças à indústria fonográfica, facilitando, assim, sua assimilação, e, por outro lado, dificultando a aceitação da música não-tonal. Por outro lado, esta dificuldade é amenizada quanto o professor explica os diversos aspectos da música contemporânea e chama a atenção do aluno para suas sutilezas, de modo que seu ouvido passa a percebê-las, tornando a audição de tais peças mais inteligíveis.

O compositor Rodolfo Caesar também atenta para a importância da reflexão histórica juntamente à prática musical contemporânea (CAESAR, 1999, p.52-55). Propõe um ensino musical vinculado diretamente às tecnologias recentes, sendo elas não só um suporte em sala de aula como também um objeto a ser estudado, pois assim os alunos aprenderiam sobre os recursos que elas trouxeram e trazem para a prática da composição, da pesquisa e da performance instrumental. Com isso, o vínculo entre educação e tecnologia seria enfatizado, ao invés de serem tratados separadamente, como habitualmente acontece. Segundo Caesar, à medida em que se investiga o emprego das ferramentas oferecidas pela tecnologia recente, aumenta a percepção do estudante de música para a compreensão da música contemporânea que emprega novas tecnologias. Na Inglaterra, por exemplo, o ensino de *music technology* é obrigatório em todas as escolas secundárias, de modo que

[...]a maior parte dos jovens compositores que alimentam o mercado musical britânico teve acesso a teclados MIDI, a estúdios portáteis, guitarras, pedais de efeitos e, agora, a computadores. A proposta educativa introduzindo M & T na Inglaterra nos anos oitenta ofereceu aos alunos uma via de acesso à música pelo viés do fazer (CAESAR, 1999, 54p.).

No entanto Caesar alerta que, além de por o estudante em contato com a tecnologia recente, faz-se importante dedicar uma parte da aula à reflexão histórica, para que os alunos compreendam como a música erudita evoluiu até aquele ponto. Mas não se pode ignorar que há um fator fundamental que dificulta a utilização de tecnologia recente no aprendizado musical: o alto custo para o financiamento de projetos e a importação de material.

Em países como Inglaterra e França, o ensino musical dá mais atenção à música contemporânea. Preocupada principalmente em mostrar como é trabalhada a musicalização infantil em crianças nos conservatórios da região parisiense, Bernadete Zagonel (1995, p.39-43) apresentou uma comunicação no *IV Encontro Anual da ABEM* (1995) com este tema. A autora observou que, tal qual na música concreta, desenvolve-se nesses conservatórios um trabalho de exploração de fontes sonoras por parte dos alunos, fazendo com que a criança habitue-se a fazer e ouvir. É comum encontrar atividades extra-classe dedicadas à música contemporânea, que inclusive encomendam obras inéditas a compositores para seus alunos estudarem, e organizam apresentações dedicadas exclusivamente à música atual. Tais iniciativas ainda são raras em conservatórios no Brasil, e em muitos deles os docentes nem sequer têm conhecimento sobre música contemporânea.

A maioria dos professores dos conservatórios da região parisiense estão à procura de métodos que trabalham com música contemporânea, e o educador tem maior liberdade em sala de aula por não haver um programa pré-estabelecido, de modo que pode escolher os métodos a ser aplicados (ZAGONEL, 1995, p.39-43.). Em quase todos os conservatórios abrangidos na pesquisa de Zagonel, trabalha-se com grafismos criados pelos próprios alunos, aproximando-os de uma linguagem mais contemporânea.

No entanto, Zagonel percebeu uma diferença no tratamento metodológico quando a criança está na classe de musicalização e quando está na de instrumento: no primeiro caso, os professores não trabalham com a teoria musical tradicional, integrando o ensino a elementos da música contemporânea e tornando o aprendizado mais descontraído, voltado também para jogos; no segundo caso, a metodologia passa a ser mais rígida, pois os professores de instrumentos estão mais preocupados com a transmissão de informações e noções musicais mais objetivas, fazendo com que o aluno fique mais passivo durante a aula.

Apesar do diferencial metodológico entre a classe de musicalização e a de instrumento nestes conservatórios, há um esforço por parte dos educadores em buscar novos métodos. Mas no Brasil a realidade é diferente e, como afirma Marcos Ferreira, constitui um círculo vicioso:

[...]se não ouvimos esta música [contemporânea] na programação normal das salas de concerto, nem divulgada através dos agentes da indústria cultural – rádio e TV, entre outros, ela não despertará o interesse por sua execução e pesquisa por parte daqueles que atuam nas escolas de música e conservatórios. Por outro lado, se a música contemporânea brasileira não se fizer presente nas instituições de ensino, ela não será conseqüentemente ouvida nas salas de concerto, nem tampouco nos meios de comunicação ora existentes (FERREIRA, M., 1996, 238p.).

É por isso que há tanta preocupação por parte dos estudiosos da música contemporânea em enfatizar a necessidade de mudanças no ensino musical brasileiro, e isso independe se estes estudiosos são musicólogos, educadores, intérpretes, compositores ou teóricos. É no ensino musical que se encontra o princípio gerador das dificuldades de aceitação da música contemporânea pelos próprios músicos intérpretes, educadores e historiadores.

O compositor Koellreutter foi um dos pesquisadores que discutiu a necessidade de se modificar o ensino musical nos conservatórios brasileiros frente à sociedade tecnológico-industrial do século XX. No que diz respeito à educação musical, ela deveria desenvolver a capacidade dos jovens para um raciocínio globalizante e integrador, de modo que os novos músicos estivessem preparados para colocar suas atividades a serviço da sociedade, pois, dessa forma, formar-se-iam músicos mais próximos da realidade da vida profissional, cujas carreiras teriam relevância para a sociedade (KOELLREUTTER, 1986, 190p.).²⁹

Para esta nova educação, Koellreutter alerta que é de grande importância informar os jovens sobre a realidade profissional do músico. Também acredita que o fato de a grande

²⁹ Sem dúvida, é importante que o jovem músico conheça as limitações do seu mercado de trabalho e crie espaços dentro dele. No entanto, a idéia de Koellreutter em fazer com que a música contemporânea torne-se útil à sociedade parece uma forma desesperada para abrir o mercado. Afinal, tem que se pensar o que a música representa para a sociedade atual, e porque motivo esta mesma sociedade estaria disposta a fazer da música de concerto, mais especificamente, da música contemporânea, música utilitária, semelhante àquela dos tempos de Haydn.



maioria dos conservatórios brasileiros se orientarem pelas normas em que estavam baseados os programas e currículos dos conservatórios europeus do século XIX, faz com que tais instituições estejam alheias à realidade social brasileira. Assim, as escolas de música brasileiras passam a ser “[...]pretensas fábricas de intérpretes para as promoções musicais da elite burguesa[...]” (KOELLREUTTER, 1986, 192p.), enquanto o mercado cultural do Brasil não tem espaço para abrigar tantos candidatos a solistas ou mesmo músicos de orquestra (KOELLREUTTER, 1986, 193p.).

Por outro lado, novas profissões relacionadas à música surgiram no século XX, mas as universidades em geral não preparam os estudantes para tais atividades, como por exemplo, criação de jingles e trilhas sonoras. Apesar de os jovens interessarem-se cada vez mais pela música contemporânea,³⁰ eles são postos à margem desse processo, pois as escolas de música obrigam seus alunos a compactuarem com seus padrões obsoletos (KOELLREUTTER, 1986, 193p.).

Koellreutter não é o único a defender este tipo de ensino musical globalizador. O compositor Júlio César Nunes da Costa resume bem a tarefa da educação musical diante dessas novas facetas do mercado profissional:

Creio que a missão da educação musical em nossos dias seja a de prover o estudante de música de um arsenal teórico e técnico que lhe permita consolidar uma carreira num ambiente profissional em mutação constante e também auxiliá-lo na adoção de critérios para fazer suas escolhas entre as inúmeras e difíceis opções de que disporá ao longo de sua trajetória (COSTA, 1996, 204p.).

3.3.1.1 A música contemporânea no ensino de piano

Dois textos apresentados em eventos abordaram as relações da música contemporânea com o ensino de piano e resultaram de dissertações de mestrado. Um, escrito pela educadora e pianista Cláudia Fernanda Deltrégia, voltou-se para a avaliação do potencial didático de

³⁰ É importante salientar que Koellreutter utilizou a expressão *música moderna* ao invés de *música contemporânea* para se referir à música do século XX.



peças contemporâneas brasileiras para piano. Além de trabalhar com material já existente, editado e manuscrito, Deltrégia encomendou obras dirigidas à iniciação ao piano que trabalham com a introdução e fixação de aspectos técnicos, interpretativos ou de leitura.

Um dos resultados de sua pesquisa foi a constatação de que, graças à intensa exposição à escuta da música tonal desde bebê, até crianças têm resistência em se interessar pela linguagem musical contemporânea. Ao expor alguns estudantes à execução de tais peças,

[...]os alunos pareceram entusiasmados com a ‘novidade’ que a peça representava. Isso foi bastante marcante quando esta utilizava sinais de grafia não convencionais como por exemplo, as *Seis pequenas peças para piano* de Estêrcio Márquez Cunha. Porém, o estímulo inicial era substituído, contudo, por um posterior estranhamento. A aplicação em um aluno (oito anos, bastante habituado a ouvir música erudita tradicional) foi significativa. Ao ouvir o professor tocar a peça dodecafônica, com inserções de clusters que estudaria, chegou a afirmar: ‘até eu posso inventar uma música assim’. Torna-se claro que, com essa expressão, esse aluno não pretendia salientar seus próprios talentos. Ao contrário, demonstra desdém, fruto da incompreensão pelo que acabara de ouvir (DELTRÉGIA, 2000,108p.).

No entanto, peças com ritmo marcado despertavam mais interesse, de modo que obras que se utilizam de técnicas minimalistas eram melhor aceitas pelos alunos de piano (DELTRÉGIA, 2000,110p.).

A linguagem musical contemporânea é dotada de uma variedade ímpar. Algumas técnicas composicionais, aproximando-se mais da linguagem tonal, sem dúvida serão mais aceitas pelos estudantes de música. Outras, sem praticamente nenhuma relação técnica ou auditiva com a música tonal, certamente serão marginalizadas pelo estudante. Como disse Deltrégia: “é preciso um certo tempo e, principalmente, desprendimento para apreciar novas estéticas” (DELTRÉGIA, 2000,112p.).

Entre os compositores brasileiros consultados para a elaboração da pesquisa, Deltrégia salientou que Ernst Widmer trouxe uma inegável contribuição na renovação do repertório pianístico para iniciantes, através de seus *Ludus brasiliensis*. Marcos Ferreira, apoiando-se em quatro peças para piano deste compositor (*Concatenação*, *É doce morrer no mar*, *Suíte*

mirim e Variações em forma de onda),³¹ destacou algumas complicações técnicas encontradas nas peças que são trabalhadas no repertório tradicional. Por exemplo, em *Variações em forma de onda*, Ferreira ressaltou que o pianista precisa fazer exercícios específicos para poder alcançar intervalo de 10ª com 4 ou 5 notas, necessitando tocar duas notas com o polegar. Em outro momento, na mesma peça, há um espelho em relação às mãos, pois enquanto uma está fazendo arpejos ascendentes, a outra está fazendo arpejos descendentes, e esta simetria favorece o estudo da passagem (FERREIRA, 1996, 241p.). No entanto, se a intenção do autor era demonstrar que na música contemporânea há peculiaridades técnicas e didáticas que não existem na música tradicional, e que por isso mesmo se faz necessário o desenvolvimento de técnicas instrumentais específicas, seu trabalho não foi bem sucedido. Não que a afirmação não seja verdadeira, mas em suas exemplificações não há nenhuma novidade técnica em relação ao repertório tradicional para piano. No entanto, se ele pretendia demonstrar que a música contemporânea também trabalha com recursos didáticos próprios da música tradicional, e que essa característica pode ajudar na sua inserção nos programas das escolas e conservatórios, então seu trabalho procede. Porém, chama a atenção o fato de o autor ter escolhido peças que utilizam uma linguagem composicional muito próxima da tonal. Ferreira poderia ter escolhido obras que ressaltassem características técnico-didáticas exclusivas da linguagem contemporânea.

Compete aqui refletir sobre o que é música contemporânea para Ferreira. O que se percebe é que, para ele, o repertório contemporâneo está muito mais ligado ao referencial temporal do que ao estético.

³¹ Ao observar trechos destas obras, que estão inseridos no texto de Ferreira, pode-se ver claramente que as peças escolhidas pouco têm de uma linguagem musical contemporânea, a não ser o título e alguns raros momentos de utilização da notação não-convencional. Portanto, é discutível o critério de escolha das obras por parte do pesquisador.

3.3.2 Projetos de educação musical relacionados à música contemporânea

Entre os trabalhos direcionados à educação musical, um deles refere-se a projetos voltados à construção ou abertura de espaços que priorizem a aprendizagem musical através da música contemporânea: o de Csekö, compositor baiano que vive no Rio de Janeiro. O autor relata o seu próprio trabalho junto à educação musical, concretizado na Oficina de Linguagem Musical (OLM), no Rio de Janeiro, em atividade desde 1982, depois de um longo recesso desde sua fundação, em 1970. Através da OLM Csekö realiza um trabalho que une o ensino de música tradicional à contemporânea, de modo que o processo de criação musical atual não fique às margens da educação, o que ocorre na grande maioria das instituições de ensino musical.

A OLM surgiu a partir das discordâncias de Csekö em relação à realidade da educação musical, como o negligenciamento da criação musical atual no ensino da música (CSEKÖ, 1994, 199p.).³² No entanto, ao fundar a OLM para o ensino médio, Csekö se deparou com dificuldades enfrentadas por quem quer utilizar a música contemporânea em sala de aula: como estabelecer uma conexão entre a atualidade da linguagem musical e a tradição? A solução que encontrou baseia-se no princípio da OLM de *experimental o processo de criação*.

Anos depois de ter fundado a OLM voltada ao ensino médio, Csekö fundou a OLM para adultos no Brasil, que também está baseada no estímulo à criação musical, que une a música tradicional à contemporânea. Esse processo de aprendizagem permite a familiarização com a produção musical contemporânea, e também estimula a discussão das obras ouvidas e analisadas.

Em 1983 foi fundada a OLM para crianças, depois que Csekö constatou que “[...]a educação musical para o público infantil não apresentava nenhum trabalho que basicamente

³² Ver nota 54.

utilizasse o processo de criação, improvisação, elaboração de uma linguagem e a produção musical atual como instrumentos de abordagem.” (CSEKÖ, 1994, 204p.).

A OLM para crianças apresenta os seguintes procedimentos: extenso desenvolvimento da acuidade auditiva, memória sonora e imaginação sonora; interação ativa com a linguagem musical atual e tradicional; técnicas de dinâmica de grupo; execução e realização musical. (CSEKÖ, 1994, 206p.).

Csekö ressalta que o que mais se evidencia na OLM é o caráter formativo, o objetivo de formação de cada atividade. Para ele, *sua* OLM cumpre “[...]prazerosa e rigorosamente sua função de instrumento de educação” (CSEKÖ, 1994, 213p.).

Não há a OLM para estudantes universitários, e nem poderia, pois Csekö não está vinculado a nenhuma instituição deste porte para poder instalá-la neste ambiente. No entanto, com a mesma preocupação de levar a música contemporânea ao conhecimento da sociedade e mesmo aos estudantes de música, Rodrigo Cicchelli Velloso propôs, em comunicação apresentada no *X Encontro Nacional da ANPPOM*, a implantação de cursos de extensão universitária nas faculdades de música que buscassem esclarecer pontos relacionados à escuta da música contemporânea, e principalmente ao uso de novas tecnologias na criação musical. (VELLOSO, 1997, p.104-109).

Segundo Velloso, para compreender a atividade musical produzida hoje faz-se necessário estudar o uso da informática e suas diversas aplicações.³³ Nas décadas de 1960 e 1970, a universidade brasileira tentou implantar centros de pesquisa em composição musical amparada por novas tecnologias, mas suas atividades foram extintas em pouco tempo. Se houvessem cursos de extensão universitária voltados para o uso de tecnologia recente na criação musical, o problema de inacessibilidade desta linguagem caminharia para uma maior

³³ Velloso destaca que não há como se pensar a produção musical atual sem considerar a informática e suas aplicações. Sem dúvida, ao se pensar na música eletroacústica e suas variações, e na música espectral, realmente não há como subtrair o uso da informática. Mas há que lembrar que a música contemporânea não é formada apenas por essas vertentes estéticas. Há quem componha sem a utilização de recursos tecnológicos e nem por isso deixa de utilizar uma linguagem musical contemporânea.

implementação no meio musical, pois esclareceria os músicos quanto ao seu uso e aplicações (VELLOSO, 1997, p.105-106).

Este programa de extensão deveria atingir três objetivos: complementar a formação de estudantes e profissionais de música (público-alvo: musicistas), criar novas platéias para a música contemporânea (público-alvo: sociedade extra-musical) e ser um pólo interdisciplinar de ação (VELLOSO, 1997, 107p.).

Como modelo para este programa, Velloso cita o IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique Musique*), na França, e a *Sonic Arts Network*, na Inglaterra. É claro que as condições sócio-financeiras brasileiras não se assemelham às condições desses países europeus, mas alguns pontos podem ser assimilados, como por exemplo, o intercâmbio com profissionais de diversas tendências estético-composicionais e a realização sistemática de concertos que divulguem a música contemporânea. Através destas iniciativas, a sociedade teria mais acesso à produção musical recente, ficando mais informada a seu respeito.

3.4 A música contemporânea como elemento terapêutico

A musicoterapia enquanto prática de saúde surgiu durante a segunda guerra mundial como tratamento para os soldados feridos e doentes de guerra em hospitais. A partir de então, foram se desenvolvendo diversos estudos e investigação na área por equipes formadas por músicos, médicos, psicólogos e pedagogos, que contribuíram, inicialmente, para a fundamentação e sistematização da musicoterapia quanto aos seus procedimentos de trabalho e métodos de atuação. Desde 1978, o Conselho Federal de Educação reconhece a musicoterapia como uma carreira de nível superior, contando com o apoio da Organização Mundial de Saúde (LEONARDI, 2004).

