

Capítulo 3

Percurso e discurso de Ernst Widmer (1989-1956)

*Na verdade, creio que dualismo, antagonismo e con-
tradição pertençam ao passado...
Oxalá acordemos a tempo para sairmos do casulo e
(re)conquistarmos prestígio, espaço e projeção.
Ernst Widmer (1985, p. 70)*

Ernst Widmer

PARADOXON VERSUS PARADIGMA Falsas Relações

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Capa de livro de Ernst Widmer

Neste trabalho, escolhemos um ponto de partida que foi a estréia da *Possível resposta op. 169*. Vimos o compositor falando de público sobre sua criação. Levantamos vetores temáticos ligados ao evento e, depois de apresentá-los, retrocedemos para montar um contexto de onde pudessem surgir questões mais genéricas que até mesmo antecedem nossa investigação, tais como a relação música-discurso e, dentro desta, a construção do conhecimento composicional. Acompanhamos duas linhas de desenvolvimento: a montagem de analogias entre teorias do discurso e teorias da música e a montagem de linguagem rastreadora e prospectiva (descritiva e prescritiva) dos feitos composicionais, ou seja, de uma teoria composicional.

Observando o termo *Kompositionslehre*, típico da tradição alemã, sinalizamos a proximidade entre a teoria composicional e o ensino de Composição, observando que, enquanto a teoria composicional lida com caminhos e alternativas para o compor, a pedagogia da Composição lida com caminhos e alternativas para o aprender a compor. Agora vamos concentrar nossa investigação em Widmer, ampliando o raio de observação, para incluir vários escritos, composições e outros documentos relevantes para o entendimento de seu percurso.

3.1 O universo dos escritos

3.1.1 *A formação dos compositores contemporâneos... ... E seu papel na educação musical* (1988)

O mesmo estilo fluente e denso, já identificado anteriormente com relação a trechos do discurso de Widmer, caracteriza o artigo em questão, que aliás tomaremos como ponto de partida para uma visita abrangente ao universo dos escritos de Widmer. É um texto sucinto e maduro, que ensina não apenas através do conteúdo apresentado, o qual muitas vezes recapitula idéias já anunciadas desde a década de 60, mas principalmente pela forma que esse conteúdo vai adquirindo. Trata-se de um original datilografado com cinco páginas, assinado e datado por Widmer no final. Tem o estilo direto de uma conversa franca que desemboca, vez por outra, em recomendações e lembretes.

O primeiro gesto composicional do texto é o próprio título, que se apresenta com reticências, o que é algo inesperado, inclusive porque a primeira parte do enunciado gera toda uma expectativa de fechamento, e o leitor não sabe que haverá uma continuação do título três páginas adiante (... *E seu papel na educação musical*). A frase 'A formação dos compositores contemporâneos' pede um

ponto simples que confirme o caráter autônomo e delimitado de um tema acadêmico a ser enfocado. As reticências subvertem essa expectativa, elas introduzem um elemento de ironia indicando que não há fechamento possível, que o assunto não acaba, ou seja, que a ‘formação’ não forma, continua em estado de mudança.

Trata-se, portanto, de um gesto composicional que se relaciona com as idéias mais importantes do texto e que denuncia um estilo tanto composicional quanto pedagógico. A idéia inicial é justamente essa, um aviso aos navegantes da Composição, uma espécie de dístico colocado na porta de entrada: reticências.

Logo após o umbral, surge o problema que será o motor do texto:

O compositor é um artista que cria. Sua função primordial na sociedade é esta: criar livremente.
O que é criar? O que é formar compositores?

Mas Widmer não quer responder de forma tão direta. Esquiva-se e passa a palavra adiante:

Segundo Walter Smetak, criar é fazer vir à tona o incriado. Um compositor, portanto, estaria ‘formado’ se estivesse capaz desta proeza: criar o novo, o inaudito, o incriado.

Mais adiante, garante a si o lugar da dúvida, chamando a atenção para a dialética necessária entre ‘formar’ e ‘inconformar-se’:

Na verdade, ensinar a criar parece um atrevimento. Certamente será malgrado se estabelecermos trilhos. O incriado não se encontra no já trilhado. Trilhos por isso podem apenas servir ao ato criador através de outro ato, o iconoclasta. **Não tenho tanta certeza** da ‘formação’ do compositor, do artista que muito mais se caracteriza pelo seu ‘inconformismo’. [grifo nosso]

Temos aí uma estrutura lógica da maior importância para o entendimento do percurso e da pedagogia de Widmer:

1. O compositor não pode saber *a priori* o que é compor, precisa criar livremente.
2. Da mesma forma, o lugar do professor é um lugar aberto à incerteza.
3. Trilhos podem servir ao ato criador apenas através de outro ato, o iconoclasta.

Essa estrutura aparece de várias maneiras ao longo dos diversos escritos de Widmer, especialmente no *Ensaio a uma didática da música contemporânea* (1972), e há vários comentários possíveis sobre cada um de seus elementos. O que mais chama a atenção, nesse caso, é o estilo econômico e despojado. A questão aparentemente insignificante das reticências do título aponta para esse estilo. Um detalhe situado no início da obra traz informações sobre o todo.

Só depois de estabelecida essa estrutura como uma espécie de premissa é que Widmer vai perguntar, de forma concreta, sobre o papel do professor de Composição:

Como pode ele fomentar o desabrochar da potencialidade criadora inata do aluno, sem pressões, tolhimentos, [omissões], ou atropelamentos?

Em seguida ele apresenta esta descrição valiosa de seus procedimentos:

A meu ver, o professor de Composição deve interferir o menos possível e propiciar o mais possível. Nada de regras, apenas abrir horizontes, fazer conhecer obras contemporâneas de todas as correntes e aplicar exercícios técnicos individualizados a fim de aguçar o méter.

O que está sendo apresentado é, de fato, um modelo onde, por sinal, o professor aparece com grandes chances de arruinar tudo. Widmer denuncia uma tentação enorme da parte do professor de Composição para exercer pressão, tolhimento e atropelamento, três modalidades de conduta imprópria, e nos leva a tentar entender o papel que desempenham no ensino de Composição. Por que representam perigos tão reais para a relação ensino/aprendizagem em Composição?

O compositor investe uma quantidade considerável de energia na produção de obras musicais, e também na esperança de vê-las reconhecidas, pelo menos proporcionalmente ao trabalho desenvolvido. É pouco provável que a relação com os estudantes de Composição aconteça de forma completamente independente desse investimento. Widmer era o primeiro a declarar que aprendia muito com os próprios alunos, ou seja, as situações de sala de aula desempenhavam um papel importante em seu próprio processo criativo.

Trata-se, então, de reconhecer a facilidade de contaminação dos projetos dos estudantes com os traços herdados do professor. É muito fácil tratar os estudantes como continuadores e divulgadores de idéias que não inventaram, como membros de uma determinada ‘escola’, e isso para Widmer representa o fim do processo educacional em Composição. Essas questões nos remetem à questão mais ampla da divisão de poder no âmbito do ensino de Composição. Um ensino que depende da eficácia da construção de diálogos pressupõe um processo dinâmico de circulação do poder. A teoria pedagógica de Widmer expressa isso através da adoção do ideal humanista de centramento no aluno, muito embora a prática vá mais além, como nos indica a própria criação do Grupo de Compositores da Bahia, em 1966, momento em que a primeira geração de estudantes é subitamente transformada em pares.

A quarta modalidade de conduta imprópria — ‘omissões’ — foi incluída posteriormente no texto (a palavra está acrescentada a tinta pelo próprio Widmer) e tem uma importância fundamental. O professor não vai conseguir o que pretende sendo apenas cauteloso e neutro; ele próprio pode ser atropelado por essa neutralidade excessiva. O ideal de centramento no aluno não pode ser levado a extremos, é preciso administrar algum tipo de envolvimento e ‘contaminação’. Esse ângulo aparece aqui muito mais claramente do que no texto do início da década de 70. As ‘omissões’, embora sejam uma espécie de má conduta, apontam para coisas que deveriam ser feitas e não para coisas que deveriam ser evitadas. Não se consegue ensinar Composição apenas evitando aquilo que não deve ser feito.

Tudo isso reforça a recomendação de “abrir horizontes” como sendo fundamental no equilíbrio entre a neutralidade e o atropelo. Essa recomendação conecta-se de imediato com o ensino de literatura — “conhecer obras contemporâneas de todas as correntes...” — que Widmer prezava como uma das vigas mestras do ensino de música. Já os exercícios são recomendados como uma maneira de abordar problemas técnicos individualizados.

É nesse contexto que duas leis básicas são enunciadas: a lei da organicidade e a da relativização.

A primeira lei tem a ver com o ato criador, que se constitui das seguintes fases: conceber, fazer nascer, deixar brotar, vingar, vicejar e amadurecer — portanto um processo rigorosamente orgânico do qual resulta a forma, e o qual também implica em podar, criticar ininterruptamente. Mas aí também não é primordialmente a crítica do professor que deve prevalecer, mas sim o seu dom de conseguir despertar o espírito crítico no aluno, a autocrítica. Audições são imprescindíveis, ouvir o que cometeu...

A segunda lei se baseia na relatividade das coisas, dos pontos de vista (...) Devemos admitir que não se trata mais de dualismos como “ou isto ou aquilo”(…) e sim da realidade paradoxal do “isto e aquilo”. Inclusividade em lugar de exclusividade.