Podemos definir a musicoterapia como um processo sistemático de intervenção que tem por objetivo promover e facilitar as dinâmicas inter e intrapessoais do indivíduo e ou grupo, bem como desenvolver sua comunicação e auto-expressão, através de

vivências e experiências sonoro-musicais conduzidas por um profissional qualificado na área. Os métodos de trabalho empregados pelo musicoterapeuta podem ter um enfoque receptivo e ou interativo na música, dependendo dos objetivos e necessidades do indivíduo ou grupo. De um modo geral a música pode ser vivenciada pelo sujeito de forma receptiva e/ou interativa. O que importa não é tanto a forma (receptiva ou interativa) como cada sujeito vivencia e expressa essa musicalidade, mas podermos enquanto terapeutas desenvolver uma escuta ampliada da experiência sonoro-musical do outro e perceber então essas produções ou repertórios como um mosaico das vivências, desejos e produções de sentidos para a existência. E mais, poder responder e ajudar esse outro com novas experiências e possibilidades musicais que além de encontrar ressonância com sua identidade sonora complemente e enraíze suas próprias vivências e percepções (LEONARDI, 2004).

No Brasil, os musicoterapeutas contam com a União Brasileira das Associações de Musicoterapia (UBAM), entidade fundada em 1995 durante a realização do *VIII Simpósio Brasileiro de Musicoterapia* que preocupa-se em “[...]desenvolver o intercâmbio entre as associações, incentivar a pesquisa e organizar a publicação de uma revista científica para todo o país[...]” (UBAM, 1998) e que, ao todo, reúne dez associações de musicoterapia espalhadas pelo Brasil, a maioria nas regiões sul e sudeste. A mais antiga delas foi fundada em 1968 no Rio de Janeiro, a Associação Brasileira de Musicoterapia. Desde então, do início da década de 1970 até hoje, muitos eventos científicos específicos na área foram realizados, somando mais de trinta. Mesmo assim, há que se pensar até onde a musicoterapia pode ser considerada uma subárea da música, pois seu processo de desenvolvimento parece estar muito mais voltado à área da saúde do que à musical. No entanto, percebe-se um crescimento do espaço dado à musicoterapia em eventos científicos da área de música, pois a própria ANPPOM já a trata como uma subárea independente. Também se percebe um crescimento no número de trabalhos sobre musicoterapia apresentados nos eventos da ABEM.

Diante deste quadro, apenas um trabalho de musicoterapia publicado em anais de eventos preocupou-se com a questão da música contemporânea, porém os resultados advindos de tal trabalho são suficientes para expor de que forma a música contemporânea pode auxiliar no processo terapêutico.



Primeiramente, é importante saber como são realizadas as sessões de musicoterapia. De acordo com Ana Lea Maranhão von Baranow,³⁴ autora do trabalho mencionado acima, durante as sessões de musicoterapia geralmente são realizados jogos através de um determinado material sonoro apresentado que desencadeiam a produção de signos por parte dos pacientes, e cabe ao profissional interpretá-los. Um ingrediente importante que a música ou um material sonoro fornece neste jogo é a desterritorialização em relação à comunicação verbal, gerando então forças de transformações e potencializando intensidades. Porém, o hábito da escuta condiciona as direções, e é aí que entra a música contemporânea (BARANOW, 2000).

Segundo Baranow

[...]desterritorializar é desestabilizar o jogo com jogadas inusitadas ou mudanças de regras e a música favorece a desterritorialização, que ocorre com maior ou menor intensidade, de acordo com o contato, conhecimento e domínio dos sons e música que ouvimos. A tendência é que por força do hábito da escuta, sons que fazem parte da nossa escuta usual causem uma desterritorialização não tão intensa daquela quando ouvimos algo a que não estamos acostumados[...] (BARANOW, 2000).

Assim, a música contemporânea causa um estranhamento imediato e favorece a desterritorialização, conforme constatou Baranow, “[...]além de contribuir com sua riqueza sonora para uma ampliação de registros mentais, fornecendo novos parâmetros para a diversificação da escuta.” (BARANOW, 2000). E a música contemporânea não só ajuda o paciente como também o musicoterapeuta, pois amplia sua escuta e dificulta a fixação de padrões de interpretação. Dentre as características da música contemporânea que enriquecem o jogo musicoterápico enumeradas pela autora, podemos citar a ausência de relação com a origem sonora, o intenso jogo sonoro e a maior atenção dada ao objeto sonoro.

O estímulo à criação de grafia musical para representar sons também faz parte das sessões de musicoterapia, onde são trabalhados elementos característicos da música contemporânea: o ruído e o silêncio.

³⁴ Ana Lea Maranhão von Baranow é graduada em musicoterapia e mestre em comunicação e semiótica pela PUC/SP.



A autora demonstrou alguns dos recursos que a música contemporânea oferece ao trabalho musicoterápico, lembrando ter ele caráter interdisciplinar, fornecendo, portanto, diversos caminhos a serem explorados. No entanto, há certas dificuldades para a inserção da música contemporânea nas clínicas musicoterápicas:

A música contemporânea tem as suas problemáticas diferenciadas do já conhecido pensamento musical, que também ressoa na musicoterapia, e isso implica que também é preciso se aproximar das discussões da contemporaneidade da própria arte; na prática clínica diária musicoterapêutica, a influência da música popular[...]é um motor muito forte para o distanciamento da música contemporânea; na formação do musicoterapeuta, não se dá ênfase para a música contemporânea. Essa 'música de difícil acesso' ainda pouco se testou como experiência clínica.³⁵

3.5 Tendências da música contemporânea

O período pós-Segunda Guerra assistiu ao surgimento e desenvolvimento de tendências estético-musicais muito diversificadas entre si. A influência da lingüística, muito presente na obra de Luciano Berio, a oposição ao romantismo, a preocupação com a estrutura da obra e não com sua essência, são características presentes principalmente em tendências que surgiram até 1980. Em algumas delas, os compositores buscavam apoio na forma e na técnica de escrita, não havendo a preocupação em ouvir durante o processo.³⁶ No decorrer dos anos 50, a música concreta, que surgiu na França em 1948, e a eletrônica, que surgiu na Alemanha em 1951, caminharam para a hibridização, que daria origem à música eletroacústica. O princípio de série utilizado nas alturas no dodecafonismo foi ampliado e utilizado em outros parâmetros musicais, dando origem ao serialismo integral no final da

³⁵ Informações fornecidas pela musicoterapeuta Lilian Coelho em dezembro de 2004.

³⁶ Informações extraídas da disciplina *Escuta musical: música contemporânea pós 1980*, fornecida no Programa de Pós-graduação em Música da UNESP pelo Prof. Dr. Edson Zampronha, no dia 13 de outubro de 2003.



década de 1940. Isso só para citar duas correntes estéticas deste período, porém outras estavam surgindo (música estocástica, aleatória, textural, minimalismo).³⁷

Perto de 1980, os compositores começaram a dar mais atenção ao resultado sonoro da obra, em detrimento de sua forma. Tendências como a música espectral, paisagem sonora e música e computação vieram confirmar esta afirmação.

Atualmente, não há uma linha estética predominante na música de concerto, como em outras épocas, e sim uma coexistência de tendências. O compositor Marlos Nobre classifica estas tendências em vinte grupos: 1) pós-serialismo; 2) música espectral; 3) “[...]estética do som puro, único, prolongado, estirado até a vibração individual extrema”(NOBRE, 1994, 84p.); 4) estética preocupada em levar a concepção do timbre às últimas conseqüências; 5) micro-tonalidade; 6) música eletroacústica pura e mista; 7) música acusmática; 8) música instantânea; 9) minimalismo; 10) música estocástica; 11) música multi-serial; 12) neo-classicismo; 13) estética com influência do rock e de “músicas alternativas”; 14) teatro musical/*happening* musical; 15) poli-estilo; 16) maximalistas; 17) estética que privilegia os blocos sonoros; 18) cromatismo modal ou música poli-modal; 19) politonalismo; 20) aleatoriedade (NOBRE, 1994, p.84-86).³⁸ Nobre identificou no minimalismo e no poli-estilismo tendências que se sobressaíam na música de concerto na década de 1990, em âmbito mundial.³⁹

³⁷ Enquanto algumas técnicas composicionais do século XX rejeitam a tríade por ela remeter imediatamente à tonalidade, outras fazem seu uso como um elemento de simplificação e não de direcionalidade, como no caso do minimalismo, o que demonstra que novas estéticas não são necessariamente provenientes de novas técnicas (Gubernikoff, 1993, 75p.).

³⁸ Este artigo de Marlos Nobre não faz parte do material proveniente de eventos científicos brasileiros. No entanto, foi inserido na presente pesquisa para dar uma noção da variedade de correntes estéticas existentes no âmbito da música contemporânea.

³⁹ O poli-estilo é descrito por Nobre como “[...] puro ecletismo[...] esta tendência é na verdade um esforço gigantesco de preservar o material musical reservado pela história musical do ocidente. Como o compositor Schnittke, seu maior compositor, tem declarado, trata-se ‘da colaboração consciente de diferentes estilos e de suas influências, e não somente de um ecletismo cego’ (NOBRE, 1994, 85p.). Nobre cita a *Sinfonia* de Berio como peça ilustrativa desta tendência. O que chama a atenção é que, em sua classificação, Nobre não faz referência ao pós-modernismo como uma estética ou tendência musical. Parece, antes, concebê-lo como um período da história da música do século XX que tem na coexistência de tendências sua principal característica. Da forma similar, Tacuchian considera o pós-modernismo mais como um comportamento do que como uma nova estética. “É, antes, uma liberdade do uso de novas e velhas técnicas, num contexto original, a serviço da invenção e da comunicação, da expressão e do lúdico” (TACUCHIAN, 1995a, 36p.).

Essa coexistência de tendências também pode ser constatada no Brasil, talvez não com tanta riqueza e variedade. No entanto, na primeira metade do século XX havia forte corrente nacionalista de compositores, em busca de uma identidade cultural nacional, que ofuscou outras correntes composicionais existentes no país. Já na segunda metade do século, os compositores não-nacionalistas começaram um processo de fortalecimento que ampliaria a produção musical das diversas correntes musicais (DELTRÉGIA, 2000, 96p.). Mesmo assim, as décadas de 1960 e 1970 foram marcadas pela polarização nacionalismo versus vanguarda, para só nas décadas seguintes apresentar uma pluralidade estética mais diversificada (TACUCHIAN, 1998, 148p.). Além disso, as posições estéticas passaram a ser menos rígidas, com os compositores apresentando oscilações estéticas de uma obra para outra e, às vezes, até dentro da mesma obra. “Este fato, em parte, foi o reflexo do que chamamos de ‘maior tolerância estética’ da comunidade musical, da crítica e do público ao invés do radicalismo anterior” (TACUCHIAN, 1998, 148p.).

Ao levantar peças de compositores brasileiros contemporâneos publicadas por editoras comerciais e voltadas para a iniciação ao piano, Cláudia Fernanda Deltrégia percebeu que, basicamente, são peças de compositores adeptos da corrente nacionalista.

O folclore ainda está bastante presente nas composições e também nos títulos das mesmas; algumas peças mais progressistas estão em cópias fotocopiadas dos manuscritos, ou publicadas por instituições governamentais ou privadas sem fins lucrativos; há uma ausência generalizada de obras de compositores jovens; a grafia musical usada nas obras encontradas é, na sua quase totalidade, tradicional (DELTRÉGIA, 2000, 100p.).

Deltrégia constatou que essas obras não refletem a heterogeneidade presente na composição musical brasileira atual. Aliás, o que se fez mais notar nas publicações comerciais é que elas estão bastante defasadas em relação à produção musical erudita recente. Na busca por um material que demonstrasse essa heterogeneidade, a pesquisadora encomendou peças a compositores que participam ativamente de encontros de música contemporânea e que possuem vínculo com alguma universidade. Através das obras

encomendadas, a autora conseguiu visualizar melhor a diversidade de técnicas composicionais presente no meio musical brasileiro. Reunindo as peças encomendadas com as publicadas comercialmente, Deltrégia chegou à seguinte separação: 1) peças explicitamente tonais; 2) peças que fazem uso de um sistema tonal expandido por cromatismos e/ou outros processos; 3) peças que utilizam modalismos; 4) peças dodecafônicas; 5) peças que empregam sistemas de organização por intervalos; 6) peças que utilizam escalas incomuns; 7) peças que utilizam a indeterminação; 8) peças construídas em forma *mobile*; 9) peças que utilizam fita magnética; 10) peças que utilizam grafias não-tradicionais; 11) peças que utilizam a parte interior do piano ou sons percutidos em sua caixa; 12) peças que possibilitam ao intérprete a pré-escolha de micro-elementos musicais estabelecidos e limitados pelo compositor; 13) peças que utilizam processos aleatórios; 14) peças que se utilizam de ressonância de espectros sonoros (DELTRÉGIA, 2000, p.103-105).

Todas essas maneiras de conceber a música foram agrupadas em quatro categorias: 1) peças nacionalistas que utilizam melodias folclóricas de maneira explícita dentro de estruturas da tradição tonal; 2) peças nacionalistas que também utilizam melodias folclóricas de maneira explícita, porém dentro de um contexto harmônico e estrutural não-tradicional; 3) peças de caráter nacionalista, que fazem uso de características tipicamente brasileiras, no que diz respeito aos vários elementos musicais, porém sem uma alusão explícita às músicas folclórica e/ou popular; 4) peças que visam a “universalidade” da linguagem musical, sem referências nacionais (DELTRÉGIA, 2000, 105p.). Estudando as peças encomendadas, Deltrégia percebeu que há duas orientações estéticas básicas na música de concerto brasileira de hoje: o pós-modernismo, e uma outra ligada aos movimentos experimentais de vanguarda das décadas de 1950 e 1960. O diferencial mais marcante entre elas é que “[...]a mistura de elementos populares, comum numa abordagem pós-moderna, é considerada completamente incompatível” (DELTRÉGIA, 2000, 107p.) na outra linha.

Outros compositores compactuam com a opinião de Deltrégia quanto às tendências estéticas predominantes no Brasil no final do século XX. É o caso do compositor Ricardo Tacuchian, que as divide em música de vanguarda e experimental, movimento neo-clássico e música pós-moderna (TACUCHIAN, 1998, 148p.).⁴⁰

A música de vanguarda e experimental tem seu núcleo em Koellreutter. Os compositores deste bloco foram maioria na década de 1960, mas já na década de 1990 o quadro se reverteu. Os membros deste grupo privilegiam a ruptura com a tradição e dão ênfase à pesquisa de novos signos musicais. Como representantes deste bloco, Tacuchian cita Jocy Oliveira, Jorge Antunes, Jamary de Oliveira, Raul do Valle, Tato Taborda, Frederico Richter, Vânia Dantas Leite, Marisa Rezende e Gilberto Mendes.⁴¹

O movimento predominante no Brasil, segundo Tacuchian, é o neo-clássico, que ora apresenta fortes traços nacionalistas, ora fortes traços pós-românticos. É composto por aquela linha de compositores descritos por Deltrégia que utilizam direta ou indiretamente motivos folclóricos, que fazem uso do sistema tonal ou modal, de escalas exóticas e que, conseqüentemente, conseguem se infiltrar melhor na editoração comercial.

No neo-classicismo, a estrutura temática da melodia, os centros tonais, as texturas harmônicas e polifônicas são reassumidas. Entre os compositores com feição neo-clássica de tendência nacionalista, cita-se: Vieira Brandão, Ernani Aguiar, Osvaldo Lacerda, Marlos Nobre e Sérgio Vasconcellos Correa. Já com traços pós-românticos: Ronaldo Miranda, Amaral Vieira e Carlos Cruz e, dentre aqueles com perfil mais eclético, Dawid Korenchandler, Henrique de Curitiba, Mário Ficarelli, Edino Krieger e Ernst Mahle. Apesar destes rótulos, Tacuchian deixa claro que estes compositores também possuem obras que escapam à classificação recebida.

⁴⁰ Esta comunicação versou sobre uma pesquisa que estava em andamento. Nela, o autor esclarece que os compositores de música eletroacústica seriam estudados em outro momento.

⁴¹ Isso não significa que estes compositores não tenham feito incursões nos outros blocos.

Quanto aos pós-modernos, são compositores que não rompem com a tradição, mas também não retornam a ela no momento de elaborarem sua sintaxe musical; apenas pesquisam novos caminhos a partir dela. Tacuchian esclarece que o pós-modernismo se opõe a definições e limites, não havendo traçados de perfis rígidos.⁴² Por isso é que compositores com obras tão diversificadas entre si, como Almeida Prado, Gilberto Mendes e o próprio Ricardo Tacuchian, podem ser representantes desta mesma tendência.

Entre os compositores citados por Tacuchian, a maioria reside na região sudeste do Brasil, principalmente nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro. É fácil entender a razão desse fenômeno por uma perspectiva histórica. No entanto, isso não quer dizer que em outros estados brasileiros não exista compositor em atividade, mas somente que seu trabalho não é tão divulgado quanto o de compositores dessa região. Quando se estudar a produção musical de cada estado brasileiro, descobrir-se-á quão rica ela pode se apresentar.

Foi o que Elisabeth Seraphim Prosser fez, em comunicação apresentada no *III Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Constatando que os livros de história da música brasileira, ao tratarem da música no século XX, praticamente não citam compositores paranaenses, Prosser dispôs-se a fazer um levantamento de tais compositores, e agrupá-los de acordo com a tendência estética mais evidente em sua obra.

Cronologicamente, Prosser dividiu os compositores paranaenses em duas gerações: aquela nascida entre 1918 e 1936 e uma segunda, cujos representantes estão agrupados conforme suas linhas estético-composicionais. O primeiro grupo é representado por Alceu Bocchino, José Penalva, Jocy de Oliveira, Henrique de Curitiba e Waltel Branco, que representam, respectivamente, o nacionalismo, a vanguarda, a música experimental, o neo-classicismo, e uma síntese entre música erudita e popular (PROSSER, 1999, 310p.).