Essas leis — não se trata aqui de estabelecer trilhos — são uma forma de dar consistência à recomendação anterior de “abrir horizontes”, e valem tanto para o ensino quanto para a criação propriamente dita. O que distingue a primeira delas de um organicismo ingênuo é o reconhecimento de que a coerência do processo de criação depende de uma crítica a ser feita pelo próprio sujeito da criação. Sendo assim, o segredo da organicidade não está em algum ideal *a priori*, mas justamente nessa relação dialética entre crescer e podar. É como se o aprendiz de compositor precisasse aprender a dialogar com o próprio material que utiliza.

A segunda lei é uma cristalização de idéias antigas de Widmer. Quando representou a Sociedade Brasileira de Música Contemporânea no 46º Festival e Assembléia Geral da Sociedade Internacional de Música Contemporânea em Graz, na Áustria, Widmer (1972b) redigiu um relatório onde se queixa do “cinza sobre cinza dos chavões” que predominaram no evento:

Acho que o ‘cinza sobre cinza’ tão uniforme decorreu da decisão da Comissão Programadora de não querer fazer concessões (daí aceitarem obras mais **convencionais** só dos compositores internacionalmente consagrados) incorrendo assim na concessão máxima ao ‘dernier cri’.
[grifo nosso]

A vanguarda ortodoxa trabalha com um referencial dualista, onde a coerência, o novo e a qualidade dependem de um conjunto específico de materiais e procedimentos.

A segunda lei aponta para a riqueza de informação que pode surgir da justaposição de universos distintos. É possível mostrar como esse caminho retroage até o período de formação de Widmer sob a influência de seu professor de Composição Willy Burkhard (1924-1955), muito embora tenha se cristalizado, de fato, a partir do alargamento da perspectiva cultural que a vivência baiana trouxe.

Em 1957, poucos anos depois da morte de Burkhard, aparece em Zurique uma publicação dedicada a esse compositor onde um dos colegas de turma de Widmer apresenta um depoimento sobre o mestre — apud Mohr (1957, p. 148). Trata-se de Klaus Huber, hoje certamente o compositor suíço mais reconhecido na Europa, e com esse depoimento ele nos permite apreciar o enraizamento daquilo que Widmer formula nos anos 80 como ‘lei da inclusividade’, lá atrás na década de 50, na maneira de pensar de seu professor de Composição:

Quando mais tarde, alguns de nós adotamos outras correntes estilísticas (o que, com o decorrer do tempo, não era de se esperar outra coisa), tínhamos compreensão de sua parte, nunca atrapalhava em nada.

Pelo contrário, é necessário destacar que Burkhard foi até o fim aberto — e pelo menos muito interessado intelectualmente com relação — a todas as tendências e experiências vanguardistas de nossa parte, embora também constate-se que ele, por uma profunda convicção religiosa, encarava criticamente o futurismo enquanto ‘crença no progresso ilimitado’. (Ele acreditava numa continuidade do desenvolvimento de nossa música, que fosse ampla, superior, e que tudo atingisse, em que, tanto os mais fortes elementos da tradição, como também as melhores forças do sempre-novo, igualmente se fundissem, e com isso, também acreditava na imperecibilidade e na íntima imutabilidade do ser deste desenvolvimento).

Está aí a evidência dessa conexão, que surpreende por ter sido tão pouco abordada pelo próprio Widmer em seus escritos. Há, na verdade, uma referência importante no *Skizze eines Selbstporträts unter verschiedenen Gesichtspunkten* (1980) [Esboço de um auto-retrato a partir de vários pontos de vista]:

Estudei no Konservatorium Zürich de 1947 a 1950. Canto Orfeônico com Ernst Hörlér; instrumentação com Paul Müller; análise com Rudolf Wittelsbach. Com Walter Frey, estudei piano — mas sua introdução à harmonia funcional de Riemann, na nova música principalmente de Hindemith, Bartok e Schönberg, e sua compreensão para com as minhas aspirações composicionais, fizeram dele uma das figuras principais do meu curso. A outra foi Willy Burkhard. Sua cautela enérgica, seu programa de estudos muito pessoal, e sua postura intelectual, seguramente influenciaram cada um que pode estudar com ele. As diferenças das personalidades que se achavam na classe, faziam da aula de Composição, contraponto e fuga, algo especialmente encantador, quando se considera que tratava-se de Werner Bollinger e Klaus Huber.

E **adiante**, de maneira mais analítica, relacionando Burkhard com o Grupo de Compositores da Bahia, ou seja, com sua própria pedagogia:

Em 1967, eu e onze alunos fundamos o Grupo de Compositores da Bahia; muitos deles são hoje publicados na Alemanha. Nosso lema dizia: 'Somos em princípio contra qualquer princípio declarado'; certamente um princípio em si mesmo, e uma das conseqüências lógicas de cada atitude que eu tanto valorizava em Willy Burkhard...

A pedagogia utilizada por Widmer relaciona-se não apenas no plano filosófico com Burkhard, mas também na administração do cotidiano em sala de aula, e dos problemas técnico-musicais abordados, como podemos inferir através de um depoimento de Klaus Huber — apud Mohr (1957, p. 148):

A idéia de Burkhard do trabalho como única situação suportável, concretiza-se da maneira bastante visível em seu ensino: não se teorizava em demasia, praticava-se bastante, trabalhando e retrabalhando as coisas, fixando-as por experimentação e repetição. O que ele exigia de si próprio como professor, uma rotina contínua de trabalho criativo, também exigia de seus alunos...

Um dos aspectos mais importantes de seu ensino de Composição era a busca de um equilíbrio, uma confluência entre os elementos lineares e os elementos harmônicos. Com relação a isso, ele fez, certa vez, a seguinte observação genérica: 'nossa época tem, de forma significativa, maior facilidade em conceber a linearidade do que os problemas harmônicos, mesmo aqueles resultantes dessa linearidade (...) eu próprio tive muito mais dificuldade com o desenvolvimento do harmônico do que com os problemas relativos à linearidade. O ideal a ser almejado seria um equilíbrio entre esses dois pólos'.

Uma última evidência dessa conexão aparece na fala do Diretor do Conservatório de Zurique, Rudolf Wittelsbach, quando da morte de Burkhard, em 1955, ocasião em que relaciona o nome de Widmer como um dos alunos formados pela mentalidade aberta de Burkhard (apud Mohr, 1957, p. 147):

Estava mesmo além de sua personalidade e da estabilidade de sua concepção de mundo a determinação de uma convicção que rejeitava o dogmatismo. Ele cuidou de formar os alunos sem oprimi-los, não se apoiando num sistema fixo e determinado, como bem demonstra a diversidade de personalidades dos jovens compositores que foram seus alunos: Klaus Huber, Paul Huber, Armin Schibler, Ernst Widmer, Rudolf Kelterborn, Ernst Pfiffner e outros.

O que a lei da inclusividade estabelece como relação com a vanguarda ortodoxa é algo que antecipa, em várias décadas, o debate sobre modernismo e pós-modernismo. O compositor brasileiro Gilberto Mendes (1986) foi um dos primeiros a registrar isso num artigo publicado na *Folha de S. Paulo*. Convidado, no final dos anos 80, para um simpósio na Grécia sobre pós-modernismo, aponta os compositores da Bahia como representantes 'involuntários' do movimento há muitas décadas.

Na verdade, a inclusividade procura escapar da interface entre períodos limítrofes e se dirige a essa "imperecibilidade" ou "imutabilidade" do próprio desenvolvimento musical. Através dessa conexão com o pensamento de Burkhard, é possível entender melhor várias idéias e escolhas de Widmer. Por exemplo, a ênfase que colocava sobre o ensino de Literatura Musical, o foco utilizado nos escritos de teoria da música (*marginalia* do último milênio...), a valorização dos períodos de transição face aos de cristalização (cf. Widmer, 1970, p. 4) e, finalmente, o conceito de 'comunhão' que nos últimos anos Widmer procurava consolidar como uma alternativa de comunicação. Essas são idéias que aparecem cristalizadas ao longo dos escritos que nos propomos comentar.

Apoiando-se na organicidade e na relativização, Widmer conclui a primeira seção do texto, enumerando quatro "cuidados na preparação do terreno":

1. Desentulhamento de canais: "Tenho pelejado para eliminar pouco a pouco tudo o que me foi ensinado", Debussy.

2. Ligar antenas e aguçar o faro: “Os pensamentos fecundos. Começamos nossos estudos sobre um ponto da ciência, geralmente, por acaso: i.e., não havia a idéia geradora, na qual se baseia toda a investigação realizada que é início e ponto de partida, mas sim qualquer pormenor secundário. Nele atamos, até enxergarmos com outros olhos toda a base sobre a qual nos encontramos; de repente sentimos o parto de problemas fundamentais em cujas pontas ou ramificações tínhamos esbarrado por acaso”, Nietzsche.
3. Acolher idéias, sugestões: “Somos principalmente contra todo e qualquer princípio declarado”, Princípio do Grupo de Compositores da Bahia (1966).
4. Desconfiar de intenções: “... Estudos teóricos e estéticos não poderão cruzar com o ato de compor, pois estes estudos paralisam o mecanismo que põe em marcha o pensamento criador”, Lutoslawsky.