⁴²Para Carole Gubernikoff (1994, 53p.), o conceito de pós-moderno é muito confortável por ser ambíguo e ainda não ter uma definição clara. E também é questionável a concepção de pós-moderno como um momento que sucede ou substitui o moderno.



Quanto à segunda geração, formada pelos jovens compositores, pode-se distinguir sete grupos: 1º) trabalha com a criação a partir de módulos próprios atonais ou modais ou modais livres e é representado por Carmo Bartoloni, Berthold Türcke, Norton Dudeque, Harry Crowl, Maurício Dottori e Rodolfo Richter; 2º) trabalha com a síntese entre música erudita, experimental e popular brasileira e é liderado por Chico Mello e inclui Octávio Camargo, Guilherme Campos da Silva e Rogério Budasz; 3º) trabalha com a síntese entre música erudita, étnica e concreta (João José de Félix Pereira e Tato Taborda); 4º) trabalha com linguagens neo-clássicas, e tem como representantes Helma Haller, Emanuel Martinez, Carlos Alberto Assis, Álvaro Nadolny e Kurt Marterer; 5º) trabalha com linguagens neo-nacionalistas (Jaime Zenamon, Rogério Krieger e Luiz Fernando Melara); 6º) trabalha com música eletroacústica, ainda é pouco explorado em Curitiba e não pode ser considerado como tendência da composição local, mas há alguns compositores que fizeram incursões neste grupo; 7º) trabalha com compositores que fazem uma síntese entre música popular urbana e música experimental, formado por Helinho Brandão, Indionei Rodrigues, Geraldo Henrique e Sérgio Justen.⁴³

Ao se encaixar estas sete linguagens na divisão sugerida por Tacuchian, lembrando que esse autor exclui a música eletroacústica de seu trabalho para estudá-la posteriormente, ter-se-á o seguinte enquadramento: a) música de vanguarda e experimental: música eletroacústica; criação a partir de módulos próprios atonais ou modais livres; b) movimento neo-clássico: linguagens neo-clássicas e neo-nacionalistas; c) música pós-moderna: síntese entre a música erudita, a experimental e a popular brasileira; síntese entre música popular urbana e música experimental; síntese entre música erudita, étnica e concreta.⁴⁴

⁴³ Neste grupo também poderia fazer parte Arrigo Barnabé que, apesar de não ser curitibano, é compositor paranaense nascido em Londrina, pois não só em Curitiba se encontram compositores com reconhecimento ou produção dignos de representar o estado do Paraná.

⁴⁴ Prosser já prefere agrupar os compositores em vanguardistas/pós-vanguardistas e aqueles que utilizam elementos próprios da música brasileira, sem citar o pós-modernismo. A música eletroacústica estaria dentro do grupo vanguardistas/pós-vanguardistas.



Através dos textos dos pesquisadores estudados neste item, observa-se concordância quanto às principais estéticas musicais predominantes no Brasil, apesar de haver algumas divergências quanto à classificação do que é linguagem musical e do que é tendência. Por exemplo, Tacuchian reserva espaço exclusivo para a música eletroacústica, não a enquadrando nem em música de vanguarda/experimental, nem em música pós-moderna, e muito menos em movimento neo-clássico, tratando-a como uma tendência estética à parte. Já Prosser enquadra-a como música de vanguarda/pós-vanguarda, ou seja, a música eletroacústica seria mais uma linguagem musical dentro desta tendência. Portanto, é difícil precisar quando uma linguagem pode ser encaixada em determinada tendência, e quando ela própria é uma tendência.

Nenhuma das classificações apresentadas neste item está correta, e nenhuma está errada. São apenas visões diferentes sobre o mesmo objeto. Independente desta discussão, os três textos estudados neste item destacam a música eletroacústica, o neo-classicismo, o pós-modernismo e a música de vanguarda/experimental como principais tendências, linguagens, ou técnicas composicionais presentes no cenário brasileiro.⁴⁵

3.5.1 Música e tecnologia

Música e computação é uma vertente musical que está crescendo no Brasil, na área da composição. Alguns estudiosos já a tratam como subárea independente da composição. Dentro dela, encontram-se linguagens as mais variadas. Hoje em dia, devido aos avanços tecnológicos, a utilização de computadores na criação musical se faz cada vez mais presente, de modo que compositores brasileiros adeptos da música eletroacústica, por exemplo, se vêem cada vez mais envolvidos com o computador.

⁴⁵ Nem o minimalismo, nem o poli-estilo de Nobre estão entre as tendências de maior destaque no cenário musical brasileiro da década de 1990, de acordo com Prosser, Tacuchian e Deltrégia.



A transformação ao vivo dos sons tradicionais era, nos anos 70, feita por sintetizadores analógicos. O fascínio pela busca de novos sons hoje continua e os coadjuvantes do músico tradicional passam a ser computadores. São mesmo novos esses sons? São novas as músicas que se fazem agora? Ou estamos voltando ao velho vocabulário e à velha estética com roupagem informatizada? (ANTUNES, 2003).

De qualquer forma, a utilização do computador na criação musical deu origem a diferentes vertentes estéticas. A música fractal é uma delas. Em comunicação apresentada no *V Simpósio brasileiro de Computação e Música*, Frederico Richter, enquanto compositor e pesquisador desta linguagem, voltou-se para a aplicação de sons fractais na composição musical (RICHTER, 1998, p.185-190.).

Ao introduzir o assunto, Richter explica que as relações entre cálculo e música vêm desde a Antigüidade e que, com o caos causado graças à desintegração do sistema tonal, houve uma necessidade de se pensar a música de modo diferente, associando-a também ao enorme desenvolvimento tecnológico sofrido durante o século XX, e usando bastante os recursos da matemática. Dessa forma a música fractal uniu os recursos da matemática à utilização do computador. Dentro desta técnica composicional, dois aspectos devem ser considerados: o científico, que faz uso da matemática e da física, e o estético. Na geometria fractal “[...]temos a medição das coisas da natureza, as plantas, as nuvens[...]é a descoberta e a proclamação de uma nova estética[...] suas qualidades são a auto-similaridade, a medição do grande e do pequeno, a expressão do caótico ou do *caos* que tem uma ordem[...]”(RICHTER, 1998, 186p.), de modo que na composição de uma peça com a utilização de recursos de fractais é necessário respeitar a *imprevisibilidade* e a *chance*.

Frederico Richter analisou um artigo (DODGE, Charles. *Profile: fractal music*, 1988) que considera referencial para os pesquisadores envolvidos com música fractal, pois seu autor foi diretamente influenciado por Mandelbrot, matemático que inspirou o surgimento da música fractal através da teorização da geometria fractal. São propostos dois aspectos para o uso de algoritmos: o primeiro deve fornecer os parâmetros da música e o segundo, um método para qualificar fractais. O caos também se apresenta como característica importante da

música fractal. O caótico é imprevisível e assim deve ser tratado para que haja auto-similaridade para caracterizar o fractal (RICHTER, 1998, p.186-187).

A linguagem técnica utilizada por Richter em sua comunicação não permite a qualquer pessoa, mesmo que musicista, entender o significado do texto. Conceitos como auto-similaridade, e mesmo fractal, não são esclarecidos, o que restringe sua compreensão. Por se tratar de uma técnica composicional pouco divulgada no meio musical, o autor deveria preocupar-se em escrever um texto de linguagem acessível. Por outro lado, o evento científico no qual a comunicação foi apresentada volta-se mais para a computação do que para a música, de modo que o público que ele queria atingir era formado por músicos envolvidos com tecnologia recente e profissionais das áreas de exatas (matemática, física, engenharia). Como alertou Velloso (1997, 106p.), os *Simpósios de Computação e Música*

[...]destinam-se basicamente à própria comunidade de pesquisadores já atuantes na área[...] Mesmo musicistas que, sem nenhuma experiência prévia, queiram se introduzir nesta disciplina multi-facetada, correm o risco de aproveitar muito pouco as comunicações e debates.

3.5.2 Serialismo, música eletroacústica, minimalismo e recepção sonora

Se algumas vertentes da música contemporânea causam afastamento em relação aos próprios músicos por causa da especialização da linguagem, que dirá do público de concerto. O compositor Jorge Antunes (1995) tentou explicar como algumas técnicas composicionais do século XX distanciam o público das salas de concerto, partindo da técnica dodecafônica. Para o autor, esta técnica composicional desafia as “leis naturais” ao evitar a utilização de oitava e quinta justas, prejudicando, assim, o processo de comunicação musical.⁴⁶ Em um segundo momento, Antunes sugere ser o serialismo integral o continuador da

⁴⁶ Deve-se lembrar que estes intervalos não são encontrados nas séries harmônicas da forma “afinada” como é aprendido nas escolas de música, sendo esta afinação justa muito mais uma convenção cultural que um elemento natural.



incomunicabilidade com o público, causando também conflitos entre o próprio compositor e o intérprete, graças aos desafios aos limites humanos exigidos deste (ANTUNES, 1995). Como saída para a crise serial, outros caminhos surgiram, como por exemplo, a música eletroacústica. Agora, “[...]o humanamente impossível de ser tocado era possível de ser concretizado com a manipulação direta da fita magnética” (ANTUNES, 1995). Contudo, esta saída foi frustrante pelo fato de que, para que o público entendesse a música, era antes necessário explicá-la (ANTUNES, 1995).

A efetivação da comunicação da música contemporânea com o público se daria, então, a partir de 1970 com o surgimento do minimalismo, pois “[...]a identificação imediata com a repetição deliberada de elementos unificam e simplificam a linguagem” (ANTUNES, 1995). A boa receptividade por parte do público de concerto diante de obras minimalistas também se explica pelo seu “princípio hipnótico”:

[...]a idéia da música repetitiva estava na mente dos compositores há séculos, pois além do célebre *Bolero* bastaria citar o segundo movimento de *Harold in Italy* de Berlioz[...]Em todos estes casos há completa ausência de ‘desenvolvimento’ e a música apresenta-se através de uma estranha sensação hipnótica, que sempre fascinou por sua singularidade a compositores e ouvintes. Este ‘princípio hipnótico’ será depois o eixo principal da música minimalista[...] (NOBRE, 1994, 79p.).

Porém, lida-se, aqui, com aspectos subjetivos ligados à percepção de cada indivíduo, que estão diretamente relacionados ao conhecimento e vivência de cada um. Sendo assim, se para a maioria das pessoas que formam o público de concerto uma obra minimalista desperta mais interesse que obras de outras vertentes estético-musicais contemporâneas, por causa da aproximação de sua linguagem com a tonalidade, para outras é uma linguagem extremamente entediante, por causa das repetições deliberadas.

3.5.3 Considerações sobre a análise musical no século XX

Ao analisar uma partitura com escrita tonal, a atenção maior é direcionada à harmonia e todas as peculiaridades que traz consigo: cadências, modulações, ponto culminante da peça e direcionamento harmônico. No entanto, não há como utilizar o modelo de análise tradicional em peças atonais, dodecafônicas e eletroacústicas, por exemplo, pois ele foi pensado de forma a servir a música tonal. A pesquisadora Carole Gubernikoff coloca esta problemática em comunicação apresentada no *VII Encontro Nacional da ANPPOM* ao se dar conta de que, com o impacto da tecnologia na produção musical no século XX, principalmente na música eletroacústica, “[...]o modelo analítico formal tradicional não dá conta da transformação da percepção encontrada neste tipo de composição, lembrando que ela tem na audição direta, e não na partitura, a referência para a avaliação que se pretendia realizar” (GUBERNIKOFF, 1995, 52p). Nesta mesma comunicação, resultado de pesquisa em andamento, pretendia-se avaliar as técnicas de análise musical utilizadas na segunda metade do século XX, que para Gubernikoff têm nas alturas seu principal campo de trabalho: análise de extração semiológica (Molino-Nattiez), análise de extração schenkeriana e análise a partir da teoria dos conjuntos (Allen Forte). Porém, a autora percebeu que estas técnicas de análise não eram suficientes para a análise de toda e qualquer peça contemporânea, “[...]principalmente para a avaliação da música eletroacústica que tem no som e na sua manipulação seu *material* composicional de base” (GUBERNIKOFF, 1995, 52p).

A musicóloga Ilza Nogueira também entra nesta questão ao fazer um panorama das principais linhas analíticas do repertório atonal e serial, não descartando o fato de que algumas linhas estéticas do repertório contemporâneo ainda não são contempladas satisfatoriamente pela literatura analítica.



Dentro do repertório estudado por Nogueira, a autora cita Andrew Mead e Martha Hyde como teóricos da música que tiveram grande preocupação com a discussão de técnicas de análise para a música atonal e serial.

Novas propostas para o campo da análise musical apareceram no final do século XX. A interdisciplinariedade, tão discutida atualmente, adentrou inclusive este campo da música, a partir do momento em que teóricos passaram a propor uma análise musical que transcende a partitura. Nogueira, ao citar Manuel Veiga,

[...]adverte sobre a necessidade de observarmos/refletirmos sobre a música na cultura, buscando a articulação deste subsistema com os demais subsistemas culturais que integram o contexto[...] Considerando que as obras artísticas (produtos) decorrem de comportamentos, os quais, por sua vez, traduzem conceitos, Veiga observa que: 'se as análises são feitas apenas em nível dos produtos, das obras acabadas (se isso existe), não se terá uma compreensão dos significados que em parte estão atados nos processos e contextos da própria criação (NOGUEIRA, 1998, 52p.).

No entanto, há certa resistência por parte dos teóricos da música em aceitar essas novas idéias e globalizar seus conhecimentos - ao que parece, por comodismo. Nogueira chegou a esta conclusão a partir de observações pessoais, no que percebeu que os aspectos estruturais da música contemporânea são discutidos nos EUA principalmente por representantes da filosofia da música, da estética, da semiótica, dos estudos culturais ou da crítica. Já o "analista típico" não participa desse tipo de discussão, porque

[...]não quer ser libertado nos frouxos e vagamente definidos limites da história intelectual e dos estudos culturais, que está feliz à esfera que lhe concerne imediatamente - a composição musical, e que duvida que possa lucrar, com respeito a refinamento e conhecimento técnico, considerando a análise musical em relação a alguma coisa transcendente a ela própria: por exemplo, as ciências humanas (NOGUEIRA, 1998, 53p.).

O que se extrai dessas palavras de Nogueira é que o 'analista típico' não quer se dar ao trabalho de ampliar seus conhecimentos e adentrar outras áreas que não seja a música, e que a análise de peças contemporâneas é trabalho para representantes de outros campos da música.

Uma outra tendência analítica muito evidente na década de 1990 foi a prioridade dada à análise de estruturas temporais, texturais e registrais, no esforço de acompanhar as exigências da música contemporânea (NOGUEIRA, 1998, 51p). Para exemplificar, Nogueira

faz uma distinção entre a música programática romântica e a música programática contemporânea, lembrando que naquela podia-se desconsiderar o programa extra-musical como elemento de análise, enquanto nesta, o desconhecimento de tais programas “[...]significa a perda de uma dimensão importante da construção musical, já que a metáfora programática e o sistema composicional podem se confundir ao ponto da inseparabilidade” (NOGUEIRA, 1998, p.53-54). Aqui entram novamente as propostas de Veiga sobre a necessidade de um sistema analítico para as diversas vertentes da música contemporânea que extrapole os limites da partitura.

3.5.4 Notação

Por volta da década de 1950, juntamente com as inovações no campo da composição musical, surgiu a necessidade, por parte dos compositores, de se criar uma notação musical que as acompanhasse.

Pensando sobre a notação no século XX, o compositor Celso Mojola concluiu que, ainda na década de 1980, muito do que se vê em termos de inovação notacional está ligada à reutilização do sistema tradicional, “[...]porém agora incorporado das modificações que a ele já se agregaram de uma forma muito orgânica como, por exemplo, o uso da dupla clave de sol para indicar que uma nota deve soar uma 8ª acima do que está escrito” (MOJOLA, 1990, p. 30-31). Para Mojola, uma das razões para o desinteresse na busca de inovações gráficas é a dificuldade em estabelecer uma padronização universal. Realmente esta dificuldade é tão comum, que alguns compositores utilizam signos diferentes para representar a mesma intenção sonora, tornando necessária a existência de bulas em partituras de peças contemporâneas que utilizam novos signos notacionais. Por outro lado, este fato não justifica a abstenção dos compositores em criar signos sem vínculo com a notação tradicional.



Rebatendo as palavras de Mojola, seria mais plausível aceitar que signos não são criados porque os compositores preferem utilizar, quando possível, aqueles já existentes, e criar os próprios quando o resultado sonoro almejado assim exige.

Uma consequência presente nessa liberdade de criação notacional é a “[...] criação individual para cada obra e por cada autor de um lexo, ou de uma ‘língua’, e coloca de fato o trabalho de composição e de autoria num grau zero constante[...] não se trata de seguir regras pré-existentes, mas de criar as suas próprias regras [...]” (LOPES, 1990, 5p.), o que encaminha ainda mais os compositores atuais para uma individualização da linguagem e uma maior diversificação de tendências.

3.6 A distância entre o intérprete brasileiro e a música contemporânea

Ao assistir um recital, raras são as vezes em que há a execução de uma peça que fuja do repertório erudito tradicional, devido ao fato de o repertório clássico, romântico, ou mesmo aquele pós-romântico do início do século XX, ainda prevalecer nas salas de concerto. Celso Mojola já surpreendeu vários intérpretes confessando que não gostam do repertório contemporâneo (MOJOLA, 1998, 229p.). E qual seria o motivo deste repertório ser renegado por eles? A origem deste problema está muito mais ligada ao fato de eles não fazerem questão de conhecer este repertório, do que ao fato de eles não saberem de sua existência, como será visto a seguir. Com certeza, um músico profissional de orquestra pelo menos já ouviu falar em música contemporânea. No entanto, se todos que soubessem de sua existência executassem obras de seu repertório, ela seria tão “popular” quanto a música do período clássico e a do período romântico, por exemplo, e os compositores, em especial, não teriam mais que se preocupar em criar mecanismos para promovê-la no próprio meio musical.