Podemos, neste ponto, refletir sobre a forma do texto, que comporta claramente três momentos: a introdução e formulação do problema, a parte central, dedicada ao enunciado das leis, e essa parte conclusiva que trata da “preparação do terreno”, apontando algumas linhas de desenvolvimento para as leis da seção central. Mais uma vez, temos um paralelo interessante entre a composição de música e de texto. Devemos, portanto, entender esses “quatro cuidados” não apenas pelo que apresentam de forma explícita, mas também pelo que representam com relação ao desenho formal.

As boas conclusões não apenas se encarregam de concluir certas linhas de desenvolvimento, mas também acenam com possibilidades de abertura, com material que resgata o que foi afirmado de forma sintética, insinuando novos desenvolvimentos. É o que acontece neste caso: a lista dos quatro cuidados opera essa síntese e também remete a novos horizontes. As recomendações para o “cuidado do terreno” são formuladas numa linguagem brincalhona, e são seguidas de uma espécie de paisagem teórica que se relaciona, de maneira surpreendente, com o enunciado inicial. A estrutura é movida por uma ironia tipicamente widmeriana.

O primeiro cuidado é o “desentulhamento de canais”. A paisagem teórica é a citação de Debussy, utilizada por Widmer como epígrafe do artigo *O ensino da música nos conservatórios* (1971). O desenvolvimento que está insinuado nesta referência é o aspecto ‘deconstrutivo’ da produção de conhecimento composicional. Liga-se à observação anterior sobre inconformismo e iconoclastia. A diferença é que, nessa formulação, o esforço deconstrutivo é apresentado como um elemento do cotidiano da composição e não como uma rebeldia esporádica e romântica. É preciso descondicionar-se da própria visão de mundo, “retirar antolhos”, como diz em *Bordão e bordadura* (1970, p. 15), mas “não basta tirar antolhos, é preciso também tomar cuidado de não munir-se de antolhos alheios”, conclui no artigo *Travos e favos* (1985, p. 65).

Para dar seguimento ao segundo cuidado — “ligar antenas e aguçar o faro” — surge uma preciosa citação de Nietzsche — apud Ross (1980, p. 25) — que, como referência ao processo de criação intelectual, deve ter cativado Widmer, certamente por parecer inteiramente compatível com seu próprio processo de criação musical. É bastante comum, nos meios vanguardistas de ensino de Composição, deparar-se com uma supervalorização do trabalho pré-composicional, como se houvesse uma adesão total entre o ato de compor e o desenho experimental. Planeja-se tudo e, em geral, compõe-se pouco. Algumas vezes, esse caminho conduz, de fato, a resultados de grande qualidade; outras vezes, porém, o resultado é rígido e a contribuição insossa.

Ao invocar Nietzsche, que fala sobre os “pensamentos fecundos na ciência”, Widmer parece estar sinalizando para a importância da prática composicional, que pode começar com idéias triviais, com as quais se esbarra casualmente, e que descobre, a partir daí, os problemas essenciais. Ao falar de Caymmi, algum tempo antes — Widmer (1994, p. 14) —, classifica-o como “alguém que não procura, acha”, reforçando essa nossa leitura.

Além disso, é possível interpretar a citação com referência ao próprio trabalho pré-composicional. Estamos diante de um conceito fundamental para a pedagogia da composição, que é o de 'idéia geradora', algo que se distingue das idéias iniciais, porque já demonstra todo um percurso de construção e síntese. Uma boa parte do trabalho do professor de Composição relaciona-se com o 'pastoreio' dessas idéias geradoras, com a criação de contextos que facilitem sua elaboração.

O envolvimento de Widmer com Nietzsche remonta ainda ao ano de 1985, quando participou do Seminário Nietzsche, Hoje, promovido conjuntamente pelo Instituto Cultural Brasil-Alemanha e pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA, juntamente com Ubirajara Rebouças (Filosofia), Monclar Valverde (Comunicação), Maria Eunice Tabacof (Psicanálise) e Paulo César Lima (Letras), proferindo uma palestra sobre "Wagner e Nietzsche" no dia 21.05.85.

Vamos elaborar um pouco mais essa relação, buscando uma visão pedagógica que emerge de Nietzsche. De acordo com Levine (1995, p. 181):

Nietzsche formula para toda a humanidade uma doutrina de autocriação pessoal, e exalta a cultura como fonte de inspiração para tal transcendência, por meio de professores formativos que funcionam como genuínos libertadores, revelando o verdadeiro significado original e a matéria básica de uma pessoa (...) Em seu personagem mítico Zaratustra, Nietzsche retrata um professor heróico que rejeita discípulos e os dispensa para que se esforcem por alcançar seus próprios fins.

A lógica do terceiro enunciado é a lógica do paradoxo. A recomendação de "acolher idéias e sugestões" vem seguida de algo aparentemente contraditório: "estamos principalmente contra todo e qualquer princípio declarado...". Há, no entanto, uma lógica inegável na construção, já que a única maneira de estar permanentemente aberto implica em não ter princípios totalmente definidos. A herança de Burkhard que tinha ressonâncias do contexto religioso, encontra no GCB sua dimensão anárquica baiana. Os dois defendem praticamente a mesma coisa por razões opostas. Vale observar que Widmer primava pela capacidade de acolher idéias e sugestões. Muitas obras surgiram de observações feitas por alunos e colegas, tais como *De canto em canto II: Possível resposta op. 169*, ou *Utopia op. 142*.

A quarta e última recomendação deve ser mesmo entendida em sua abrangência, já que há muitos paraísos ilusórios no caminho da aprendizagem de Composição. A demonstração utilizada refere-se ao perigo de que estudos teóricos e estéticos possam ser um desses falsos paraísos. Essa citação de Lutoslawsky aparece pela primeira vez no *Boletim 2* do GCB (1967), exercendo uma atração considerável sobre Widmer. A razão é simples: como especialista no ensino de Estruturação Musical, Widmer precisou chegar a essa mesma conclusão. Aliás, um dos fatores de excelência do ensino de Composição de Widmer parece ter sido justamente a descoberta de uma relação produtiva com o universo da Teoria (Análise, Contraponto, Harmonia...), usando esse universo como abertura e não como doutrina.

A segunda parte do texto é dedicada ao papel do compositor na Educação Musical, concebida na amplitude que merece e não no sentido restrito da iniciação musical, ou mesmo da educação formal:

... não creio que devamos restringir a educação musical à sala de aula. Educação e deseducação se fazem diariamente com todos os meios, cabendo à televisão e rádio a principal parte.

O problema é formulado da seguinte maneira:

Qual o papel do compositor vivo na educação musical?
Como cativar para uma produção considerada hostil, hermética, erudita, alheia a concessões em meio a uma enxurrada acintosamente popularesca e apelativa de consumo fácil — garantidamente lucrativa ????

Uma primeira resposta aponta na direção de um desafio duplo para o compositor:

Além de criar algo intemporal, mediato, o artista tem a função imediata de tocar, cativar e alertar seu contemporâneo. Fazer arte é algo compulsivo que só será completado na comunhão com o ouvinte. Se isso não acontecer, seu contemporâneo, mesmo o seu colega musicista, continuará alheio, alienado, não alerta e o compositor frustrado, castrado. **Todo e qualquer meio é válido para reverter esta situação.** Tenho a certeza que o público é crônica e acintosamente subestimado. [grifo nosso]

A frase grifada ilustra o estado de espírito de Widmer, em 1988, no mesmo período da estréia da *Possível resposta*.

Neste sentido não basta ao compositor compor, além disso ele precisa cativar colegas instrumentistas, regentes, cantores (...) estabelecer um verdadeiro ciclo vital. Para tanto ele não pode ficar alheio, isolado em sua torre de marfim, precisa descer do pedestal e procurar ser simples e empenhar-se com firmeza mesmo indo contra a corrente. **Precisa deseruditizar-se.** [grifo nosso]

Essas afirmações confirmam nossa observação anterior sobre a consciência cada vez maior da importância da mídia, no percurso de Widmer. Duas décadas antes disso, num artigo publicado no *Jornal do Brasil* (22 fev. 1969), exibiu uma opinião bem característica da tradição vanguardista:

Há em nosso século uma crescente comercialização que tende a embrutecer o homem. Não há reais critérios de difusão cultural, de modo que regadores acústicos derramam constante e implacavelmente música enlatada entremeadada de anúncios que só fomentam a mouquice. A propaganda vence pelo cansaço e a todo preço.

Isso nos dá uma medida das mudanças em curso. Mais alguns anos de vida e certamente veríamos um Widmer bem diferente do que conhecemos até então. Essa observação é importante, porque nos sinaliza que sua última década, longe de ser apenas um período de maturidade e cristalização, era essencialmente transição. A frase grifada adquire a função de cadência de todo o texto; longe de pregar uma mera simplificação ou popularização da arte, ele constrói uma palavra que, embora designe um afastamento do erudito, o inclui como parte do processo.

Como vimos, a leitura cuidadosa desse texto introduz uma série de aspectos da pedagogia composicional de Widmer. Para entendê-los adequadamente, buscamos as sucessivas aproximações realizadas por ele a cada um desses aspectos, ao longo do percurso. Dentre eles, merece certamente um destaque especial esse tom de liderança, de apelo ao ativismo de cada compositor para que trabalhe na direção de uma mudança cultural. Esse é um discurso de natureza estruturante para o ensino de Composição de Widmer e aparece como matriz de um vínculo de solidariedade entre o mestre e seus discípulos, mesmo muitos anos depois da criação do GCB, onde uma nova empreitada desse tipo não parecia plausível ou mesmo desejável.

Uma das conseqüências mais importantes desse discurso estruturante, que aponta para uma verdadeira 'causa' comum, é que todos ficam convocados ao trabalho, colocam-se de alguma forma num mesmo nível, unidos por uma cumplicidade que dá origem a uma saudável divisão de poder. Esse tom convocatório do ensino de Widmer é algo que permanece da década de 60 até o final; mesmo passando por transformações consideráveis, deve ser a origem da força que exercia, no sentido de contaminar a muitos que o rodeavam com o sonho de transformar o mundo e a si próprio através do fazer artístico. Curiosamente, Widmer despertou em várias pessoas — em geral colegas e não alunos — a impressão de que era movido apenas por vaidade pessoal.

3.1.2 *Paradoxon versus paradigma: marginais da música ocidental do último milênio III - falsas relações (I)* (1988a)

O texto foi produzido a partir de uma bolsa concedida pelo CNPq, em 1986, e estabelece uma conexão com a linha iniciada no final dos anos 60 a partir do trabalho *Bordão e bordadura* (1970), seguido de *Cláusulas e cadências* (1984a). O resumo apresentado pelo autor nos dá uma idéia razoável de seu conteúdo:

Na música, revezam e intercalam-se épocas de menor e maior rigor. Das liberdades restam poucos vestígios, quase nenhuma prática. Das regras há profusão. Ora, regras sendo corolários da prática costumam não apanhá-la por inteiro e pecam por isso pela esquematização demasiada. Geralmente tohem e alijam. Vide Fux Palestrina. No caso Palestrina, somente Jeppesen logrou restabelecer o sopro que animava o contraponto puro do mestre renascentista. A música do passado pede outros ressarcimentos.

O presente estudo, terceiro dessa natureza que se propõe trazer à tona e enfocar marginais da música ocidental do último milênio, visa o palpitante caso das falsas relações. Afora A. Lavignac, em 'Enciclopédia da Música e Dicionário do Conservatório' na qual, no capítulo 'Evolução da Harmonia', aborda o assunto com farto número de exemplos, os demais compêndios específicos apresentam-se excessivamente lacônicos.

Pretendemos mostrar, através de vários exemplos colhidos na literatura dos últimos sete séculos, que a falsa relação — fresta do imponderável — acompanha a evolução da nossa música desde o surgimento da polifonia até a presente data, submergindo só temporariamente em fases de recrudescimento estilístico.

Uma das mais importantes contribuições da apreciação desse texto para um entendimento da pedagogia composicional é a constatação da riqueza de literatura musical com a qual Widmer costumava trabalhar. Visualizamos, dessa forma, um cabedal de referências colocadas à disposição dos alunos nas aulas de Composição, sem esquecer, no entanto, a necessária visão crítica quanto à influência de estudos teóricos e estéticos sobre esse tipo de ensino.

Ao citar Adele Katz (1924) neste trabalho, Widmer (1988, p. 69) parece estar apresentando suas próprias idéias:

...métodos analíticos (...) deverão ser fundados em fatos em vez de teoria, com a premissa de que o sistema deveria aderir à música e não a música ao sistema. Esse não deveria oferecer um rol de regras a serem observadas pelo estudante, as quais todavia mais tarde, como compositor, estará livre de romper. Pelo contrário, a preparação deveria prover o estudante de base técnica não somente o deixando plenamente equipado de compreender as obras dos outros, mas também podendo servir como fundamento para seus próprios esforços criativos. [tradução de Widmer]

Temos aí um depoimento esclarecedor sobre o entrecruzamento do ensino de Estruturação Musical com o de Composição. Já demonstramos anteriormente como essa visão macroscópica do desenvolvimento musical, envolvendo vários séculos e estilos, pode ter se originado diretamente do enfoque de Burkhard, e como ela estaria ligada a uma série de características da produção de Widmer.

Parece importante retomar esse argumento, tendo em vista o caráter diferenciado dessa produção teórica, que não se encaixa, de maneira alguma, no contexto da literatura analítica mais recente, principalmente a norte-americana. A exigência de profundidade e especialização tornou quase impossível a abordagem de períodos tão longos. A solução encontrada por Widmer é, no entanto, suficientemente criativa para exibir coerência e profundidade, reduzindo o âmbito dos fenômenos observados e escolhendo algo marginal, geralmente desprezado, que, olhado com a devida atenção, ameaça até mesmo a estabilidade oferecida pelos sistemas conceituais tradicionais. Trabalhando na área de teoria da música, Widmer não desiste de priorizar a criatividade e o inesperado como premissas, esse também um aspecto essencial a ser revelado pela apreciação do presente texto.

3.1.3 Travos e favos (1985)

Nesse texto, Widmer faz um balanço contundente, mas, ao mesmo tempo, cheio de humor, da atividade de composição no ‘hemisfério sul’. Mistura uma série de aspectos para desenhar o perfil de um compositor que fala de seu ofício, utilizando uma linguagem que se deixa moldar por esse mesmo perfil, mostrando o compositor em ação. Sendo assim, forma e conteúdo interagem como agentes de uma mesma narrativa, algo que também caracteriza outros textos de Widmer — o melhor exemplo talvez seja *Crítica e criatividade* (1981) — e que aparece de forma mais ou menos freqüente em quase todos os escritos.

O título e os subtítulos compõem uma série de variantes com apenas duas exceções, o trecho que justificadamente merece o subtítulo de ‘alhos com bugalhos’ e a conclusão denominada de “mel”, cuja função é justamente interromper a cadeia. A série completa é a seguinte: travos e favos, trevo, travos, travas, trívio, trova paradoxal, trevas, alhos com bugalhos, favas, favos, mel. Lendo-a como uma seqüência, percebemos que houve todo um cuidado com o desenho formal do texto, cabendo a cada seção um aspecto específico do painel que vai sendo construído.

O conhecimento refinado de nosso idioma aparece na escolha desses pequenos rótulos, e essa é uma característica que vários ex-alunos apontam como surpreendente e de vital importância em sala de aula. Mas o texto revela mais do que um conhecimento refinado do idioma. Há uma demonstração de conhecimento da própria psicologia da cultura brasileira. A abertura do texto é de natureza confessional, e Widmer declara o seguinte:

...após 29 anos de Europa e 29 anos de Brasil, caminhando para o desempate, considero-me brasileiro... Dois aspectos chamam a minha atenção no panorama atual da música latino-americana. Primeiro a sua marginalização. Segundo um certo acanhamento por parte dos compositores.

Esse é um trecho que diz muito de Widmer, de sua sensibilidade, humor e capacidade criadora. Ele coloca em questão sua própria nacionalidade, utilizando a referência implícita a um jogo de futebol como cenário. Associar a nacionalidade a um jogo de futebol prestes a ser desempatado é uma atitude de quem conhece muito bem o lugar onde vive, no caso, o Brasil. Esse gesto cheio de humor e ironia constrói a seriedade e autenticidade da declaração final do trecho: “considero-me brasileiro”. O assunto que geralmente é complexo e cheio de sinuosidades fica assim resolvido em duas linhas. Quem poderia lançar dúvidas sobre essa declaração? A autenticidade conquistada torna-o representativo o suficiente para tecer as críticas que fará ao longo do texto e que já são precludidas neste primeiro momento.

Tudo isso vem emoldurado pela epígrafe que se tornaria uma referência constante para Widmer. Trata-se de um verso — “a verdade é uma só: são muitas” — de um poeta baiano — por coincidência ou não, chama-se Antônio Brasileiro —, que contribuiu para o subtítulo que acabamos de analisar. Esse verso resume o que Widmer chamará mais adiante de ‘Lei da Inclusividade’, e tem um formato especial de paradoxo, mostrando a possível convivência de duas afirmações opostas num mesmo gesto.

O verso de Brasileiro adapta-se muito bem ao que Widmer pensa, tanto na questão da convivência de estilos quanto no que se refere à questão cultural. Colocado aí dessa forma, parece insinuar que a própria discussão sobre a escolha de uma das duas nacionalidades é supérflua, que é possível viver as duas verdades simultaneamente. Logo depois do gesto de abertura, no mesmo parágrafo, vem um resumo do olhar que lança sobre a composição no hemisfério sul: marginalização da produção e acanhamento dos compositores.

O tema da marginalização reaparece na seção denominada de ‘Travos’, a partir da lembrança do Simpósio Internacional sobre a Problemática da Atual Grafia Musical, organizado pelo Instituto

Ítalo-Latino-Americano, em 1972, na cidade de Roma, onde Widmer teve a oportunidade de conhecer um número expressivo de compositores. Humor e desencanto fazem par neste trecho, reforçando-se mutuamente:

Foi um muro de lamentações. Fiquei chocado e achei que deveríamos reagir. Esta continua sendo a minha opinião, mas hoje, tendo motivos suficientes para juntar-me às fileiras dos magoados e desprestigiados, constato que nem muro para lamentações sobrou.

Uma outra imagem, mais contundente ainda, aparece adiante:

Mergulhada num desconhecimento quase completo e aterrador, a música nova brasileira pode ser comparada a um arquipélago em processo de paulatina submersão...

Diante disso, três atitudes básicas são identificadas para o compositor latino-americano:

Neste contexto, restam ao compositor 3 opções: inconformismo, conformismo, desistência.