Para a solução deste problema, precisaria haver uma modificação nos currículos dos conservatórios e escolas de música, assim como na mentalidade de seus professores. Acontece que os intérpretes geralmente não têm conhecimento da história da música no século XX e acabam pensando que música escrita no século XX que não seja Bartók, Stravinsky, Prokofiev e Schostakovitch, por exemplo, não é “música séria”. Não há a preocupação com a reflexão histórica para se entender como a música passou por transformações para chegar onde está, o que torna a aceitação da música contemporânea mais complicada, ainda mais se o intérprete brasileiro só tiver contato com a produção musical atual na graduação, que é o que ocorre quase que totalitariamente.

Em 1977 Jorge Antunes já reclamava da falta de interesse dos instrumentistas em executar obras de compositores vivos, o que por outro lado os intérpretes se defendiam alegando que os compositores é que não forneciam suas partituras (ANTUNES, 1978, p.40-41). Essa discussão pode ser muito bem transportada para os dias atuais, mas provavelmente ainda não foi solucionada em grande parte pelo desinteresse dos músicos em executar peças contemporâneas do que à falta de empenho dos compositores em divulgar suas partituras, soando como desculpa a argumentação dos instrumentistas de que as partituras não são editadas. É claro que uma partitura editada facilita bastante o trabalho do intérprete, mas os manuscritos não são justificativa para a exclusão de tais peças do repertório, ainda mais em um país onde pouquíssimas partituras de seus compositores são editadas.

Diante desta problemática, vê-se que há muito o que se discutir sobre a posição do intérprete diante da música contemporânea, para depois avançar para questões de interpretação e performance musical próprios da música contemporânea.

O que se faz notar mais evidentemente quando a questão é música do século XX e interpretação, é o buraco que existe entre o intérprete brasileiro da música contemporânea pela ausência de peças deste repertório nos programas de recitais e concertos.



O que se constata[...]é que essas transformações [musicais ocorridas no século XX] não foram incorporadas pela grande maioria dos instrumentistas o que, conseqüentemente, impediu o seu acesso pelo público de concerto. Enfocando o contexto pianístico, é o que podemos notar em programas de apresentações e concursos de alunos: um desconhecimento quase completo do repertório brasileiro pós-nacionalista. Uma vez que a linguagem musical sofreu grandes mudanças nos últimos anos, novos recursos sonoros e técnicas instrumentais foram requisitados ao intérprete. Sendo assim, é imprescindível o estudo do novo repertório, não apenas por auxiliar diretamente na compreensão das várias maneiras de compor, mas principalmente por possibilitar um programa de estudo que busca partir do todo para o particular, sem privilegiar um período ou um tipo de música. É importante ressaltar, contudo, que o estudo de peças contemporâneas não é, de maneira alguma, conflitante com o estudo de peças do repertório pianístico tradicional. Trata-se apenas da ampliação de conhecimentos técnicos e interpretativos (DELTRÉGIA, 2000, p. 96-97).

Alguns dados relacionados à música contemporânea não contribuem, no entanto, para aproximá-la das salas de concerto. Os intérpretes vêm-se desestimulados frente à carência de gravações de peças do repertório contemporâneo, não tendo, geralmente, uma interpretação como referência. Isso significa “[...]extrair toda a informação necessária da partitura escrita[...]”(MOJOLA, 2000). No entanto, há a opção de consultar o compositor, quando vivo, “[...]para obter um conhecimento melhor da sua poética musical, do seu universo artístico, suas convicções, opiniões e crenças[...]”(MOJOLA, 2000), afinal de contas, “a não execução de uma peça da maneira desejada pelo compositor pode prejudicar a sua reputação[...]” (MOJOLA, 2000 apud DIPPET, 1980).

Outra dificuldade que o intérprete poderá encontrar será quanto a sua postura de palco. Diferente de quando executa uma peça do repertório tradicional, a execução de uma peça contemporânea por vezes exige movimentações e gestos cênicos que poderão fazer com que o intérprete não se sinta à vontade, e sua reação natural será desinteressar-se pela execução (MOJOLA, 2000).

Diante dessas dificuldades em despertar interesse nos intérpretes para a execução de obras contemporâneas, “[...]quase sempre ocorre apenas a estréia, que assim se torna a única execução pública por muitos anos.” (MOJOLA, 2000).

Uma característica notória de determinadas vertentes da música contemporânea que desacomoda o intérprete e o afasta dela é o convite à improvisação. O músico erudito atual

está preocupado em seguir à risca as indicações da partitura, como fidelidade às idéias do compositor. No entanto, isso gera acomodação criativa por parte dos intérpretes, que se vêem em situação de desconforto diante de certas peças musicais do século XX que usam notação gráfica relacionadas à improvisação, por exemplo. “Paralelamente à música aleatória, a improvisação e certas notações gráficas procuram resgatar o trabalho inter-criativo de compositores e intérpretes fornecendo a estes últimos maiores opções de expressão” (MOJOLA, 1990, p. 36-37). Só que os intérpretes muitas vezes não se vêem preparados ou confiantes para se arriscarem na improvisação, por não ser ela um elemento comum da música erudita como ocorre no jazz, que permite a improvisação ao intérprete dentro de determinadas regras, fornecendo ao músico a oportunidade de criar. Já o intérprete erudito não está habituado a criar, mas sim a digerir idéias prontas. Provavelmente essa é uma característica própria da música contemporânea que leva o músico erudito a descartá-la como parte de seu repertório: o desconforto que ela causa quando o convida a improvisar.

Alguns pesquisadores da música, preocupados com esta dificuldade do músico erudito em criar e interpretar determinadas peças do século XX que fazem uso de novos recursos como improvisação, indeterminação e uso de fita magnética simultaneamente à execução instrumental, apresentaram comunicações em eventos científicos buscando esclarecer o intérprete quanto às formas de se interpretar e executar tais peças.

É o caso de Sérgio Freire, em evento realizado em 2000 na subárea práticas interpretativas, quando da apresentação do trabalho intitulado *Aspectos da criação de obras musicais para instrumentos e fita magnética*. Depois de fazer uma breve introdução sobre os primórdios da música eletroacústica, Freire relacionou a performance musical com esta vertente da música contemporânea, citando a necessidade do espetáculo visual por parte do público de concerto, a interação entre sons de instrumentos tradicionais com objetos musicais de outras origens e a liberdade do intérprete em tomar decisões interpretativas como

“motivos” que levaram à união entre música eletroacústica e performance musical, gerando a chamada *música eletroacústica mista* (FREIRE, 2000, 322p.).

Quando se trata de música eletroacústica, o intérprete pode se deparar com mais de um tipo de utilização de seu instrumento: a) obras envolvendo interação com sistemas em tempo real; b) obras nas quais são exigidos a execução de novos instrumentos; c) obras para instrumento e fita magnética. (FREIRE, 2000, 322p.).

Outro fator com que se depara o intérprete ao executar uma peça mista é a *amplificação*.

O músico erudito não está muito acostumado a tocar com amplificação, e normalmente se sente perdido nessa situação, sem o controle de seu som. Na verdade, parte desse controle passa para o técnico de som, dependendo também da qualidade do equipamento utilizado[...] O melhor procedimento é considerar essa situação como um duo, no qual o instrumentista tem que confiar no técnico com o qual está trabalhando e vice-versa. É esse técnico quem vai fazer o equilíbrio da fita com o instrumento, determinar a qualidade sonora final, e também cuidar para que no palco o instrumentista ouça confortavelmente essa mistura dos sons (FREIRE, 2000, 323p.).

Sílvio Ferraz lembra que na música eletroacústica mista o instrumentista precisa se relacionar com um novo tipo de profissional: o técnico de som (FERRAZ, 2000). Este profissional, como foi citado acima, não tem um papel pequeno na execução da peça, sendo muito importante o entrosamento e interação entre eles. Aqui, o músico precisa estar preparado para novos fatores de interpretação, exigindo qualidade dos recursos técnicos disponíveis, sempre tendo em mente que não está mais trabalhando sozinho, e sim com um técnico de som ou operador “[...]que dispara as transformações e que, a cada passo, controla o nível de entrada e saída do som, o índice de ruído, e em outros momentos a própria difusão do som na sala de concerto[...]” (FERRAZ, 2000, 136p.) no caso do *live-electronics*. Dessa forma, o intérprete tem que se relacionar com os resultados sonoros advindos das transformações, que são sempre variáveis de execução para execução. Nesse caso, não é o instrumentista quem “improvisa”, e sim, o operador de som. Contudo, o instrumentista tem que estar preparado e suficientemente atento à execução para que as modificações sonoras

operadas na mesa de som, geralmente realizadas pelo próprio compositor, não venham a atrapalhar e confundir o entendimento e prosseguimento da obra.

A *indeterminação* é outro “fator novidade” para o intérprete da música do século XX. “Como uma técnica de composição criada a partir da segunda metade do século XX, observa-se que a *indeterminação* é, até hoje, um aspecto pouco compreendido, estudado e tocado no Brasil” (POZZO; RUVIARO; PASCOAL, 2000, p.267-268).⁴⁷

Na década de 1960 esta técnica passou a ser utilizada no Brasil por alguns compositores, entre eles Gilberto Mendes (*Blirium C 9* - 1965) e Cláudio Santoro (*Intermitências I* - 1967). “O estudo da *indeterminação* revela ao intérprete suas muitas faces e a nova postura que essa técnica de composição trouxe ao intérprete, o qual passa a ser também um co-autor, uma vez que atua no formato da peça” (POZZO; RUVIARO; PASCOAL, 2000, 278p.).

Em trabalho publicado nos anais do *I Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical* (2000), reconhece-se cinco tipos de *indeterminação*: a) acaso controlado: composto pela mistura de trechos determinados-indeterminados. A forma é ao mesmo tempo fixa e móvel, possibilitando ao intérprete tomar vários caminhos e direções; b) forma móvel: constituída por estruturas nas quais o intérprete é que escolhe a ordenação, o que o possibilita colaborar na forma geral da peça; c) acaso total: muda completamente todos os relacionamentos compositor/intérprete/ouvinte (Cage - 4'33''); d) improvisação: coloca o intérprete frente a situações inusitadas, que exige dele uma nova postura: ao mesmo tempo em que é o principal responsável por grande parte da realização de uma das possibilidades da música, precisa se guiar pelas regras e limites diversos impostos pela figura do compositor, mais um propositos de uma situação do que responsável pelos sons que ali serão tocados; e)

⁴⁷ O princípio de *indeterminação* foi desenvolvido pelo físico alemão Werner Heisenberg na década de 1920 e utilizado pelo compositor Iannis Xenakis em 1956, na obra *Phitoprakta*, e pelo compositor John Cage em 1958, em *Fontana Mix* (GOSCIOLA, 2004). Dessa forma, não foi John Cage que criou o termo *indeterminação*, como afirmaram Maria Helena Pozzo, Bruno Ruviaro e Maria Lúcia Pascoal (2000, 270p.).



acaso variável: formado pelo uso, em uma mesma peça, de graus variáveis de *indeterminação*, através da aplicação de diferentes tipos de notação para cada um dos parâmetros sonoros: altura, duração, intensidade e timbre (POZZO; RUVIARO; PASCOAL, 2000, 278p.).⁴⁸

Um fator que contribui para a dificuldade de aceitação do repertório contemporâneo e que vai além da problemática da interpretação da partitura é a não-aceitação do repertório da música do século XX por parte do instrumentista, em sua grande maioria. O violinista Marcello Guerchfeld, em comunicação apresentada em um dos encontros da ANPPOM, fez um regresso aos séculos anteriores ao XX para lembrar que a música que as pessoas ouviam e executavam eram contemporâneas a elas, e que só a partir do século XX é que se passou a ouvir e executar obras não-contemporâneas à época (GUERCHFELD, 1990, p. 59-63). A este fato ele atribuiu o progresso tecnológico, causador de uma crise generalizada na vida das pessoas, de modo que, para fugir de tal crise, elas se voltaram para o encontro daquilo que é seguro, ou seja, a música tonal, pois a música não-tonal, a seu ver, causaria perturbações. Outro fator, segundo Gerchfeld, que contribuiu para o afastamento do público da música erudita no século XX foi a perda de sua função social, pois com o avanço tecnológico ocorrido neste século as pessoas passaram a ter outras formas de divertimento e realização social que substituíram as salas de concerto.⁴⁹

Guerchfeld assinala que um aspecto presente em algumas vertentes musicais do século XX é a ausência de intérpretes, como já foi exposto. Mas ele também percebe que os compositores tentam uma aproximação com os intérpretes, quando aliam tecnologia e presença humana no palco. Em vista disso, Guerchfeld se pergunta qual seria a nova função do intérprete diante da música contemporânea. Sugere então que o intérprete se encarregue de

⁴⁸ Para informações a respeito dos conceitos acaso, aleatório e indeterminação, ver: TERRA, Vera. *Acaso e aleatório na música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: EDUC – FAPESP, 2000.

⁴⁹ Não se pode afirmar que o progresso tecnológico foi responsável por uma crise generalizada na vida das pessoas, como afirmou Guerchfeld. Seria muito superficial ainda afirmar que as pessoas não aceitam a música contemporânea porque ela “causa perturbações”, e esse seria o motivo que as levariam a se “apegar” à música tonal.



divulgá-la e torná-la novamente música utilitária, como foi nos séculos anteriores,⁵⁰ mas ele próprio não sabe que utilidade seria esta que a música contemporânea teria para a sociedade. Koellreutter propõe solução para esta questão a partir da suposição de que a arte em geral está deixando de ser vista como objeto de ornamentação de uma classe social privilegiada para se tornar essencial à existência do ambiente tecnológico, transformando-se no instrumento de um sistema cultural que enlaça todos os setores do mundo, contribuindo para dar-lhe forma e expressão (KOELLREUTTER, 1986, p.189-191).

Dessa forma, os instrumentos de tecnologia misturar-se-iam com os artísticos e formariam um todo. A nova função do artista seria ou voltaria a ser social, pois a música tornar-se-ia necessária nos diversos setores da sociedade. A isto Koellreutter denomina *música aplicada*. “O objetivo desta inter-ação arte/civilização d everia ser o de intensificar certas funções da atividade humana, ou em outras palavras, ‘humanizá-las’ com o auxílio da comunicação estética[...]” (KOELLREUTTER, 1986, 190p.). Mas será que as pessoas estão preparadas para aceitar esta música, por mais que ela possa trazer algum tipo de benefício, se é que ela precisa trazer algum benefício? E, mais questionável ainda: por que a música precisaria exercer uma função na sociedade em que está inserida?

⁵⁰ Para Guerchfeld *música utilitária* é aquela que tem função social, que de alguma forma é necessária à sociedade.

CAPÍTULO 4

O AUTOR POR TRÁS DO TEXTO: CONSIDERAÇÕES

[...]estamos vivendo um período riquíssimo, de pura transição. Em direção a que coisa, não o sabemos, pois vivemos no centro do processo mesmo e somente a distância no tempo o dirá.

Marlos Nobre (1939-)

O capítulo anterior dedicou-se à exposição das discussões voltadas à música contemporânea contidas em cada texto e agrupadas por subárea da música. O presente capítulo tem como meta averiguar quem são os pesquisadores por trás dos textos, buscando compreensão sobre os motivos que os levaram a se interessar em adotar a música contemporânea como objeto de pesquisa.

Para chegar a esses resultados, primeiro construiu-se um quadro, por subárea da música, onde constam informações sobre o autor de cada texto.⁵¹ Os seguintes parâmetros foram considerados: se o autor é compositor, se é membro da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea (SBMC), se é docente ou discente universitário, o seu campo principal de atuação dentro da música, a classificação do seu trabalho junto ao Centro de Documentação da Música Contemporânea (CDMC) como pesquisador,⁵² e o modo como ele trata a música contemporânea em seu texto.

Para a construção deste capítulo, utilizou-se o Guia da Música Contemporânea *on-line* (MUSICON) do *site* do CDMC/UNICAMP como fonte para a extração de dados sobre cada compositor.

4.1 Autores dos textos de caráter musicológico: musicólogos?

Entre os sete pesquisadores citados no item 3.1.,⁵³ ou seja, aqueles cujo trabalho são de caráter histórico e estão direcionados à música contemporânea, todos eram docentes ou discentes universitários quando da publicação do respectivo texto, vindo este fato comprovar o compromisso de cada um com a pesquisa científica. Desses, cinco são compositores, a

⁵¹ Ver apêndice B.

⁵² Abreviaturas para os campos da música, de acordo com a classificação do MUSICON – CDMC/UNICAMP: ANM: análise musical; C&M: computação e música; EMS: educação musical; ETN: etnomusicologia; EST: estética; INT: práticas interpretativas; MAN: música antiga; MCO: música contemporânea; MEL: música eletroacústica; MHS: musicologia histórica; MSI: musicologia sistemática; SEM: semiótica; TEO: teoria musical.

⁵³ São eles: José Maria Neves, Vânia Dantas Leite, Celso Mojola, Nelson Salomé Oliveira, Paulo Affonso de Moura Ferreira, Koellreutter e Lenita Nogueira.



saber: José Maria Neves, Vânia Dantas Leite, Celso Mojola, Koellreutter e Nelson Salomé de Oliveira. Os únicos dois autores que não o são, escreveram textos que não têm seriedade ou profundidade de conteúdo como os textos dos seus colegas compositores: um, porque está preocupado em se auto-defender (Paulo Affonso de Moura Ferreira), outro, porque seu texto assume características de um relato (Lenita Nogueira).

O que se pode extrair a partir daí é que os textos que realmente demonstram preocupação com profundidade de conteúdo foram escritos por pesquisadores que, entre outras atividades no meio musical, são compositores. Vânia Dantas Leite, Nelson Salomé de Oliveira e Lenita Nogueira incluíram em sua área de atuação, no MUSICON/Pesquisadores, a sigla MCO, ou seja: música contemporânea. José Maria Neves e Koellreutter se auto-classificaram como compositores no MUSICON. Todos estes cinco são membros da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea (SBMC), e um da Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica (SBME), o que vem demonstrar o engajamento desses pesquisadores no âmbito da música de concerto atual.