Mas quais seriam os empecilhos que ele identificava no caminho da música contemporânea?

Creio que, além de um certo provincianismo e de falta de profissionalismo, o maior empecilho para a aceitação da música nova reside na sua falta de simplicidade, na sua freqüentemente inextricável complicação. Para atingi-la há obstáculos demais para serem vencidos. É claro que o novo requer novos meios, mas não posso furtar-me de denunciar excrescências e preciosismos que dificultam e obscurecem o essencial...

Ou ainda:

Parece-me, hoje, que o X da crise reside na imaturidade de nossos procedimentos (ora radicais e alienantes, ora chochos e alinhados), enfim em concepções acanhadas e sem identidade própria. Sugiro, por isso uma constante (re)avaliação valorativa e conceitual.

Esse texto nos coloca diante de uma crise que, por sinal, acontece em plena maturidade de Widmer, o que é algo um tanto inesperado. Estamos diante de elementos que certamente nos convencem ser a década de 80 um período de transição radical, mesmo que cristalizando uma série de desenvolvimentos anteriores. É justamente essa mistura que surpreende. Há toda uma proficiência desenvolvida para fazer coisas que agora se acredita devam ser bem diferentes.

Em nenhum outro texto há uma confissão tão aberta sobre essa sensação de mágoa e desprestígio enquanto compositor. Em nenhum outro lugar há uma descrição tão acurada do isolamento a que está submetido o criador musical, sem críticas, sem testemunhas, sem um retorno confiável da atividade que exerce. O fato de Widmer ter sido premiado dezenas de vezes, e não apenas no Brasil, pode nos tornar um tanto incrédulos quanto a essas declarações, mas, pensando bem, essas premiações acabam acentuando a necessidade que certamente sentia de mais prestígio, espaço e projeção, atributos tão naturais em nossa sociedade quando se trata do compositor popular reconhecido.

Não admira, pois, que a crítica e também a auto-crítica que nascem desse período sejam extremamente interessantes. Ao criticar os procedimentos “radicais e alienantes”, Widmer está estabelecendo uma ligação, até certo ponto, inusitada entre duas palavras carregadas de significação durante todo o século XX. Ele está apontando para uma possível dimensão alienante dos procedimentos radicais, tradicionalmente considerados saudáveis e libertadores. Está também querendo evitar “concepções acanhadas e sem identidade própria”.

É preciso um certo cuidado nesse ponto. A crítica ao espírito reducionista da vanguarda já vinha sendo feita de forma explícita desde a década de 60. Neste momento, parece ter se tornado ainda mais contundente. Ao falar em “(re)avaliação valorativa e conceitual”, Widmer elicita uma reflexão sobre o Grupo de Compositores da Bahia, cujo lema representava um “esforço consciente de uma postura não dogmática, valorizando a diversidade idiossincrática”. Além disso, ou justamente por isso, o Grupo teria permitido

...deixar de lado rixas naturais entre facções e invejas inevitáveis entre autores, favorecendo, durante algum período, e restrito à Bahia, o exercício, execução e difusão regular e bem recebidas pelo público, da produção nascente...

Também é sem paralelo essa menção às “rixas naturais” e “invejas inevitáveis entre autores”. Essas variáveis tão importantes na prática são, em geral, obliteradas pelos dois tipos de discurso mais frequentes entre compositores, o discurso da ‘causa’ e as reminiscências individuais. Widmer está afirmando que, na Bahia, durante um certo tempo, essa estrutura das “invejas inevitáveis” ficou de lado.

Poucos discordariam de que a energia colocada na criação do GCB teve todas as consequências positivas mencionadas no texto. Notem, porém, a ambigüidade que surge quanto à delimitação do período de existência do Grupo: “durante algum período”. Quando teria acabado? Algumas linhas adiante, vemos que “o movimento do Grupo é anti-escola, descondicionador e paradoxal”. Nesse caso, Widmer fala como se o Grupo, ou o movimento (haveria uma distinção entre ambos?) continuasse até os dias da redação do artigo. Essa ambigüidade nos coloca diante de algo fundamental para a pedagogia da composição em Widmer. Todo o processo parecia girar em torno da construção de uma cumplicidade, sendo os alunos membros de uma espécie de movimento em prol da música contemporânea.

Depois disso, o texto caminha para a apresentação de duas sínteses de grande importância, que anunciam a coda apelidada de “mel”:

Em nossa época os planos, por mais heterogêneos que sejam, se sobrepõem: o regional, continental, universal.

Na verdade, creio que dualismo, antagonismo e contradição pertencem ao passado.

Essas sínteses são cristalizações que remontam a Burkhard e que carregam em si todo o percurso realizado por Widmer. Passados todos esses anos, podemos apreciar o grau de atualidade que exibem, o que nos dá uma dimensão da abrangência do discurso de Widmer. Com elas é possível voltar a falar no ‘belo’ sem antever ou, pelo menos, sem se incomodar com a execração dos pares:

Mel

Quica, livres de entulho dogmático poderíamos nos tornar menos perplexos e mais atuentes, encarando, com alívio, novamente ‘o belo’ a ressurgir anistiado após décadas de exílio involuntário. A nossa concepção tornar-se-ia mais espontânea e descontraída, e nosso trabalho menos acuado e maçante, a nossa identidade mais tangível e menos opaca. Oxalá acordesmos a tempo para sairmos do casulo e (re)conquistarmos prestígio, espaço e projeção.

De tudo que Widmer comenta e afirma neste artigo, aquilo que talvez melhor assumia a função de emblema e síntese de seu pensamento seja a proposta (feita ao compositor, e a si próprio) de uma constante (re)avaliação valorativa e conceitual. Trata-se de algo bem mais fácil de sugerir do que realizar, mas não se pode dizer que Widmer não tenha demonstrado a coragem de perseguir o que indicava seu próprio conselho.

3.1.4 Saudação a Caymmi (1994)

Trata-se do discurso de Widmer por ocasião da solenidade de outorga do título de Doutor *Honoris Causa* pela Universidade Federal da Bahia a Dorival Caymmi, em 1984, publicado em 1994. A relação entre Widmer e Caymmi representa, de certa forma, a relação mais abrangente com a música popular e com a cultura baiana. No final dos anos 60, numa entrevista ao *Jornal do Brasil* (22 fev. 1969) Widmer perguntava:

Quem negaria que Caymmi é um grande compositor? Pois nunca estudou Composição.

...Sou contra escola, porque sou pela aplicação de princípios heterodoxos. Por isso mesmo

procuro sempre estimular a composição 'livre', paralela e anterior ao estudo da teoria, do contraponto, da harmonia, da análise, da fuga, do cânone, do prelúdio coral, dos rícercarsonatavariaçãorondós...

Data de 1966 um arranjo para coro a *capella* de *É doce morrer no mar* de Caymmi, melodia que reaparece em *Rumos op. 72* (número 36 da partitura), ilustrando uma técnica de variação muito familiar a Widmer. A obra foi feita como complemento à tese para concurso ao cargo de professor titular na então Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA.

Várias outras oportunidades ligaram Widmer a Caymmi, não apenas como arranjador de suas melodias, mas também utilizando o universo sonoro dessas melodias como ponto de partida para seus próprios desenvolvimentos musicais. É o caso das 3 *Variações sobre uma melodia de Dorival Caymmi*, que foi dedicada a Lindembergue Cardoso logo após seu falecimento, em maio de 1989, e que, segundo inscrição do próprio Widmer, teria sido composta entre 1977 e 1989.

Ao defender a outorga do título de Doutor *Honoris Causa* a Caymmi, Widmer estava apenas sendo coerente com o que sempre acreditou. A 'defesa' foi necessária, porque havia um setor da Escola reagindo contra a indicação; temia-se uma desvalorização do esforço acadêmico em música, no bojo da atitude simplória muitas vezes dedicada à atividade musical em nosso meio. Além disso, havia a tradicional divisão de águas entre o popular e o erudito. Em seu discurso (1994, p. 13-19), Widmer se dirige a essa questão de uma maneira extremamente elegante:

A Universidade Federal da Bahia está em festa e com ela a comunidade e, em especial, o nosso Departamento de Música, antigo Seminário de Música, cujo pejo quanto à música popular é um equívoco, uma vez que, para todos nós, inclusive o compositor de vanguarda, prevalece o ideal artístico de expressar o máximo com o mínimo de meios, em outras palavras, o essencial com simplicidade.

Widmer encontra em Caymmi uma série de coisas que almejava como compositor. Toma-o como exemplo para uma crítica à complicação desnecessária, para a busca da simplicidade essencial. Descrevendo o trabalho do mestre da canção, antecipa os termos que utilizará no artigo *A formação dos compositores contemporâneos* (1988):

Eis o mérito maior de Caymmi: conseguiu esse feito, labutando com vagar, imperturbável, cuidando das idéias em **germinação**, zelando pelo seu **crescimento orgânico**, acompanhando o seu **vicejar** com carinho e, finalmente, após anos, por vezes, trazendo à luz a nova criação... [grifo nosso]

A simplicidade de Caymmi aponta para uma nova atitude com relação à criatividade e com relação ao próprio material. Tomando o dito de Picasso como referência, Widmer alude à possibilidade de deixar que o material escolhido conduza o criador. Neste caso, o sistema de escolhas sofre uma espécie de mimetismo, fica transparente, oculta-se na própria superfície da música:

Picasso afirmou que não buscava, achava. Parece soberba, mas não é. É, antes, lucidez... O artista medíocre oculta para si próprio o cosmos a ser criado. O verdadeiro se torna diáfano e a transubstanciação pode ocorrer. Caymmi não busca, acha...