Os trabalhos dos cinco compositores estão bem fundamentados e justificados, de maneira que não apresentam inconsistências argumentativas que possam denunciá-los como autores preocupados em defender a música contemporânea para se auto-promover. No entanto, é natural esperar que os autores dos textos de caráter musicológico tenham como principal subárea de atuação a musicologia, e não é o que acontece majoritariamente, pelo menos no âmbito dos eventos científicos no Brasil. Ainda assim, pesquisadores que se auto-classificaram como compositores dentro do MUSICON, como José Maria Neves e Koellreutter, têm produção musicológica significativa e podem e devem ser considerados, sobretudo, musicólogos.



4.2 Texto sobre etnomusicologia

O título do único texto vinculado à subárea etnomusicologia, o da compositora e etnomusicóloga, também membro da SBMC, Maria Helena Rosas Fernandes, cria uma expectativa no leitor que não é eliminada no decorrer da leitura: *A música indígena como fonte de pesquisa da música contemporânea*. Ao ler o título, espera-se, ao menos, que a autora apresente elementos da música indígena que possam ser utilizados pelos compositores brasileiros em suas obras. No entanto, em todo o corpo do texto, Fernandes discorre sobre características semelhantes da música de tribos indígenas que nunca tiveram contato umas com as outras. O seu trabalho é relevante para o campo da etnomusicologia, no entanto, o conteúdo não condiz com o título. A única menção que faz à música contemporânea é quando sugere, no último parágrafo do texto, que os compositores utilizem a música indígena como fonte para a criação musical.

O que a autora deixa subentendido, com esta atitude, é a preocupação em citar a expressão *música contemporânea*. Isto seria suficiente para deixar transparecer certo posicionamento: a preocupação em ‘defender’ a música contemporânea, ou fazer com que ela seja lembrada de alguma maneira, mesmo que para isso a coerência entre texto e título seja prejudicada.

4.3 Autores dos textos da subárea educação musical: educadores?

Dentro da subárea educação musical observa-se o mesmo fenômeno já citado no item 4.1: a maioria dos autores dos textos também é formada por compositores. Todos eles estão diretamente envolvidos com educação, por lecionarem ou já terem lecionado em

universidades.⁵⁴ No entanto, seis são compositores (Luiz Carlos Csekö, Rodrigo Cicchelli Velloso, Bernadete Zagonel, Rodolfo Caesar e Koellreutter) e quatro delimitam seu campo de atuação dentro da música, de acordo com o MUSICON, como MCO, C&M, MEL (Luiz Carlos Csekö, Rodrigo Cicchelli Velloso, Bernadete Zagonel e Rodolfo Caesar), o que demonstra ligação direta com a produção musical atual. Zagonel e Csekö, entre suas prioridades no campo da pesquisa, citam a educação musical no MUSICON. E, por fim, há um autor-intérprete que dirige sua produção acadêmica principalmente à educação: Cláudia Fernanda Deltrégia. Aliás, diferentemente dos textos dos outros autores-intérprete estudados, o texto deste é muito consistente e está muito bem fundamentado.

O fato da grande maioria dos autores dos textos da subárea educação musical ter como principal campo de atuação a composição ao invés da educação, vem demonstrar quão pouco a música contemporânea é utilizada como recurso de aprendizado e quão pouco seu repertório é difundido em aulas de instrumento. Se fosse o contrário, haveria mais pesquisas fazendo ponte entre a educação musical e a música contemporânea. É claro que para que isso aconteça também é necessário compromisso do educador com a pesquisa científica. Por outro lado, os educadores aqui mencionados são aqueles que estão ligados a universidades, pois são estes que participam de eventos científicos, o que, em tese, faz com que esse compromisso seja quase obrigatório.⁵⁵ E, se a produção bibliográfica advinda destes eventos é praticamente inexpressiva no que diz respeito à música contemporânea dentro da educação, provavelmente é reflexo de um ensino que não dá atenção à produção musical atual.

⁵⁴ Luiz Carlos Csekö e Marcos de Souza Ferreira são exceções. Ferreira não era docente, mas discente de uma instituição de terceiro grau. Apesar de não lecionar em uma universidade, Csekö é um profissional muito atuante no ensino musical, tanto como pesquisador quanto como educador. O fato de os eventos realizados no Brasil na área da música estarem intimamente ligados às universidades, não exclui a possibilidade de pessoas sem contato direto com um delas participar de tais eventos. A inclusão do texto de Csekö no presente trabalho vem demonstrar que também há qualidade em pesquisa científica fora da universidade, apesar de ser em menor número. E, mesmo assim, Csekö tem titulação de mestre.

⁵⁵ Não se pode esquecer que esses mesmos educadores que apresentam comunicações em eventos e lecionam em uma universidade podem ter trabalhos paralelos voltados à educação musical que não seja de nível universitário, o que, por conseguinte, permite o envolvimento com a educação em um nível mais elementar, dando a oportunidade a estes mesmos educadores de realizar pesquisas relacionadas a este estágio do aprendizado musical.

4.4 Autores dos textos da subárea práticas interpretativas: intérpretes?

Apenas um entre cinco dos textos da subárea práticas interpretativas não foi escrito por compositores, mas sim por um intérprete, com um certo ar de militância no que concerne à difusão da música contemporânea. Este autor-intérprete, o violinista Marcello Guerchfeld, ao escrever sobre a necessidade do intérprete em inserir a música contemporânea em seu repertório, acaba se exaltando e afirmando que o intérprete, mais do que um compromisso com a divulgação da música atual, deveria ter isso como missão, fazendo com que ela volte a ser música utilitária, como ocorreu em tempos passados. Já um dos autores, o compositor Jorge Antunes, quando também discorreu sobre a necessidade do intérprete em executar obras contemporâneas, conseguiu sustentar seu texto com argumentos coerentes e bem justificados.

Os outros três textos escritos por compositores pretendem atingir um público determinado e muito restrito: o intérprete que já incorporou em seu repertório a música contemporânea. Neles, os autores Sérgio Freire, Sílvio Ferraz e Bruno Ruviano, juntamente com Maria Helena Pozzo e Maria Lúcia Pascoal, discutem aspectos interpretativos de determinadas vertentes da música atual: a indeterminação, a execução em *real-time*, e a execução com fita magnética. Não é coincidência o fato dos autores que tratam dos dois últimos temas serem membros da SBME.

Assim como nos trabalhos voltados à educação, nos trabalhos da subárea práticas interpretativas a grande maioria dos autores são compositores, e não intérpretes, sendo aqueles os que escrevem com maior aprofundamento teórico. Dos quatro autores-compositores, dois estão classificados como compositores no MUSICON (Bruno Ruviano e Jorge Antunes) e dois como pesquisadores em MEL, MCO, M&C e SEM (Sérgio Freire e Sílvio Ferraz), o que demonstra uma relação direta com a música contemporânea. É curioso notar que, entre os autores de textos das subáreas musicologia, educação musical e práticas



interpretativas, aqueles que não inseriram seu currículo no MUSICON *on-line* são justamente os autores que têm como principal atividade musical a interpretação. Este dado pode ser interpretado como uma falta de engajamento e experiência no meio acadêmico-científico por parte dos intérpretes, o que é uma hipótese a considerar, quando se compara a solidez teórica da grande maioria dos textos escritos por compositores com o sentimentalismo muitas vezes encontrado na grande maioria dos textos escritos por intérpretes.

4.5 Autores dos textos da subárea composição: compositores

Entre os textos classificados nesta subárea, cinco são de compositores e dois de musicólogas, uma com produção voltada para a musicologia histórica (Elisabeth Serafim Prosser), e a outra para a teoria da música contemporânea (Ilza Nogueira). Entre sete autores, apenas três são membros da SBMC e quatro classificam seu campo de atuação dentro da música junto ao MUSICON como MCO. Apenas Elisabeth Serafim Prosser não aparenta ter ligação direta com a música contemporânea, pois classifica sua área de atuação no MUSICON como MAN, MHS e EMS.

Esperava-se, em relação à autoria dos textos estudados, a concordância de subáreas entre aquela na qual o autor tem maior atuação e aquela na qual o seu texto está classificado. No entanto, tal coincidência só ocorreu entre autores e textos da subárea composição.

O fato mais significativo do perfil dos autores das comunicações que tratam da música contemporânea e que foram apresentadas em eventos científicos na área de música, é a ligação direta da maioria com a criação musical. Dos vinte e cinco pesquisadores abordados, dezenove são compositores, ou seja, três quartos deles. Dos seis que sobram, três são intérpretes da música contemporânea, e outros dois desenvolvem pesquisa musicológica

dentro deste campo. Ou seja: apenas um autor não tem um envolvimento cotidiano com o objeto central de sua comunicação. Isso tudo para demonstrar que o interesse em pesquisar música contemporânea por parte desses autores veio, antes de mais nada, do contato que eles possuem com o objeto, e não da intenção despretensiosa em pesquisá-la para acrescentar à produção científica brasileira voltada à música atual. O que não tira o mérito, pelo fato da grande maioria dos textos estarem bem fundamentados e justificados.

O que ocorre é que, devido ao forte vínculo com o objeto, é compreensível que haja um interesse natural por parte dos compositores em realizar pesquisas acadêmicas voltadas para o próprio instrumento de trabalho. Afinal, se um etnomusicólogo estuda características musicais de determinada tribo indígena, por exemplo, é natural que ele organize sistematicamente as informações coletadas de modo a apresentá-las para a comunidade científica, como resultado e divulgação de seu trabalho. Da mesma forma, é natural e pertinente para o compositor que faz uso de uma linguagem musical contemporânea desenvolver pesquisas científicas a partir do seu instrumento de trabalho, contribuindo para o enriquecimento da pesquisa em música no Brasil desta área.



U

C

O

N

S

I

D

E

R

A

Ç

Õ

E

S

F

I

N

A

I

S

Um dos objetivos desta pesquisa consistiu em tomar conhecimento do que foi discutido sobre música contemporânea em eventos científicos brasileiros nas diversas subáreas da música: musicologia, etnomusicologia, educação musical, musicoterapia, composição, e práticas interpretativas.

Partindo-se da premissa de que o que foi apresentado nos eventos científicos reflete uma parte da produção científico-acadêmica musical brasileira, devido ao fato de seus participantes estarem majoritariamente vinculados a instituições do ensino superior, seja como docente, seja como discente de programas de pós-graduação, delineou-se a problemática que envolve a música contemporânea no período que se inicia na década de 1970, quando tais eventos começaram a ser realizados no Brasil com mais frequência, ao final da década de 1990, quando se encerra o século XX.

No entanto, a realidade apresentada nos textos dos eventos não mostra toda a realidade do cenário da música contemporânea brasileira do final do século XX. Para ter uma percepção mais próxima dessa realidade, seria necessário ampliar o âmbito da pesquisa, através de um estudo que tivesse como material não só o que foi apresentado em eventos, mas tudo o que foi publicado no Brasil referente à música do século XX, o que foi apresentado em salas de concerto referente a esse mesmo repertório, e um levantamento dos intérpretes, compositores e pesquisadores envolvidos com este material.

O que tem que se ter em mente é que o cenário brasileiro da música contemporânea é muito mais complexo que o exposto nesta pesquisa. Há outros personagens e outros fatos relevantes. E o material proveniente dos eventos científicos não nega nem foge desta realidade: apenas a mostra de um ângulo exclusivo.

Conforme o desenvolvimento da pesquisa, a percepção sobre a problemática da música contemporânea, em cada subárea, foi tomando forma. O que se percebeu, de imediato, foi a preocupação dos autores dos textos trabalhados em sugerir a criação de

espaços para a disseminação da música contemporânea no país, seja por meio de propostas de abertura de cursos de extensão universitária, seja através da divulgação das atividades de instituições já existentes, ou ainda, devido a simples sugestão em inserir disciplinas relacionadas à música contemporânea nos conservatórios e escolas de música brasileiros. Tal preocupação permeia textos de todas as subáreas. Os autores voltam-se para a educação musical como o caminho que permitirá uma maior tomada de conhecimento por parte dos estudantes e futuros professores de música sobre a música do século XX, o que, conseqüentemente, promoverá uma maior implementação deste repertório nas salas de concerto.

No entanto, é preciso muita perseverança para fazer com que estudantes de música se interessem em conhecer a música contemporânea. José Maria Neves, citando Arthur Mendel, justifica a importância de entrar em contato com este repertório, quando discorre sobre a necessidade do homem conhecer o que está ao seu redor, para então conhecer a si mesmo e, finalmente, todas as outras coisas. Isso pode ser transportado para o universo musical, sob a ótica de que o músico, para conhecer a música de outras épocas precisa, antes de mais nada, conhecer aquela que está sendo produzida em seu próprio tempo.

Porém, há uma série de empecilhos que dificultam o contato do músico com a música do século XX. O embrião de tudo está na desatualização dos currículos dos conservatórios e escolas de música brasileiros, o que reflete na formação dos próprios professores. Se assim não fosse, quando os estudantes chegassem à universidade, não haveria tanta resistência em conhecer e executar peças deste repertório. É preciso, então, que haja um trabalho de base para a inserção da música contemporânea nos currículos das escolas, mas as instituições e os professores não se encontram preparados. É comum encontrar estudantes universitários desdenhando a música contemporânea, devido à idéia que fazem dela. Como foi ressaltado em alguns textos, há a necessidade da reflexão histórica em sala de aula, para que seja



explicado como a música tonal foi se dissipando e originando as várias vertentes estéticas que existem atualmente. No entanto, quando se fala em reflexão histórica, baseando-se nos textos apresentados em eventos científicos, encontra-se pouquíssimos preocupados com a construção histórica da música contemporânea no Brasil.

À maneira como Celso Mojola e Marcos Ferreira descreveram a problemática da música contemporânea no Brasil, vê-se que se trata de um círculo vicioso: as instituições de ensino musical discriminam a música contemporânea que, conseqüentemente, não se torna inteligível e mesmo acessível aos intérpretes, o que faz com que o público de concerto tenha restrito acesso a ela, e que os futuros estudantes de música não a exijam nos conservatórios e escolas de música.

Quando os intérpretes tentam quebrar este círculo, por vezes se deparam com dificuldades concernentes à localização de partituras, aquisição de partituras editadas e gravações. Superadas essas dificuldades, esbarram em novos obstáculos: decodificar e familiarizar-se com os novos signos notacionais, acostumar-se, no caso da execução em *real-time*, com as interferências imediatas do operador da mesa no resultado sonoro da obra, desinibir-se diante de algumas peças que exigem expressão corporal, acostumar-se à prática da improvisação.

Se todos estes aspectos da música contemporânea fossem trabalhados desde o início da aprendizagem musical de cada indivíduo, certamente eles não representariam obstáculos no futuro. Há alguns organismos brasileiros que procuram sanar este problema, como a Oficina de Linguagem Musical de Luiz Carlos Csekö. Há outros voltados para a sua resolução quando o instrumentista já ingressou na universidade, e há outros ainda que cuidam da divulgação de partituras deste repertório, como é o caso do Centro de Documentação da Música Contemporânea da UNICAMP, que, no Brasil, é a instituição voltada à música contemporânea de maior engajamento no meio musical.



A inserção da música contemporânea no processo de aprendizagem musical também pode ser feita de forma indireta. Alguns elementos próprios da música do século XX podem ser utilizados em aulas coletivas, sem que cause estranhamento aos estudantes. Por exemplo, a exploração de novas sonoridades do instrumento, a criação de instrumentos, o incentivo à improvisação, a criação de signos para as novas sonoridades, tudo isso ajuda no desenvolvimento da criatividade do aluno - argumento sustentado nos textos de Bernadete Zagonel, Cláudia Fernanda Deltrégia e Luiz Carlos Csekö.

Elementos da música contemporânea não só podem ser utilizados como auxiliares no processo de aprendizagem musical, como também em sessões de musicoterapia. É o que ficou comprovado através do texto apresentado em evento científico *Musicoterapia, material sonoro e música contemporânea*, de Ana Lea Maranhão von Baranow. Vê-se, a partir dele, que a música contemporânea pode ser um instrumento valioso em tais sessões, se o profissional souber utilizá-la.

Percebe-se, portanto, que a música contemporânea tem também valor didático e terapêutico, e que estes fatores já justificam o seu estudo enquanto objeto científico. Aliás, no material trabalhado encontrou-se justificativas para a importância em estudar e divulgar a música contemporânea, como por exemplo e antes de mais nada, a necessidade de o músico prático conhecer a música de seu tempo e ampliar os conhecimentos técnico-interpretativos de seu instrumento. Só o fato de ela existir como música de concerto que deu segmento à ruptura da tradição tonal já justifica a necessidade de seu estudo no meio musical erudito. No entanto, há obstáculos que não ajudam em sua disseminação, como foi salientado em alguns textos, passando pela problemática do currículo dos conservatórios brasileiros, chegando à não-aceitação deste repertório pelos próprios intérpretes e, conseqüentemente, pelo público de concerto. Todos esses fatores fazem com que a música contemporânea seja marginalizada em seu próprio meio, pelo menos pelos intérpretes, educadores e musicólogos, ficando a cargo

dos compositores sua divulgação e estudo sistemático, já que eles são os especialistas que a têm enquanto material de trabalho.⁵⁶ É por isso que entre os pesquisadores da música de concerto, aqueles que escrevem textos científicos sobre música contemporânea são majoritariamente compositores. Isto ficou claro quando se traçou o perfil do pesquisador que apresenta comunicação em evento científico brasileiro cujo conteúdo se volta para o estudo da música contemporânea enquanto objeto científico.

O que se constatou foi que setenta e cinco por cento desses pesquisadores, ou seja, três quartos deles, são compositores. Os outros vinte e cinco por cento que restam são formados por intérpretes da música contemporânea, musicólogos e educadores.

E por que são os compositores os pesquisadores que mais discutem sobre música contemporânea? Como foi visto com José Maria Neves, a musicologia ainda têm muito que caminhar no sentido de como pesquisar a música do presente. Os intérpretes, pelos poucos trabalhos que os representaram nesta pesquisa, demonstraram precisar ainda aprender a escrever com mais rigor científico. Já os compositores, por estar envolvidos mais de perto com as tendências estéticas musicais em voga, são os especialistas que mais autoridade têm para tratar do assunto. Dessa forma, se eles são os músicos que mais escrevem sobre música contemporânea, é porque eles estão em contato direto e constante com este objeto, o que permite uma intimidade que musicólogos, intérpretes e educadores ainda não adquiriram.

Por outro lado, ao se constatar que são compositores os autores da maioria dos textos, uma outra questão foi levantada: será que estes autores vêm nos eventos científicos uma oportunidade para se promoverem enquanto compositores? Essa questão deve ser tratada com cuidado. Há que se pensar sobre os motivos que impulsionam um pesquisador a escolher determinado objeto para realizar pesquisa científica. Por mais que esses motivos tenham um

⁵⁶ Os problemas que envolvem a música contemporânea têm bases, quase que exclusivas, na educação deficitária que os músicos recebem deste o início da aprendizagem musical. A desatualização dos currículos dos conservatórios e escolas de música brasileiros é seu primeiro grande obstáculo. Com uma mentalidade que exclui a música contemporânea da grade curricular, estas mesmas instituições não formam um arquivo com partituras de músicas do século XX, e muito menos promovem concertos para difundir este repertório. Sendo assim, não contribuem para criar uma familiaridade entre o estudante de música e a música contemporânea.



interesse pessoal escondido, isso não quer dizer que seu trabalho não tenha relevância para a área, desde que esteja bem amparado teórica e metodologicamente. Com a leitura cuidadosa de cada texto, pode-se observar que, salvo algumas exceções, todos estão muito bem fundamentados e não apresentam inconsistências que possam denunciá-los como textos que buscam a promoção de seus respectivos autores.

A explicação para o fato de serem compositores os autores baseia-se, sobretudo, pela aproximação que este músico tem com o objeto em questão. Entre os intérpretes, não há a necessidade imediata de vínculo com o repertório contemporâneo, de modo que a imensa maioria executa peças da música de concerto chamada tradicional. Da mesma forma, educadores podem escolher o que ensinar em sala de aula e também não prescindem da música contemporânea para sobreviverem. Os musicólogos também podem escolher o que pesquisar. Apenas os compositores não têm como fugir da estética musical atual, pois além de terem uma formação musical em que aprendem as “velhas” técnicas e estéticas, também são obrigados a conhecer as “novas” para que possam se inserir no cenário musical da atualidade. Dificilmente um compositor que não esteja preocupado com a vendagem de suas obras irá compor peças que não estejam dentro de uma vertente estética contemporânea. Aliás, não faria nenhum sentido. Só este fato já comprova o vínculo estreito do compositor com a música contemporânea. Portanto, o que à primeira vista parecia controverso, agora se torna claro: são compositores os grandes responsáveis pela produção científica voltada à música contemporânea - pelo menos no âmbito dos eventos científicos, independente se o assunto volta-se à educação, à interpretação, à musicologia, ou à própria composição.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AHARONIÁN, Coriún. Tendências en la música culta latino-americana joven. In : ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 6, 1993, Rio de Janeiro. *Anais...*Rio de Janeiro: 08 ago 2003.

CAESAR, Rodolfo. A aplicação das novas tecnologias no ensino de música. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 8, 1999, Curitiba. *Anais...*Curitiba: ABEM, 1999. p. 52-55.

_____. Novas tecnologias e outra escuta: para escutar a música feita com tecnologia recente. In: COLÓQUIO DE PESQUISA DA ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ, 1, 2000, Rio de Janeiro. *Anais...*Rio de Janeiro, s.n., 2000. p. 96-99.

CARNEIRO, Edison. *Carta do samba*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1962.

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA. Musicon. Disponível em <<http://www.unicamp.br/cdmc>>. Acesso em 17 jul. 2004.

CENTRO DE PESQUISA EM MÚSICA CONTEMPORÂNEA. Disponível em <<http://www.musica.ufmg.br/extensao/cpmc.html>>. Acesso em 13 dez. 2004.

COSTA, Júlio César Nunes. A educação musical contemporânea frente às novas tecnologias. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 9, 1996, Rio de Janeiro. *Anais...*Rio de Janeiro, GGE, s.d. p.200-204.

CROWL, Harry. Sociedade Brasileira de Música Contemporânea tem novo presidente. *O Estado de São Paulo on-line*, São Paulo 05 abr. 2002. Arte e lazer. Disponível em <<http://www.estadao.com.br/divirtase/noticias/2002/abr/05/135.htm>>. Acesso em 13 dez. 2004.

CSEKÖ, Luís Carlos. A linguagem musical contemporânea como instrumento de educação. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, 3, 1987, Ouro Preto. *Anais...*Belo Horizonte, Imprensa da UFMG, 1989. p. 439-443.

_____. Uma educação musical para o século XXI: notas para uma conferência. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 3, 1994, Salvador. *Anais...* Salvador, ABEM, s.d. p. 195-213.

DELTRÉGIA, Cláudia Fernanda. Música contemporânea brasileira para iniciação ao piano. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL, 1, 2000, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte, UFMG, 2000. p.95-113.

_____. O uso da música contemporânea na iniciação ao piano. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 11, 1998, Campinas. *Anais...* Campinas: s.n., 1998. p.315-318.

ENCONTROS/DESENCONTROS: encontro de pesquisadores e músicos da XI Bienal de Música Brasileira Contemporânea. Organização: Carole Gubernikoff. Rio de Janeiro: FUNARTE/Uni-Rio, 1996.

FERNANDES, Maria Helena Rosas. A música indígena como fonte de pesquisa da música contemporânea. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, 2, 1985, São João Del-Rei. *Anais...* Belo Horizonte, Imprensa d UFMG, 1986. p. 109-113.

FERRAZ, Sílvio. Os problemas do *real-time* na interpretação e composição musical. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL, 1, 2000, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2000. p.325-327.

FERREIRA, Marcos. O ensino do piano através da música contemporânea brasileira: uma mostra centrada em obras de Ernst Widmer. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 9, 1996, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, GGE, s.d. p.238-243.

FERREIRA, Paulo Affonso de Moura. A Sociedade Brasileira de Música Contemporânea hoje e no futuro. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE MUSICOLOGIA, 1, 1987, São Paulo. *Anais...* São Paulo: s.n., s.d. p. 64-72.

FREIRE, Sérgio. Aspectos da criação de obras musicais para instrumentos e fita magnética. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL, 1, 2000, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2000. p.321-324.

GODOY, Carlos Ernesto. Encontro pelos direitos: leis há, mas ninguém cumpre. *Revista Visão*, v.42, 1980, 1223p.

GOSCIOLA, Vicente. Fundamentação da hipermídia. Disponível em



<http://www.cibersocietat.net/congres2004/grups/fitxacom_publica2.php?grup=19&id=503&idioma=em>. Acesso em 12 jul 2005.

GOULART, Márcia Oliveira. *Encontros científicos brasileiros na área de música no século XX*. Relatórios de trabalho de iniciação científica apresentados à FAPESP. São Paulo, 2001-2002.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1997.

GUBERNIKOFF, Carole. Implicações estéticas das tendências da música contemporânea nos anos 70 e 80. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 7, 1994, São Paulo. *Anais...* São Paulo: s.n., 1995. p.52-53.

_____. Novas técnicas e novas estéticas na criação musical da América Latina. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 6, 1993, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, s.n., 1993. p. 74-79.

GUERCHFELD, Marcello. O compromisso do intérprete com a música contemporânea. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 2, 1989, Porto Alegre. *Revista Opus 2, n.2*. Porto Alegre: Setor Gráfico do Departamento de Música da UFRGS, 1990. p. 59-63.

HOUAISS da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ICTM. About. Disponível em <<http://www.ethnomusic.ucla.edu/ICTM>>. Acesso em 03 set 2001.

JORNAL A Província de São Paulo. São Paulo: 17, 24, 28-29 set., 12 out 1875.

JORNAL Gazeta de Campinas. Campinas: 29 jul 1875.

JOURNAL of the International Folk Music Council. Cambridge: W.Heffer and Sons Ltd, v.7, 1955.

KÁTER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter*. São Paulo: Musa/Atravez, 2001.

KLEBER, Magali. Palestra. Disponível em <<http://www.udesc.br/centros/ceart/hp/abemsul/artigo11.html>>. Acesso em 24 ago 2001.



KOELLREUTTER, H. J. O Centro de Pesquisa de Música Contemporânea da Escola de Música da UFMG: uma nova proposta de ensino musical. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, 2, 1985, São João Del-Rei. *Anais...* Belo Horizonte, Imprensa da UFMG, 1986. p. 189-197.

LEITE, Vânia Dantas. Musicians and movements that initiated electroacoustics in Brazil. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE COMPUTAÇÃO E MÚSICA, 7, 2000, Curitiba.

Anais... Disponível em

<<http://www.genipabu.inf.ufrgs.br/csbc2000/Eventos/sbc&m.htm#selecionados>>. Acesso em 13 out 2003.

LEONARDI, Juliana. História da musicoterapia. Disponível em

<<http://www.jperegrino.com.br/EdicaoJun04/Paginas/musicoterapia.htm>>. Acesso em 10 jul 2004.

LIMA, Raymundo. Para entender o pós-modernismo. *Revista espaço acadêmico on-line*, n. 35, abr. 2004. Disponível em <<http://www.espacoacademico.com.br>>. Acesso em 13 dez 2004.

LOBO, Elias Álvares, COSTA, Tristão Mariano. Reunião dos músicos. *Gazeta de Campinas*. Campinas, 29 jul. 1875. 2p.

LOPES, José Júlio. As escritas da abertura na música contemporânea. *Revista de comunicação e linguagens*. Lisboa: s.l., n.9, 1990.

MILLARCH, Aramis. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 05 març. 1986. Almanaque, Música, 13p.

MOJOLA, Celso. A interpretação da música contemporânea. In: COLÓQUIO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DO CENTRO DE LETRAS E ARTES DA UNI-RIO, 2, 2000, Rio de Janeiro. Disponível em <<http://www.celsomojola.mus.br>>. Acesso em 12 dez de 2004.

_____. Considerações sobre a música contemporânea na América Latina. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 2, 1998, Curitiba. *Anais...* Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 225-230.

_____. O processo composicional e a notação da música contemporânea: um relacionamento de informação e criatividade. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 2, 1989, Porto



Alegre. *Revista Opus 2*, n.2 . Porto Alegre: Setor Gráfico do Departamento de Música da UFRGS, 1990. p. 29-38.

MORGAN, Robert P. *Twentieth-century music*. New York, London: Norton & Company, 1991.

NEVES, José Maria. Musicologia histórica para a música de hoje. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 8, 1995, João Pessoa. *Anais...*[On line]. Disponível em <<http://www.musica.ufmg/anppom>>. Acesso em 07 ago 2003.

NOBRE, Marlos. Tendências da criação musical contemporânea. *Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea*. Goiânia: s.l., vol.1, n.1, 1994.

NOGUEIRA, Ilza. A investigação teórica da música atonal e serial: uma apreciação panorâmica (e algumas considerações sobre expectativas e responsabilidades para a teoria analítica contemporânea). In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 11, 1998, Campinas. *Anais...*Campinas: s.n., 1998. p. 49-56.

_____. Relatório da representante da área de música junto ao CNPq. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 10, 1997, Goiânia. *Anais...*Goiânia: UFG, 1997. 11p.

NOGUEIRA, Lenita W. M. O CDMC-Brasil/UNICAMP e o Musicon. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 7, 1994, São Paulo. *Anais...*São Paulo: s.n., 1995. p. 54-55.

O QUE é a ABEM ? Disponível em <<http://www.ufu.br/abem/abem.asp>>. Acesso em 05 jul 2004.

OLIVA, Aurora. Introducció a la etnomusicologia. Disponível em <<http://www.plazamayor.net/antropologia/archtm/etnomusicologia>>. Acesso em 04 jul 2004.

OLIVEIRA, Alda. Relato sobre as atividades da VII Semana de Educação Musical. *Rev. Art* 20, 1991, 60p.

OLIVEIRA, Nelson Salomé. A música contemporânea em Belo Horizonte na década de 80. In: COLÓQUIO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DO CENTRO DE LETRAS E ARTES, 1998, Rio de Janeiro. *Anais...*Rio de Janeiro, CLA/Uni-Rio, 1999. p. 46-47.

PEREIRA, Maria Elisa. *Mário de Andrade ensaiando a unidade do Brasil: um estudo sobre o canto nacional*. São Paulo, 2004. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade do Estado de São Paulo.

POZZO, Maria Helena, RUVIARO, Bruno, PASCOAL, Maria Lúcia. O intérprete e a indeterminação. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL, 1, 2000, Belo Horizonte. *Anais...*Belo Horizonte: UFMG, 2000. p.267-280.

PROSSER, Elisabeth Serafim. Tendências da composição em Curitiba na segunda metade do século XX. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 3, 1999, Curitiba. *Anais...*Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999. p.309-321.

RANDEL, Michael. *The new Harvard dictionary of music*. Cambridge, Massachussetts, London: Willi Apel., 1986. 10 edição. 889p.

RESENDE, Marisa. A pós-graduação em música no Brasil: 20 anos depois. In: COLÓQUIO DE PESQUISA, 2, 2000, Rio de Janeiro. *Anais...*Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. 18p.

REZENDE, Carlos Penteado. *Cronologia musical de São Paulo (1800-1870)*. In: SÃO PAULO EM QUATRO SÉCULOS. São Paulo: Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, 1954. v. 2, 239p.

RICHTER, Frederico. Música fractal: as novas tecnologias da música contemporânea. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE COMPUTAÇÃO E MÚSICA, 5, 1998, Belo Horizonte. *Anais...*Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1998. p.185-190.

SALZMAN, Eric. *Introdução à música do século XX*. Trad.: Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.

SERGL, Marcos Júlio. *Elias Lobo e a música em Itu*. São Paulo, 1991. 262p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

_____. *Ópera e música sacra em Itu*. São Paulo, 1999. 365p. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

SIMPÓSIO Nacional sobre a Problemática da Pesquisa e do Ensino Musical no Brasil. João Pessoa: UFPA, 1987.

SOUZA, José Geraldo. Os precursores das pesquisas etnomusicais no Brasil. *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*. São Paulo: NovaLunar, ano 1, n.1, 1983. p.53-67.



TACUCHIAN, Ricardo. Duas décadas de música de concerto no Brasil: tendências estéticas. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 11, 1998, Campinas. *Anais...* Campinas: s.n., 1998. p. 148-149.

_____. Música pós-moderna no final do século. *Pesquisa e Música*. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, vol.1, n.2., 1995.

_____. Primeiros passos da teoria composicional contemporânea e contexto universitário. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE MÚSICA, 2, 1993, Salvador. *Revista Art*, n.23. Salvador: UFBA, 1995. p. 89-92.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34, 1998.

TUGNY, Rosângela. Contemporâneas. In: FÓRUM DO CENTRO DE LINGUAGEM MUSICAL, 5, 2002, São Paulo. *Anais...* São Paulo: s.l., 2002. 7p.

UNIÃO Brasileira das Associações de Musicoterapia. Disponível em <<http://www.ubam.hpg.ig.com.br>>. Acesso em 10 jul 2004.

VELLOSO, Rodrigo Cicchelli. Música contemporânea e novas tecnologias: um plano de extensão universitária. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 10, 1997, Goiânia. *Anais...* Goiânia, s.n., s.d. p. 104-109.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ZAGONEL, Bernadete. Aspectos da música do século XX: novos conteúdos para a educação musical. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 5, 1996, Londrina. *Anais...* Londrina: s.n., 1996. p. 203-218.

_____. O ensino não-tonal da música em conservatórios da região parisiense. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 4, 1995, Goiânia. *Anais...* Salvador, s.n., 1995. p. 39-43.

Bibliografia consultada

ANDRADE, Mário. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.



AO ENCONTRO da Palavra Cantada: poesia, música e voz. Niterói, setembro de 2000. Organizadoras: Cláudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos e Fernanda Teixeira de Medeiros. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

BORBA, Tomás; GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de música*. Lisboa: Cosmos, 1958.

BRENET, Michel. *Diccionario de la musica: histórico y técnico*. Barcelona: Iberia, 1962.

COLÓQUIO do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes, 1998, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, CLA/Uni-Rio, 1999.

CONGRESSO Brasileiro de Musicologia, 1, 1987, São Paulo. *Anais...* São Paulo, 1987.

CONGRESSO da Língua Nacional Cantada, 1. *Anais*. São Paulo: Gráfica da Prefeitura, 1938.

CORTE, A. Della; GATTI, G. M. *Dizionario di musica*. Itália: Paravia, 1925.

EDUCADORES Musicais de São Paulo: encontro e reflexões. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1998.

ENCONTRO Anual da ABEM, 1. *Anais*. Rio de Janeiro, 3 a 7 de agosto de 1992. Rio de Janeiro: ABEM, 1992.

ENCONTRO Anual da ABEM, 2. *Anais*. Porto Alegre, 24 a 27 de maio de 1993. Porto Alegre: ABEM, 1993.

ENCONTRO Anual da ABEM, 3. *Anais*. Salvador, 19 a 22 de junho de 1994. Salvador, ABEM, s.d.

ENCONTRO Anual da ABEM, 4. *Anais*. Goiânia, 1995. Goiânia: UFBA, 1995.

ENCONTRO Anual da ABEM, 5. *Anais*. Londrina, 1996. Londrina: UEL, 1996.

ENCONTRO Anual da ABEM, 6, e I Encontro Latino-Americano de Educação Musical. *Anais*. Salvador, 15 a 21 de setembro de 1997. Salvador: P&A, s.d.



ENCONTRO Anual da ABEM, 7. Recife, 11 a 17 de outubro de 1998. s.l., ABEM, 1998.

ENCONTRO Anual da ABEM, 8. Curitiba, 1999. Curitiba: ABEM, 1999.

ENCONTRO Anual da ABEM, 9. Anais. Belém, setembro de 2000. Belém: ABEM, 2000.