O discurso acaba enveredando pelo caminho de uma análise do estilo de Caymmi, descrito como raiz identificadora da cultura do povo baiano:

Mesmo após uma análise apenas incipiente, podemos afirmar que, nas estruturas das obras de Caymmi, se delinham os seguintes parâmetros, parâmetros esses oriundos da perfeita harmonia entre intuição e consciência e embasados nas raízes congênicas, afirmativas e identificadoras da cultura do povo baiano:

- notas prolongadas ou (re)quebradas, evocando o horizonte;
- reiterações com força de intensificação;
- frases orgânicas com nenhuma nota a mais ou a menos e nenhuma palavra a mais ou a menos;

- acompanhamento, por vezes complexo, ao mesmo nível de melodia e poesia.
Em poucas palavras: o ouvinte está em constante comunhão com a essência inerente à arte, no caso, expressa com singeleza, humor, força e amor...

3.1.5 Anton Walter Smetak (1984)

Esse artigo, publicado no nº 10 da revista *ART*, após o falecimento de Smetak, adquire um significado especial para nossa pesquisa, porque nele vemos Widmer debruçando-se sobre o percurso de um outro compositor, mesmo que de uma forma sucinta. A preocupação fundamental do artigo é captar uma essência que represente Smetak condignamente. Fazendo isso, Widmer nos deixa entrever aquilo que ele próprio considera prioritário:

Walter Smetak deixou uma grande lacuna e ensinamentos inesquecíveis. Tentarei captar o seu alcance com poucas palavras. Professor de nós, viveu seu lema 'Vir a Ser' com espírito irrequieto encarnando como poucos a força criadora. Da qual se considerava instrumento...

Plurivalente, foi músico, filósofo, artista plástico, homem de teatro, poeta e sobretudo professor. O contato com a Bahia, chamado por H. J. Koellreutter, em conjugação com intensa ocupação com a filosofia da antroposofia fizeram com que a sua potencialidade criativa chegasse a eclodir. Segundo a convicção de Smetak um novo mundo requeria homens novos, música nova, novos instrumentos. Testemunham mais de 144 instrumentos a sua fecundidade e originalidade...

Como amigo foi crítico, rabugento, às vezes esquivo, outras glorioso, humilde, radiante, severo e irreverente. Desmantelava com humor o ufanismo e a idolatria buscando sempre o essencial que sabia não-estranque e em constante transformação, mas ao mesmo tempo ligado ao imorredouro, ao som das esferas.

Temos aí um perfil muito bem talhado de Smetak e, ao mesmo tempo, os elos com o próprio universo de Widmer. Quem se dispuser a acompanhar esses elos descobrirá vários paralelos entre os dois compositores. Independentemente das diferenças individuais, eram basicamente músicos de formação europeia que se fixaram na Bahia a convite de Koellreutter, desenvolveram-se em relação estreita com os ideais da vanguarda, buscaram novos rumos dentro desse universo, estiveram atentos (mesmo que de formas distintas) à importância das heranças culturais.

O *curriculum vitae* de Walter Smetak (*Smetak, retorno ao futuro, s/d*) traz uma curiosa descrição desse afastamento da tradição vanguardista:

1968: Naturalizado brasileiro em 19.03.1968. Membro 'Honoris Causa' do Grupo de Compositores Baianos. Título - 'Artista em Residência'.

Sempre insatisfeito, desquitou-se da situação anterior (tradicional), e tomou um outro rumo, dedicando-se daí em diante à Pesquisa Acústica, investigando o remotismo passado da Música e dos seus instrumentos (Oriente-Occidente), e projetando esse pensamento na Era Eletrônica... Evitou qualquer repetição. Tudo deve ser fresco como um peixe tirado d'água. Nada se guarda, tudo se joga fora, esta é a grande hora do nascimento, do crescimento e da morte das coisas. Inclinando-se cada vez mais para a Improvisação, acumulou conhecimento e sabedoria de todos os lados. A nossa Apocalipse pode ser muito bela, muito bela. A sua fonte uma vez descoberta é inesgotável.

Valendo-se desse princípio, o trabalho estava em continuidade perpétua.

Só mesmo Smetak escreveria um currículo dessa maneira. Sua nota distintiva com relação à tradição vanguardista aparece com o que ele descreve como "remotismo passado da Música". A relação com sinais de diferentes culturas (Oriente-Occidente, índios brasileiros, ancestrais latino-americanos...) aparece intermediada por essa premissa. Vale a pena lembrar que Widmer também caminha na direção de uma ressignificação do conceito de vanguarda, e que a dimensão cultural foi parte importante desse desvio, como, aliás, já tivemos oportunidade de apontar em diversas situações.

Por mais que Smetak queira criar um traço distintivo, e mesmo conseguindo, é em nome da própria vanguarda que faz isso. A alegria de declarar que “evitou qualquer repetição” fala por si própria. Widmer captou como ninguém esse paradoxo que valoriza conjuntamente a transformação contínua e a estabilidade da permanência eterna, utilizando-o como melhor representante da essência smetakiana. Como sabemos, esse é um tema de interesse inegável para o próprio Widmer, fascinado que sempre foi pelas possibilidades de transformação e pelo fascinante “equilíbrio entre o mutável e o imutável”, como disse no artigo Tema e variações (1981a). No entanto, é bem pouco provável que Smetak concordasse com os termos dessa síntese sem acrescentar uma série de novos elementos. Lendo a formulação de Widmer com a devida atenção, percebemos que tem muitos elementos característicos de seu próprio percurso.

Não é possível deixar de registrar a importância atribuída por Widmer e outros membros do Grupo de Compositores da Bahia aos instrumentos de Smetak, verdadeiros catalisadores de criações musicais que valorizavam o universo do timbre e da improvisação, principalmente até meados da década de 70. Os instrumentos de Smetak representavam, naquele período, uma passagem garantida para um universo sonoro compatível com o ideal da vanguarda, onde a notação tradicional não fazia muito sentido, sendo, além de tudo isso, praticamente exclusivo dos baianos.

Aparentemente, Widmer nunca se envolveu com o movimento da antroposofia, que reunia Smetak e Milton Gomes numa mesma direção. De qualquer forma, não esteve imune à influência filosófica de Smetak. É curioso perceber que o título de seu *op. 99 (Akasha)* corresponde ao conceito de ‘mente universal’ em sânscrito, como podemos verificar pelo trecho abaixo, retirado do currículo de Smetak:

E finalmente seria compreendido o sentido da música, qual não seria mais uma ornamentação de idéia ou da palavra, mas aparecerá na sua nova aurora, num novo sentido da palavra: Música, sim, mas daqui em diante AKIS-UM, proveniente da palavra sânscrita: Akasha (mente universal); Is (a vela Isis); Um (unidade, os três no UM).

3.1.6 *Crítica e criatividade*, uma exposição em 6 movimentos (1981)

Em 1981, a Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência - SBPC realizou seu encontro anual em Salvador. Na oportunidade, Widmer foi convidado para participar do Simpósio sobre Universidade e Realidade: o papel do senso crítico juntamente com Ubirajara Rebouças (Filosofia) e Eliane Azevedo (Genética). Embora a atividade tenha sido registrada no currículo que Widmer envia ao CNPq em 1986, o texto ficou desaparecido até recentemente, quando, já no âmbito de nossa pesquisa, conseguimos recuperá-lo, através do coordenador daquele Simpósio, o Prof. Miguel Angel Bordas.

Sendo um texto cheio de sutilezas, parece-nos mais indicado evocá-lo até mesmo em certo detalhe, para permitir uma visão do todo, antes de procedermos aos comentários analíticos. Como sempre em Widmer, o título é uma centelha: uma fala em 6 movimentos.

Introdução: Sostenuto

Representando o *HOMO LUDENS*, sinto-me plenamente à vontade, especialmente no tocante à forma de minha exposição. (...) A crítica é a alavanca que permite aquele distanciamento necessário para que a criatividade se expanda (...) Podemos observar que os maiores desafios resultam de choques entre o estabelecido e o que não.

Falo dos feudos. É compreensível que a institucionalização até certo ponto cegue, mas acontece que geralmente transforma aquilo que cresceu organicamente em parasita: ‘O talento que os peritos têm para ver o que esperam ver, ou o que foram ensinados a ver de preferência ao que existe para ver (...) faz observar que tudo é demasiado importante para ser confiado a peritos profissionais’.

Allegro con spirito

Até que parece serem *HOMO FABER*, *HOMO SAPIENS* e *HOMO LUDENS* também instituições. No entanto temos de cada um pouco e a faceta predominante tende a abafar as demais. Seria esta a causa para a maneira canhestra como muitos artistas se expressam quando interpelados? Os seus comentários geralmente não são muito mais brilhantes do que aqueles que diariamente vimos e ouvimos sendo extorquidos de craques de futebol. Afinal o forte de ambos reside na semântica não verbal.