ENCONTRO de Educação Musical do Centro-Oeste, 1. Anais. Cuiabá, 25 a 29 de maio de 1998. s.l.: ABEM, s.d.

ENCONTRO de Música Eletroacústica, 1. Brasília, 10 a 14 de set. de 1994. Relatório. Brasília: UnB, 1994.

ENCONTRO de Musicologia Histórica, 1. Anais. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 1994.

ENCONTRO de Musicologia Histórica, 2. Anais. Juiz de Fora, 14 a 28 de julho de 1996. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, s.d.

ENCONTRO de Musicologia Histórica, 3. Anais. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, s.d.

ENCONTRO de Musicologia Histórica, 4. Anais. Juiz de Fora, 21 a 23 de julho de 2000. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2001.

ENCONTRO Internacional de Etnomusicologia: músicas africanas e indígenas em 500 anos de Brasil. Belo Horizonte, 23 a 27 de outubro de 2000. Organização: Rosângela Pereira de Tugny. Belo Horizonte, s.n., 2001.

ENCONTRO Nacional da ANPPOM, 6. Anais. Rio de Janeiro, 2 a 6 de agosto de 1993. Rio de Janeiro, s.n., 1993.

ENCONTRO Nacional da ANPPOM, 7. Anais. São Paulo, 29 de agosto a 02 de setembro de 1994. São Paulo, s.n., 1995.

ENCONTRO Nacional da ANPPOM, 8. Anais. João Pessoa, 1995. Disponível em www.musica.ufmg/anppom.



ENCONTRO Nacional da ANPPOM, 9. Anais. Rio de Janeiro, 5 a 9 de agosto de 1996. Rio de Janeiro: GGE, s.d.

ENCONTRO Nacional da ANPPOM, 10. Anais. Goiânia, 27 a 30 de agosto de 1997. Goiânia: s.n., s.d.

ENCONTRO Nacional da ANPPOM, 11. Anais. Campinas, 24 a 28 de agosto de 1998. Campinas, s.n., 1998.

ENCONTRO Nacional da ANPPOM, 13. Anais. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2001.

ENCONTRO Nacional de Organistas, 9. Relatório científico apresentado à Fapesp. Redatora: Profa. Dra. Dorotéia Machado Kerr. São Paulo, 27 de setembro de 1999.

ENCONTRO Nacional de Pesquisa em Música, 1. Anais. Mariana, 1 a 4 de julho de 1984. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG/FUNARTE, 1985.

ENCONTRO Nacional de Pesquisa em Música, 2. Anais. São João Del-Rei, 4 a 8 de dezembro de 1985. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1986.

ENCONTRO Nacional de Pesquisa em Música, 3. Anais. Ouro Preto, 5 a 9 de agosto de 1987. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1989.

FÓRUM do Centro de Linguagem Musical da PUC/SP, 3. Anais. São Paulo, 2000. Disponível em < <http://www.pucsp.br/pos/cos/clm/forum.htm> >.

FÓRUM do Centro de Linguagem Musical da PUC/SP, 4. Anais. São Paulo, 2000. Disponível em < <http://www.pucsp.br/pos/cos/clm/forum/sumario.htm> >.

GRIFFITHS, Paul. *Dictionary of 20th-century music*. Singapore: Thames and Hudson, 1996.

_____. *Música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

KORANYI, Hans. *Dicionário enciclopédico da música e músicos*. São Paulo: São José, 1957.

PROCESSO nº 487/77. Instituto de Artes da UNESP.



REVISTA Art da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Salvador: UFBA, 1981-1995. Periodicidade varia: nº 001-005, trimestral. A partir de 006, três vezes por ano. Interrompida em 1987.

REVISTA Pesquisa e Música. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, vol.1, n.2., 1995.

REVISTA da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea. Goiânia: Kelps, ano 1, n.1 (1994); ano2, n.2 (1995).

REVISTA da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea. Goiânia: Gep, ano 3, n.3 (1996); ano 4, n.4 (1997).

RIEMANN, Hugo. *Dictionnaire de musique*. Lausanne: Payot, 1913.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música*. Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SEMINÁRIO Nacional de Pesquisa em Performance Musical. Anais. Belo Horizonte, 12 a 15 de abril de 2000. Belo Horizonte, 2000. [Anais na forma digital].

SIMPÓSIO Brasileiro de Computação e Música, 1. Anais. Caxambu, 1 a 5 de agosto de 1994. Belo Horizonte: editado por Maurício Alves Loureiro, 1994.

SIMPÓSIO Brasileiro de Computação e Música, 2. Anais. Canela, 29 de julho a 01 de agosto de 1995. Porto Alegre: Pallotti, 1995.

SIMPÓSIO Brasileiro de Computação e Música, 3. Anais. Recife: 5 a 7 de agosto de 1996. Recife: UFPB, 1996.

SIMPÓSIO Brasileiro de Computação e Música, 4. Anais. Brasília, 3 a 8 de agosto de 1997. Brasília: CIC/UnB, 1997.

SIMPÓSIO Brasileiro de Computação e Música, 5 Anais. Belo Horizonte, 3 a 5 de agosto de 1998. Belo Horizonte: editado por Maurício Alves Loureiro, 1998.



SIMPÓSIO Brasileiro de Computação e Música, 6. Anais. Rio de Janeiro, 19 a 22 de julho de 1999. Rio de Janeiro, EntreLuga, 1999.

SIMPÓSIO Brasileiro de Computação e Música, 7. Anais. Curitiba, 17 a 21 de julho de 2000. Curitiba: Champagnat, 2000.

SIMPÓSIO Brasileiro de Musicoterapia, 8. São Paulo, 08 a 11 de outubro de 1995. São Paulo: EneLivros, 1996.

SIMPÓSIO Internacional de Compositores, 1. Anais. São Bernardo do Campo, 04 a 10 de setembro de 1977. São Paulo: Cerifa, 1978.

SIMPÓSIO Latino-Americano de Musicologia, 1. Anais. Curitiba, 10 a 12 de janeiro de 1997; organizadores: Elisabeth Serafim Prosser e Paulo Castagna. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998.

SIMPÓSIO Latino-Americano de Musicologia, 2. Anais. Curitiba, 21 a 25 de janeiro de 1998; organizadores: Elisabeth Serafim Prosser e Paulo Castagna. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999.

SIMPÓSIO Latino-Americano de Musicologia, 3. Anais. Curitiba, janeiro de 1999; organizadores: Elisabeth Serafim Prosser e Paulo Castagna. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000.

SIMPÓSIO Latino-Americano de Musicologia, 4. Anais. Curitiba, janeiro de 2000; organizadores: Elisabeth Serafim Prosser e Paulo Castagna. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2001.

VINTON, John. *Dictionary of contemporary music*. New York: E.P. Dutton, 1974.

WESTRUP, Jack; HARRISON, F.L. *Collins music encyclopedia*. Londres: Collins Cleartype, 1978.



APÊNDICE A – Quadro de notas biográficas sobre os autores dos textos levantados⁵⁷

Autores	Notas biográficas ⁵⁸
ANTUNES, Jorge (1942-)	Compositor carioca que atua desde 1973 no cenário musical brasileiro, com trabalhos reconhecidos no Brasil e no exterior. Sua obra volta-se, principalmente, para a música eletroacústica e experimental.
BARANOW, Ana Lea Maranhão van.	Graduou-se em musicoterapia e defendeu dissertação na área de semântica e simbólica. Leciona na UNISUL (SC). Sua atuação como pesquisadora é praticamente voltada à musicoterapia.
CALZAD, Rodolfo (1930-)	Compositor carioca que leciona atualmente na UFRJ. Sua produção volta-se fortemente para a música eletroacústica e para a música e computação.
CO, TA, João César Nunes.	Pesquisador ligado ao campo da música e computação, leciona atualmente no Conservatório Brasileiro de Música.
CNERO, Luis Carlos (1943-)	Compositor e editorador dissonante envolvido com música contemporânea. Atualmente, leciona no Rio de Janeiro, onde fundou a Oficina de Linguagem Musical.
DELAPGLA, Claudia Fernanda.	Mestre em piano pela UNICAMP. Atualmente, leciona na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
FERNANDES, Maria Helena Rosas (1933-)	Compositora, maestrina e musicóloga brasileira.
FERRAZ, Sílvia.	Compositor paulistano atuante no cenário musical brasileiro, dentro da música quântica. Sua área de interesse volta-se principalmente para música e tecnologia. Leciona na UNICAMP.
FERREIRA, Marcos	Formou-se em piano e regência, e concluiu mestrado em educação musical. Atualmente, atua como regente de coros e professor de piano no Conservatório Brasileiro de Música.
FERREIRA, Paulo Afonso de Almeida	Pianista e divulgador da música contemporânea no Brasil, já falecido. Lecionou na UnB.
FRIEDR, Sérgio (1962-)	Compositor. Leciona na UFMG.
GILBERNIKOFF, Cecília.	Pesquisadora e musicóloga em técnicas e estéticas musicais do século XX. Leciona na UnRio.
GUERCHETTO, Marcela.	Violinista. Leciona na UFRGS.
KOH, JILUTTER, Hans Joachim (1915-)	Compositor e pesquisador alemão. Mudou-se para o Brasil em 1947, onde vive até hoje.
LUTE, Václav Ondrej (1943-)	Compositor que se volta fortemente para a música eletroacústica. Leciona na UFRJ.
MORLA, Celso.	Compositor e pianista. Leciona na Faculdade de Música Carlos Gomes, em São Paulo.

⁵⁷ Os textos levantados são aqueles apresentados em eventos científico-musicais brasileiros que discutem a música contemporânea. A disposição dos autores no quadro está organizada por ordem alfabética do último sobrenome.

Autores	Notas biográficas ⁵⁸
ANTUNES, Jorge. (1942-)	Compositor carioca que atua desde 1973 no cenário musical brasileiro, com trabalho reconhecido no Brasil e no exterior. Sua obra volta-se, principalmente, para a música eletroacústica e experimental.
BARANOW, Ana Lea Maranhão von.	Graduou-se em musicoterapia e defendeu dissertação na área de comunicação e semiótica. Leciona na UNISUL (SC). Sua atuação como pesquisadora é praticamente voltada à musicoterapia.
CAESAR, Rodolfo. (1950-)	Compositor carioca que leciona atualmente na UFRJ. Sua produção volta-se fortemente para a música eletroacústica e para a música e computação.
COSTA, Júlio César Nunes.	Pesquisador ligado ao campo da música e computação, leciona atualmente no Conservatório Brasileiro de Música.
CSEKÖ, Luís Carlos. (1945-)	Compositor e educador diretamente envolvido com música contemporânea. Atualmente, leciona no Rio de Janeiro, onde fundou a Oficina de Linguagem Musical.
DELTRÉGIA, Cláudia Fernanda.	Mestre em piano pela UNICAMP. Atualmente, leciona na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).
FERNANDES, Maria Helena Rosas. (1933-)	Compositora, maestrina e etnomusicóloga brasileira.
FERRAZ, Sílvio.	Compositor paulistano atuante no cenário musical brasileiro, dentro da música contemporânea. Sua área de interesse volta-se principalmente para <i>música e tecnologia</i> . Leciona na UNICAMP.
FERREIRA, Marcos.	Formou-se em piano e regência, e concluiu mestrado em educação musical. Atualmente, atua como regente de coros e professor de piano no Conservatório Brasileiro de Música.
FERREIRA, Paulo Affonso de Moura.	Pianista e divulgador da música contemporânea no Brasil, já falecido. Lecionou na UnB.
FREIRE, Sérgio. (1962-)	Compositor. Leciona na UFMG.
GUBERNIKOFF, Carole.	Pesquisadora e musicóloga em técnicas e estéticas musicais do século XX. Leciona na UniRio.
GUERCHFELD, Marcello.	Violinista. Leciona na UFRGS.
KOELLREUTTER, Hans Joachim. (1915-)	Compositor e pesquisador alemão. Mudou-se para o Brasil em 1937, onde vive até hoje.
LEITE, Vânia Dantas. (1945-)	Compositora que se volta fortemente para a música eletroacústica. Leciona na UniRio.
MOJOLA, Celso.	Compositor e pianista. Leciona na Faculdade de Música Carlos Gomes, em São Paulo.

⁵⁸ Alguns personagens citados nas notas biográficas são pouco conhecidos no meio musical brasileiro. Tais notas foram escritas justamente com a intenção de apresentá-los ao leitor. É de grande importância frisar que o número de palavras destinadas a cada nota não está relacionado à importância do respectivo autor dentro do cenário musical do país.

NEVES, José Maria. (1943-2002)	Exerceu atividades como compositor, educador e regente, porém destacando-se no campo da musicologia.
NOGUEIRA, Ilza. (1948-)	Compositora e musicóloga aposentada da UFPB, com produção centrada nas teorias analíticas da música contemporânea, principalmente.
NOGUEIRA, Lenita.	Professora de história da música da USP.
OLIVEIRA, Nelson Salomé.(1950-)	Compositor e instrumentista. Mestre em música brasileira pela Uni-Rio.
RUVIARO, Bruno.	Compositor e pianista brasileiro. Está realizando doutorado em composição na <i>Stanford University</i> .
PASCOAL, Maria Lúcia.	Professora do Instituto de Artes da UNICAMP.
PROSSER, Elisabeth Serafim.	Professora da Escola de Música e Belas Artes do Paraná.
RICHTER, Frederico.(1932-)	Compositor brasileiro. Leciona na UFSM.
TACUCHIAN, Ricardo.(1939-)	Compositor brasileiro que desenvolveu o “sistema T”.
VELLOSO, Rodrigo Cicchelli.(1966-)	Compositor, leciona na UFRJ e volta sua produção científica e artística para <i>música e tecnologia</i> .
ZAGONEL, Bernadete.	Compositora, musicóloga e educadora. Leciona na UFPR.

APÊNDICE B - Quadros comparativos do perfil dos autores por subáreas da música

Subáreas: musicologia e etnomusicologia

Autores	Composi- tor	Membro da SBMC ²⁰	Docente ou discente universitário	Campo principal de atuação	Classificação na MUSICUN ²¹
João Maria Naves	X	X	X	Musicologia	Compositor
Vânia Dantas Lefte	X	X e da SBME	X	Composição	ANA, CAM, MFL, MCO
Célio Mojola	X	X	X	Composição	MCO, EJA
Neilton Salomé de Oliveira	X	X	X	Musicologia	MCO
Paula Alfonso de Moura Perreira		X	X	Interpretação	*
H. J. Kiedreuter	X	X	X	Composição	Compositor
Leonor Nogueira			X	Musicologia	MCO, MHS e ETN
Maria Helena Rosa Fernandes	X	X	X	Etnomusicologia	Compositora

²⁰ SBMC: Sociedade Brasileira de Música Contemporânea; SBME: Sociedade Brasileira de Música Etnomusicológica.

²¹ De acordo com a classificação dos autores em referência, os pesquisadores que não estão destacados na MÚSICUN, não foram considerados para a classificação da MÚSICUN; ver nota de rodapé 44.

Subáreas: musicologia e etnomusicologia

Autor	Compositor	Membro da SBMC⁵⁹	Docente ou discente universitário	Campo principal de atuação	Classificação no MUSICON⁶⁰
José Maria Neves	X	X	X	Musicologia	Compositor
Vânia Dantas Leite	X	X e da SBME	X	Composição	ANA, C&M, MEL, MCO
Celso Mojola	X	X	X	Composição	MCO, EMS
Nelson Salomé de Oliveira	X	X	X	Musicologia	MCO
Paulo Affonso de Moura Ferreira		X	X	Interpretação	*
H. J. Koellreuter	X	X	X	Composição	Compositor
Lenita Nogueira			X	Musicologia	MCO, MHS e ETN
Maria Helena Rosas Fernandes	X	X	X	Etnomusicologia	Compositora

⁵⁹ SBMC: Sociedade Brasileira de Música Contemporânea. SBME: Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica.

⁶⁰ Os quadros assinalados com asterisco referem-se aos pesquisadores que não estão cadastrados no MUSICON. Para saber o significado das siglas de classificação do MUSICON, ver nota de rodapé 44.

Subárea: práticas interpretativas

Autor	Composi- -tor	Membro da SBMC	Docente ou discente universitário	Campo principal de atuação	Classifica- ção no MUSICON
Sérgio Freire	X	SBME	X	Composição	MEL, MCO
Sílvio Ferraz	X	SBME	X	Composição	M&C, SEM
Bruno Ruviaro	X		X	Composição	compositor
Marcello Guerchfeld			X	Interpretação	*
Jorge Antunes	X	X e da SBME	X	Composição	compositor
Marcos Pereira			X	Interpretação	sem área específica
Adriano César Pereira da Costa	X		X	Composição	CMV

Subárea: educação musical

Autor	Compo- sitor	Membro da SBMC	Docente ou discente universitário	Campo principal de atuação	Classifica- ção no MUSICON
Luís Carlos Csekö	X	X		Educação	MCO, EMS
Rodrigo Cicchelli Velloso	X	SBME	X	Composição	MEL, C&M
Bernadete Zagonel	X	SBME	X	Composição	MCO, EMS MEL
Rodolfo Caesar	X		X	Composição	MEL
Cláudia Fernanda Deltrégia			X	Educação/ Interpretação	*
H. J. Koellreuter	X	X	X	Composição	Compositor
Marcos Ferreira			X	Educação	sem área específica
Júlio César Nunes da Costa	X		X	Composição	C&M

APÊNDICE C – Quadro dos eventos científicos brasileiros da área de música⁶¹

Ano	Evento	Cidade	Organizadores	Temas
			Instituições promotoras	
1973	Congresso Musical	São Paulo	Elías Álvares Lobo; Peggy Mariato da Costa	
1977	I Congresso da Língua Nacional Cantada	São Paulo	Mário de Andrade (Departamento de Cultura e Profissão de Letras da USP)	Ação promotoria da língua nacional no contexto acadêmico, no ensino e na divulgação
1984	VII International Folk Music Council	São Paulo	Associação de Amadores de Música (Associação Folk Music Council e Comissão Brasileira de Folclore)	
1982	I Congresso Nacional do Samba	Rio de Janeiro	Associação Cultural do Samba (Associação)	Resgate das especificidades tradicionais do samba; aspectos positivos e negativos da comercialização; instrumentação e orquestração; difusão; legitimação e adaptação; documentação e registro de samba; etnografia; possibilidade de criação das organizações de samba para organização de eventos; proteção aos direitos do autor; divulgação do samba no exterior; criação de rede de trabalho
1985	I Encontro Nacional de Música Sacra da CNBB ⁶²	Valinhos/SP	Comissão Nacional de Música do Brasil	
1986	II Encontro Nacional de Música Sacra da CNBB	Viçosa/RS	Comissão Nacional de Música do Brasil	
1986	I Simpósio do Samba	Rio de Janeiro ou Santos/SP	Amadores de Samba	

⁶² Comissão Nacional de Música do Brasil

⁶¹ A lista obedece a ordem cronológica de realização dos eventos.

Ano	Evento	Cidade	Organizadores/ instituições promotoras	Temática
1875	Congresso Musical	São Paulo	Elias Álvares Lobo; Tristão Mariano da Costa	
1937	I Congresso da Língua Nacional Cantada	São Paulo	Mário de Andrade/Departamento de Cultura e Prefeitura do Município de São Paulo	A boa pronúncia da língua nacional no canto erudito, no teatro e na declamação
1954	VII International Folk Music Council	São Paulo	Renato de Almeida/ International Folk Music Council e Comissão Brasileira do Folclore Nacional	
1962	I Congresso Nacional do Samba	Rio de Janeiro	Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro	Preservação das características tradicionais do samba; aspectos positivos e negativos da comercialização; instrumentação e orquestração; autenticidade, estilização e adaptação; documentação; escolas de samba; coreografia; possibilidade de fusão das organizações de escolas num organismo único; proteção aos direitos do autor; divulgação do samba no exterior; criação do Palácio do Samba
1965	I Encontro Nacional de Música Sacra da CNBB ⁶²	Valinhos/SP ⁶³	Convenção Nacional de Bispos do Brasil	
1966	II Encontro Nacional de Música Sacra da CNBB	Vitória/ES	Convenção Nacional de Bispos do Brasil	
1966	I Simpósio do Samba	Rio de Janeiro ou Santos/SP	Amaury Jório	

⁶² Convenção Nacional de Bispos do Brasil.

⁶³ As cidades e anos de realização do primeiro e segundo ENMS da CNBB aqui mencionados precisam ser melhor investigados, pois há discussão entre estudiosos quanto à autenticidade desses dados.

1967	III Encontro Nacional de Música Sacra da CNBB	Rio de Janeiro	Convenção Nacional de Bispos do Brasil	
1967	II Simpósio do Samba	Santos/SP	Amaury Jório	
1968	IV Encontro Nacional de Música Sacra da CNBB	Rio de Janeiro	Convenção Nacional de Bispos do Brasil	
1969	III Simpósio do Samba	Rio de Janeiro	Amaury Jório	
1970	I Simpósio Brasileiro de Musicoterapia ⁶⁴	Porto Alegre	Associação de Musicoterapia do Rio Grande do Sul	
1975	I Encontro Nacional de Pesquisadores da Música Popular Brasileira	Curitiba	Aramis Millarch/Teatro Guaíra	
1975	IV Simpósio do Samba	Campos/RJ	Amaury Jório	
1976	II Encontro Nacional de Pesquisadores da Música Popular Brasileira	Rio de Janeiro		
1977	I Simpósio Internacional de Compositores	São Bernardo do Campo/SP	UNESP	Tendências atuais da música; educação musical; educação musical profissional e formação de músicos; situação do compositor na vida intelectual e relações com as demais atividades culturais; direitos autorais de execução e reprodução; divulgação e permuta de músicas, partituras, idéias e informações.

⁶⁴ Os eventos relacionados à musicoterapia somam aproximadamente cinquenta no século XX. Devido à maior aproximação metodológica desta área com a terapia e não com a música, estes eventos não ocuparam o presente quadro. No entanto, decidiu-se ilustrar a existência de tais eventos com o *I Simpósio Brasileiro de Musicoterapia*, que foi o primeiro do gênero realizado no Brasil.

1978	II Simpósio Internacional de Compositores	São Bernardo do Campo/SP	UNESP	notação musical; modos de organização da linguagem musical; especialidade da linguagem musical e sua integração com as demais artes e “espécies de linguagem”.
1979	V Simpósio do Samba	São Paulo	Amaury Jório	
1980	I Encontro Nacional de Músicos	Rio de Janeiro	Cláudio Guimarães e Chico Buarque	Defesa dos direitos dos músicos no Brasil
1980	Simpósio de Matemática e Música	Campinas/SP	UNICAMP	
1981	I Simpósio Internacional “Música Sacra e Cultura Brasileira”	São Paulo	Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo; Instituto de Estudos da Cultura Musical do Mundo de Língua Portuguesa (Alemanha)	Música sacra e cultura brasileira
1982	III Encontro Nacional de Pesquisadores da Música Popular Brasileira	Rio de Janeiro		
1984	Encontro Nacional de Chorinho	Florianópolis	Prefeitura de Florianópolis; Maricota Produções	
1984	I Encontro Nacional de Pesquisa em Música	Mariana/MG	Sandra Loureiro de Freitas Reis; Escola de Música da UFMG; Arquidiocese de Mariana	
1985	II Encontro Nacional de Pesquisa em Música	São João Del-Rei/MG	Sandra Loureiro de Freitas Reis; Escola de Música da UFMG	
1986	IV Encontro Nacional de Pesquisadores da Música Popular Brasileira	Rio de Janeiro		
1986	V Encontro Nacional de Pesquisadores da MPB	Tramandaí/RS		

1987	III Encontro Nacional de Pesquisa em Música	Ouro Preto/MG	Sandra Loureiro de Freitas Reis; Escola de Música da UFMG	
1987	I Congresso Brasileiro de Musicologia	São Paulo	Alexandre Bispo; Instituto de Estudos da Cultura Musical do Mundo de Língua Portuguesa (Alemanha); Neide Carvalho; Sociedade Brasileira de Musicologia	A situação dos estudos e da pesquisa musicológica no Brasil
1987	I Simpósio Nacional sobre a Problemática da Pesquisa e do Ensino Musical no Brasil	João Pessoa	Ilza Nogueira; UFPB	1ª fase: a problemática do ensino musical de 3º grau. 2ª fase: a pós-graduação e pesquisa musical no Brasil; a graduação em música no Brasil; o ensino musical de 1º e 2º graus no Brasil
1988	I Encontro Nacional da ANPPOM	Salvador	Ilza Nogueira; UFBA	Música brasileira: estado atual da pesquisa
1989	II Encontro Nacional da ANPPOM	Porto Alegre	Ilza Nogueira; Celso Chaves; UFRGS	Produção e prática musical no Brasil: a abordagem interdisciplinar
1989	I Encontro Nacional de Escolas de Música	Belo Horizonte	Sandra Loureiro de Freitas Reis; ABEMUS ⁶⁵ ; Escola de Música da UFMG	
1990	II Encontro Nacional de Escolas de Música		ABEMUS	
1990	III Encontro Nacional da ANPPOM	Belo Horizonte	Celso Loureiro Chaves; Sandra Loureiro de Freitas Reis; UFMG	Transmissão e legitimação da produção musical
1991	I Encontro Nacional de Organistas	Mariana/MG	Associação Brasileira de Organistas	
1991	IV Encontro Nacional da ANPPOM	Porto Alegre	Celso Loureiro Chaves; UFRGS	

⁶⁵ Associação Brasileira de Escolas de Música.



1991	I Simpósio Brasileiro de Música	Salvador	UFBA	
1992	II Encontro Nacional de Organistas	Mariana/MG	Associação Brasileira de Organistas	A atividade organística no Brasil
1992	I Encontro Anual da ABEM	Rio de Janeiro	UFRJ	Música e consciência
1992	I Simpósio Paranaense de Educação Musical	Londrina	UEL	
1992	V Encontro Nacional da ANPPOM	Salvador	Jamary Oliveira; UFBA	A análise musical: suas características e funções nas diversas subáreas
1992	II Congresso Brasileiro de Musicologia	Rio de Janeiro	Sociedade Brasileira de Musicologia; Instituto de Estudos da Cultura Musical do Mundo de Língua Portuguesa (Alemanha)	Fundamentos da cultura musical no Brasil
1992	III Encontro Nacional de Escolas de Música	São Paulo	ABEMUS	
1992	III Simpósio Internacional "Música Sacra e Cultura Brasileira"	Rio de Janeiro	Sociedade Brasileira de Musicologia; Instituto de Estudos da Cultura Musical do Mundo de Língua Portuguesa (Alemanha)	Fundamentos da cultura musical no Brasil
1993	II Simpósio Paranaense de Educação Musical	Londrina	UEL	
1993	II Encontro Anual da ABEM	Porto Alegre	UFRGS	Música e consciência
1993	II Simpósio Brasileiro de Música	Salvador	UFBA	
1993	III Encontro Nacional de Organistas	Mariana/MG	Associação Brasileira de Organistas	Restauração e manutenção de órgãos no continente

1993	VI Encontro Nacional da ANPPOM	Rio de Janeiro	Edir Gandra; Helena Rosa Trope; José Maria Neves; Ricardo Tacuchian; UFRJ; Uni-Rio; CBM ⁶⁶	Música na América-Latina
1994	I Encontro de Música Eletroacústica	Brasília	Jorge Antunes; UnB	
1994	III Simpósio Paranaense de Educação Musical	Londrina	UEL	
1994	I Encontro de Musicologia Histórica	Juiz de Fora/MG	Harry Crowl Jr; Sérgio Dias; Centro Cultural Pró-Música de Juiz de Fora	
1994	III Encontro Anual da ABEM	Salvador	UFBA	Educação musical no Brasil: tradição e inovação
1994	IV Encontro Nacional de Organistas	Porto Alegre	Associação Brasileira de Organistas	A situação profissional do organista
1994	VII Encontro Nacional da ANPPOM	São Paulo	Marcos Branda Lacerda; ECA/USP; UNICAMP; UNESP	
1994	I Simpósio Brasileiro de Computação e Música	Caxambu/MG	Sociedade Brasileira de Computação; UFMG	
1995	IV Encontro Anual da ABEM	Goiânia	UFG	Educação musical e cultura
1995	II Simpósio Brasileiro de Computação e Música	Canela/RS	Sociedade Brasileira de Computação; Instituto de Informática da UFRGS	
1995	IV Simpósio Paranaense de Educação Musical	Londrina	UEL	
1995	Ciclo de Debates Encontros/Desencontros	Rio de Janeiro	Carole Gubernikoff; FUNARTE	Os músicos e as instituições; os intérpretes; a música e suas leituras; os músicos e as novas tecnologias
1995	V Encontro Nacional de Organistas	Porto Alegre	Associação Brasileira de Organistas	A presença da música na igreja: litúrgica e não-litúrgica

⁶⁶ Conservatório Brasileiro de Música.



1995	VIII Encontro Nacional da ANPPOM	João Pessoa	Ilza Nogueira; UFPB	Articulações entre o discurso musical e o discurso sobre música
1996	IX Encontro Nacional da ANPPOM	Rio de Janeiro	Helena Rosa Trope; José Maria Neves; T. Schiavo; Uni-Rio	Repensando a pesquisa em música no Brasil
1996	V Simpósio Paranaense de Educação Musical	Londrina	UEL	
1996	III Simpósio Brasileiro de Computação e Música	Recife	Sociedade Brasileira de Computação; Núcleo Brasileiro de Computação e Música (NUCOM); UFPE	
1996	V Encontro Anual da ABEM	Londrina/PR	UEL	A pesquisa em educação musical
1996	I Seminário de Educação Musical da UDESC	Florianópolis	Sérgio Figueiredo; UDESC	
1996	II Encontro de Musicologia Histórica	Juiz de Fora/MG	Harry Crowl Jr; Sérgio Dias; Centro Cultural Pró-Música de Juiz de Fora	
1997	VII Encontro Nacional de Organistas	Piracicaba/SP	Associação Brasileira de Organistas	As tradições das práticas organísticas
1997	IV Simpósio Brasileiro de Computação e Música	Brasília	Aluizio Arcela; Sociedade Brasileira de Computação; UnB	
1997	VI Simpósio Paranaense de Educação Musical	Londrina	UEL	
1997	X Encontro Nacional da ANPPOM	Goiânia	Glacy Antunes; UFG	A música na universidade brasileira
1997	VI Encontro Anual da ABEM / I Encontro Latino-Americano de Educação Musical	Salvador	Alda Oliveira; Jamarly Oliveira; Oscar Dourado; UFBA	Ação e pesquisa em educação musical

1997	I Fórum do Centro de Linguagem Musical da PUC/SP	São Paulo	Fernando Iazzetta; Sílvio Ferraz; PUC/SP	
1997	Encontro Nacional de Compositores	Goiânia	Belkiss Carneiro de Mendonça; Sociedade Brasileira de Música Contemporânea; Fundação Jaime Câmara	
1997	I Encontro de Educadores Musicais de São Paulo	São Paulo	Sônia Albano de Lima; Marisa Fonterrada; UNESP; FLADEM ⁶⁷	
1997	I Encontro Regional Centro-Oeste da ABEM		ABEM	
1997	I Encontro Regional Sul da ABEM	Londrina	UEL	O ensino da música diante de novos paradigmas
1997	I Simpósio Latino-Americano de Musicologia	Curitiba	Paulo Castagna; Elisabeth Serafim Prosser; Lutero Rodrigues; Fundação Cultural de Curitiba	Musicologia histórica aplicada aos séculos XVI a XVIII; musicologia histórica aplicada aos séculos XIX e XX; a atuação do musicólogo; a formação do pesquisador
1997	II Encontro de Música Eletroacústica	Brasília	Jorge Antunes; UnB	
1998	XI Encontro Nacional da ANPPOM	Campinas/SP	Helena Jank; UNICAMP	Pesquisa musical e globalização da informação
1998	V Simpósio Brasileiro de Computação e Música	Belo Horizonte	Sociedade Brasileira de Computação; UFMG	
1998	VII Simpósio Paranaense de Educação Musical	Londrina	UEL	
1998	VII Encontro Anual da ABEM	Recife	UFPE	Educação musical e políticas educacionais

⁶⁷ Fórum Latino-Americano de Educação Musical.



1998	III Encontro de Musicologia Histórica	Juiz de Fora/MG	Sandra Loureiro de Freitas Reis; Centro Cultural Pró-Música de Juiz de Fora	Estilística musical comparada
1998	I Encontro Regional Sudeste da ABEM			
1998	II Fórum do Centro de Linguagem Musical da PUC/SP	São Paulo	Fernando Iazzetta; Sílvio Ferraz; PUC/SP	
1998	Colóquio Internacional de Antropologia Simbólica da Música	Joanópolis; Ubatuba	Sociedade Brasileira de Musicologia; Instituto de Estudos da Cultura Musical do Mundo de Língua Portuguesa (Alemanha)	<i>Anthropos ludens</i> com especial consideração de questões teórico-científicas relacionadas com a música e a dança no culto de São Gonçalo do Amarante
1998	II Encontro Regional Centro-Oeste da ABEM			
1998	II Encontro Regional Sul da ABEM			Propostas das IES da região sul do Brasil para as diretrizes curriculares dos cursos de graduação em música
1998	II Simpósio Latino-Americano de Musicologia	Curitiba	Paulo Castagna; Elisabeth Serafim Prosser; Lutero Rodrigues; Fundação Cultural de Curitiba	
1999	III Fórum do Centro de Linguagem Musical da PUC/SP	São Paulo	Fernando Iazzetta; Sílvio Ferraz; PUC/SP	
1999	VIII Simpósio Paranaense de Educação Musical	Londrina	UEL	
1999	II Encontro Regional Sudeste da ABEM			
1999	VIII Encontro Nacional de Organistas	Itu/SP	Associação Brasileira de Organistas	Obras de compositores Latino-Americanos para órgão do Século XX

1999	III Simpósio Latino-Americano de Musicologia	Curitiba	Paulo Castagna; Elisabeth Serafim Prosser; Lutero Rodrigues; Fundação Cultural de Curitiba	Preservação e acesso à documentação musical latino-americana
1999	VI Simpósio Brasileiro de Computação e Música	Rio de Janeiro	Sociedade Brasileira de Computação; PUC/Rio	Espaços de interseção: informática e composição musical
1999	XII Encontro Nacional da ANPPOM	Salvador	Oscar Dourado; UFBA	500 anos de música no Brasil
1999	VIII Encontro Anual da ABEM	Curitiba	Bernadete Zagonel; UFPR	A formação de professores para o ensino de música
2000	IX Encontro Anual da ABEM	Belém	Anamaria Peixoto; UEPA	Currículo de música e cultura brasileira
2000	IV Encontro de Musicologia Histórica	Juiz de Fora/MG	Paulo Castagna; Centro Cultural Pró-Música de Juiz de Fora	Música religiosa na América Portuguesa
2000	VII Simpósio Brasileiro de Computação e Música	Curitiba	Bernadete Zagonel; Sociedade Brasileira de Computação; PUC/PR	
2000	IV Fórum do Centro de Linguagem Musical da PUC/SP	São Paulo	Fernando Iazzetta; Sílvio Ferraz; PUC/SP; Faculdade Santa Marcelina	
2000	I Encontro de Estudos da Palavra Cantada	Niterói/RJ	Cláudia Neiva Mattos; Elizabeth Travassos; Fernanda Teixeira de Medeiros; UFF; Uni-Rio	
2000	I Encontro Internacional de Etnomusicologia	Belo Horizonte	Rosângela Pereira de Tugny; UFMG; Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas	Músicas de tradições africanas e indígenas em 500 anos de Brasil
2000	IX Simpósio Paranaense de Educação Musical	Londrina	UEL	
2000	I Simpósio de Pesquisa em Performance Musical	Belo Horizonte	Fausto Borém; UFMG	