Andante maestoso

Além das emoções impulsivas, há duas, maiores, que fazem a arte jorrar:

- uma, congênita, raiz, afirmativa e identificadora;

- outra, circunstancial, contexto, inconformista e inovadora. (...) Ambas convivem em nós, mas vêm à tona na obra do artista, cuja trama paradoxal em justaposição de fórmulas e experiência, rituais e prospecção, chavões e estalo, reflete a sua época, sua origem, seu mundo, sendo por isto mesmo orgulhosamente única, inimitável, não industrializável, original.

Mas a sua criatividade fenece se não for regada a cada passo pelo sumo do senso crítico que continuamente seleciona e rejeita: crivo cuja condição 'sine qua non' é a liberdade de expressão e cuja função básica é permitir o fazer arte...

Acresce que o aspecto inconformista e inovador da obra perde, com o passar do tempo, a sua brisança vindo a fundir-se com o outro afirmativo e identificador. O que era revolucionário virou estilo. Padece, pois, a obra de arte também da síndrome institucionalista.

Scherzo

O inconformismo, atitude crítica oriunda do choque entre a realidade e a universalidade, leva o artista a extremos. Lembramos *Guernica*, de Picasso. Vejamos os quadros de Henrique Oswald, Folon e Lênio Braga. Ou o 'diário confessional' de Oswald de Andrade: 'Uma Filosofia Perennis... As novas categorias, o humor, a vertigem ...'

Finale: furioso

Uma obra destituída de enfoques críticos: é "chocha versalhada". A fase contestatória da MPB igualmente sai pela culatra, porque versos verberativos são amenizados e contraditos por melodias típicas de canções de amor, harmonias e formas convencionais, efeitos de luz e roupas circenses.

Coda: mesto

O nosso meio carece de estímulos, a crítica não é fomentada. Predominam soluções estereotipadas (que não são vividas como soluções) e inovações, se as houver, só são consideradas vindo de cima para baixo...

O texto de Widmer permanece contundente. Comparecer a umá sociedade de peritos, criticando a estreiteza de uma visão "especializada"! Aliás, esse é um tema recorrente: a relação entre especialização e abrangência em composição. Mas, tentando abordar o todo (antes das partes), percebemos que a estratégia composicional básica do texto é investir numa duplicidade discursiva, criando um efeito de 'reverberação de sentido', que remete a fala continuamente para as representações possíveis sugeridas pelas referências musicais. A reverberação de sentido enfraquece a dominância de uma lógica linear; lógica e temporalidade não-lineares permitem levantar uma idéia, fazê-la desaparecer, retomá-la adiante, ao sabor da tal reverberação, reforçando o caráter musical do texto.

No final das contas é um *drama de personificação* que nos é apresentado. Quem fala, ou melhor, quem tenta falar e se fazer personagem é o próprio discurso musical (semântica não verbal, segundo Widmer), na pessoa do compositor, do representante do *homo ludens*, na pessoa de Widmer. Sendo essa fala impossível, o discurso musical interfere sobre o outro, criando situações que variam do lirismo até a provocação, mas ironicamente mostrando que, mesmo sendo uma espécie de contrário, pode fortalecê-lo. É dessa ironia estrutural que vemos brotar os vários

recursos expressivos do texto, muito bem exemplificados pelo *Scherzo*, lugar tanto do humor quanto da vertigem.

Convidado a uma arena onde predomina toda uma expectativa acadêmica de utilização da fala (formalização, estilo...), Widmer escolhe o ponto de vista do compositor para construir sobre aquela expectativa sua visão de mundo, que, paradoxalmente, tenta mostrar também ao *Homo Sapiens* do quanto de lúdico ele próprio necessita. O texto é uma aula de Composição, uma aula prática, pois vemos o organismo sendo criado passo a passo.

O que mais nos importa na análise desse texto é justamente percebê-lo como representante de uma pedagogia da composição. Ao colocar um discurso interferindo sobre o outro, Widmer faz aparecer semelhanças e incompatibilidades nas estruturas de significação em jogo. É o domínio do lúdico, e o conceito de lúdico em Widmer nos interessa porque reúne um conjunto de critérios e procedimentos operacionais (regras, portanto) ativos em seu processo composicional e pedagógico. Essa atitude se espalha em diversas facetas de sua produção; ao olhar para a ‘periferia’ de determinadas concepções, por exemplo, o sistema tonal, identifica fenômenos que, se enfocados em profundidade, ameaçariam a estabilidade de toda a construção teórica — é o caso de *Paradoxon versus paradigma: falsas relações* (1988a). Um outro ângulo do mesmo processo nos é revelado pelas epígrafes utilizadas em sua obra musical; nesse caso, o discurso falado é que se oferece como alavanca ao discurso musical.

Deve-se observar que o lúdico não é considerado idêntico ao não-estabelecido e sim ao processo de construção desse não-estabelecido, onde a alavanca seria a crítica. Essa distinção é importante porque assinala que o processo de construção do não-estabelecido deve incluir o estabelecido, sendo essa uma das notas distintivas da proposta de Widmer, com raízes no ensino de Burkhard, e com conseqüências até seus últimos anos, como já vimos com relação à *Possível resposta op. 169*.

3.1.7 Tema e variações (1981a)

Esse pequeno artigo é claramente derivado do *Crítica e criatividade* (1981). Foi escrito para o *Jornal da Universidade*, n. 12, enquanto Widmer ocupava o cargo de coordenador das Atividades de Extensão da UFBA (1980-1984); por isso o tema é tratado tomando a própria Universidade como contexto de criação e renovação. Algumas idéias presentes nos dois textos ganham aqui um contorno melhor definido:

Aquele equilíbrio que buscamos incessantemente entre o mutável e o imutável, ora libertando-nos, ora fixando-nos, refutando e afirmando, criticando e defendendo? A esse vaivém contrapõe-se outro, dele decorrente: assim que um organismo, ou um movimento nascido espontaneamente ao se afirmar, tende a institucionalizar-se, por outro lado, tão logo haja institucionalização aparecem insurgências.

A mola mestra deste círculo vital é o senso crítico...

A formulação desse ‘círculo vital’ é uma contribuição importante. De início, deparamos com essa confirmação da busca de equilíbrio entre o mutável e o imutável. Podemos e devemos entender a passagem como intimamente relacionada com a concepção de Widmer sobre os processos de criação artística e musical. A importância da incerteza e da desconstrução para o processo criativo ganham um relevo especial a partir da década de 80, embora estivessem presentes já na declaração de princípios do GCB, em 1966. É que quando comparamos os textos da década de 80 com aqueles do início dos anos 70, vemos que esse relevo especial pode muito bem ter se originado de uma reação à perda do paraíso prometido pelo ufanismo daquele período. As recomendações que seguem parecem confirmar essa nossa observação:

Perscrutar, aguçar os ouvidos e afiar a língua são pontos de partida; ponderar, inquirir e criar, os meios; divergir, renovar, transformar, adequando as metas irrefutáveis da Universidade. Contudo, no dia-a-dia, as coisas aparecem mais opacas. Há tantas gradações entre crítica e convivência que é preciso uma execução incessante.

Na verdade padecemos de uma miragem: **o conflito entre tradição e inovação, entre o institucionalizado e o não, entre ensino dogmático e ensino heterodoxo, é um conflito apenas aparente e efêmero.** [grifo nosso]

(Se compararmos, hoje, as músicas de ferrenhos opositores como Wagner e Brahms, constatamos mais semelhança do que diferença. Desse modo parecem irrelevantes as críticas que uma corrente faz à outra).

A ênfase agora é sobre o próprio processo de mudança e transformação e não sobre o conteúdo do novo estágio a ser atingido. O conflito entre tradição e inovação, entre ensino ortodoxo e heterodoxo remete a uma miragem! Esse parece ser o melhor exemplo de uma mudança significativa no discurso entre o período mais ufanista (década de 60 e início dos anos 70) e a maturidade (final dos anos 70 e década de 80). Temos aí um bom “divisor de águas”. Vale a pena comparar com um trecho de Grafia e prática sonora (1972a):

Fundamentada na iniciação musical, ampliada na iniciação instrumental e vocal e completada na faixa profissionalizante, a nova grafia musical poderá ser decisiva para assumir-se a **atitude que a época exige** de educadores e educandos, de compositores e intérpretes, de programadores e públicos. [grifo nosso]

A expressão já diz tudo: há uma atitude a ser assumida e, sem sombra de dúvida, a grafia é a melhor cara dessa atitude. Já o texto de 1981, *Crítica e criatividade*, expõe o engodo do conflito:

Essa miragem seduz em vez de instigar, a elogiar em lugar de questionar, a consentir em vez de divergir com os nossos pares.

O paradoxo revelado é simples: a polarização vanguardista impedia a crítica ao invés de estimulá-la. Como rever todas as práticas em função dessa nova clareza de pensamento?

3.1.8 Tentativa de refletir e denunciar sobre 12 maneiras equivocadas de encarar-se arte confundindo facetas com aquilo que, na verdade, deveria ser e é um todo, uno, ao mesmo tempo impacto, pujança, deleite e gozo, e cuja vivência, uma vez desfrutada se torna inesquecível, imprescindível e querida, porque parte do, e envolve o ser como um todo, como fonte, dentro do contexto sócio-geo-cultural-político-econômico-ecológico-universal propiciando-lhe equilíbrio, alento e força. (1981b)

Epígrafe: “Arte / Artista / Artífice / Artificio / Artefato / Arte fácil” (Arlindo Daibert)

Esse título é de uma originalidade e de uma força contagiantes. Dentro do percurso dos ‘escritos’ é um momento decisivo de adoção do espírito composicional, certamente denunciado pelo *Skizze...* (1980). Há um hiato na produção de textos entre o *Ensaio a uma didática da música contemporânea*, de 1972, e a monografia *Problemas da difusão cultural*, de 1979, que parece ter sido decisivo para a maturidade com a qual nos defrontamos agora.

Um detalhe significativo nos dá a proporção da mudança operada no período. No texto apresentado em Roma — Grafia e prática sonora: perspectivas didáticas da atual grafia musical na composição e na prática interpretativa (1972a) —, uma breve análise da ‘arte musical contemporânea’ identifica como sintoma estrutural a “importância sempre crescente do processo criativo em lugar do objeto estético”. Agora, no início da década de 80, uma das doze maneiras “equivocadas”, anunciadas no longo título, é justamente a “arte encarada como processo”.

A crítica que está sendo colocada não descarta cada uma das maneiras equivocadas como irremediavelmente equivocadas. Não há uma rejeição de posições já assumidas no passado, há sim, o reconhecimento de que algumas dessas posições eram apenas facetas de algo maior, que, sem o devido cuidado, bloqueariam o acesso a essa condição mais abrangente de “impacto, pujança, deleite e gozo”.

Essas quatro palavras ganham uma dimensão especial, porque são as escolhidas para veicular essa nova idéia de unicidade. O que é o todo? Antes de mais nada ele é, “ao mesmo tempo”, impacto, pujança, deleite e gozo. A força do título vem justamente dessa estratégia de colocar o leitor diretamente em contato com uma experiência alusiva a esse “todo”. Com suas 73 palavras, o título se esmera em apresentar as próprias categorias que defende (impacto, pujança...); ele transgredir a expectativa de duração de um título bem comportado, instaura um ritmo muito especial, onde uma idéia vai fluindo suavemente para a outra, sem abrir mão de uma adjetivação cuidadosa de cada ponto do percurso.

Não posso deixar de registrar que o impacto desse texto remete ao próprio impacto que tive ao retomar a convivência com Widmer, justamente a partir de 1981, quando fui seu aluno de Composição e quando estive envolvido com a edição desse mesmo artigo, escolhido para abrir o n. 1 da revista *ART*. Estava vindo de um ambiente de vanguarda nos Estados Unidos, onde a linguagem era considerada um parâmetro fundamental, e os adjetivos uma grande ameaça, porque ideais para todo tipo de chantagem emocional, ideais para a venda de produtos, para a manutenção do sistema... Fazíamos até mesmo exercícios de manter longas conversas sem utilizar qualquer adjetivo. Qual não foi minha surpresa ao deparar com esse estilo! Oscilava continuamente entre admiração e desconfiança.

Embora o artigo se coloque numa perspectiva genérica, dirigindo-se à arte e não especificamente à música, há que entendê-lo como manha de compositor. Acho que é indispensável entender a escolha da colocação inicial: “tentativa de refletir e denunciar...”. Por que Widmer escolhe a palavra “denunciar”? Trata-se, evidentemente, de um rompimento com um estado de coisas com o qual não mais concorda, mas que, aparentemente, continua dominante. De onde surge a lógica de apresentar 12 maneiras equivocadas de encarar-se algo? No fundo, a questão subjacente central que o artigo coloca é apenas essa: O que é compor?

O corpo do artigo analisa e dispensa doze soluções equivocadas para o problema, apontando para um todo que transcenderia cada uma das facetas. Há, no próprio título, alguma caracterização positiva daquilo que a arte “deveria ser e é”, uma vez que “parte do, e envolve o ser como um todo, como **fonte...**” [grifo nosso]. Essa palavra passa até meio despercebida, mas é muito importante, porque, ao colocar o sujeito como origem e condição da atividade composicional, une mais uma vez as questões de desenvolvimento e de educação ao universo composicional.

As doze maneiras equivocadas são:

Arte percebida como monumento / Arte encarada como diversão / Arte contestatória / Arte usada como terapia / Arte encarada como processo / Arte encarada tal qual comunicação / Arte encarada como investimento / Arte simulacro / Arte encarada como história repleta de estórias / Arte encarada e enfocada na estética / Arte-escola / Artermania (artimanha)

Widmer conclui:

Arte, pois, é sempre mais do que mania, escola, história, patriotismo, código, comunicação, arrepio, processo, terapia, essência, escapada, deleite, glória e monumento.

3.1.9 *Skizze eines Selbstporträts unter verschiedenen Gesichtspunkten* (1980) [Esboço de um auto-retrato a partir de vários pontos de vista]

Esse é um momento crucial para Widmer, que vai repercutir nos seus dois últimos anos de vida, quando retoma intensamente os laços com sua pátria de origem. Embora, ao longo dos anos, tenha tido muitas obras executadas na Suíça, e tenha mantido alguns contatos, no geral havia assumido integralmente a condição brasileira e inclusive a distância da Europa dela decorrente. Era hora de reapresentar-se a seu meio de origem, de investir na recomposição dos laços que não fora possível manter e na possibilidade de novos contatos.

A oportunidade foi criada pela viagem do Conjunto Música-Nova da UFBA para participar do Festival *Begegnung mit Brasilien* em Köln, maio de 1980, quando realiza também apresentações em Frankfurt e Bonn. Widmer e Piero Bastianelli regiam o grupo. Depois do Festival, numa visita à Suíça, durante alguns dias passados em Chardonne, na casa de um de seus amigos de juventude, Widmer elabora o texto com vistas a um encontro de compositores suíços.

Mas que estratégia buscar para fazer essa reapresentação? É uma situação pelo menos delicada, podendo facilmente descambar para o gratuito. A solução do problema Widmer constrói colocando em foco a própria dificuldade. Ele propõe um “esboço de auto-retrato”; ao invés de se esconder atrás de uma narrativa mal disfarçada sobre si próprio, ele se coloca por inteiro como objeto composicional, sendo a narrativa uma espécie de obra a realizar, um desafio para o ‘artista’, a partir de pontos de vista distintos. Colocando-se em evidência, ele pode paradoxalmente se esconder como autor do esboço. Esse detalhe acaba sendo importante porque nos remete a uma discussão sobre a vaidade em Widmer, tema com o qual já deparamos anteriormente.

Há duas partes no texto: uma dedicada a um breve comentário sobre algumas peças representativas e outra abordando o personagem-compositor de várias perspectivas diferentes:

- I. Texte (Vorbehalte; Zugerörigkeit; Studium; Heimaten; Einflüsse; Eigenstens; In Ziffern) [Textos: Reservas; Pertença; Estudos; Pátrias; Influências; Próprio; Em cifras]
- II. Werke (*Vértice op. 112; Concerto op. 116; Trilemma op. 90; Prismen op. 70; Quasars op. 60; Relax op. 100*) [Obras]

A primeira parte nos oferece a oportunidade de acompanhar Widmer apresentando uma de suas peças recentes — *Vértice op. 112* (1978) para piano solo —, mesmo que de forma bastante sucinta. Ele parece bem consciente de que esse pequeno texto é, antes de mais nada, um convite para a audição da própria peça, podendo também funcionar como um comentário sintético pós-audição.

No começo apenas um martelante talude de acordes, imóvel, que vai pouco a pouco se diferenciando e ao fim condensando-se num Coral. VÉRTICE é um tipo de caminhada na crista, que exige muito do ouvinte e tudo dos pianistas.

A peça inicia no clímax, por assim dizer, e deve permanecer extremamente tensa, de forma que ambos os segmentos dançantes não tenham efeito episódico, mas sim atuem como pólos maleáveis. Eles tornam a dimensão métrica elástica, liberam a estrutura melódica antes presa em acordes e intervalos de segunda, permitindo uma transparência.

A peça é apresentada através de uma narrativa, estilo que Widmer manteve em diversas outras oportunidades. Mas a narrativa é essencialmente musical, constituída por eventos sonoros. Essa perspectiva é importante porque remete à utilização da narrativa como ferramenta para o ensino de Composição, e seu importante papel para o nível da ‘idéia geradora’. Aqui é preciso um certo cuidado, porque mesmo a análise mais cerrada pode ser considerada como um tipo de narrativa. A pergunta adequada seria a seguinte: O que caracterizaria o tipo de narrativa escolhido por Widmer para comentar suas peças? Podemos verificar que o comentário de *Vértice op. 112* introduz uma

dramaticidade característica e define um contexto de referência para os eventos musicais ali imaginados. Tomemos esse exemplo como uma primeira abordagem a essa pergunta abrangente.

A primeira seção a suceder o comentário das peças merece o curioso título de 'Vorbehalte' [Reservas...]. Pretende, justamente, apresentar algumas considerações sobre a natureza da relação entre música e linguagem, evocando Smetak e sua já mencionada colocação de que "fazer música é loucura, falar sobre música, absurdo". O que Widmer diz sobre o assunto merece ser revisitado:

No todo eu posso lhe dar razão [a Smetak]. Geralmente é assim mesmo: 'que mundos se abrem entre o que se recebe do compositor — a título de explicação ou mesmo de instruções para execução — e o que se recebe para ouvir.

Além disso, em arte, não se trata de explicar, mas sim de vivenciar, por isso explicações podem ser um peso morto, freqüentemente desviando do principal, e ainda desgastando a predisposição.

O que realmente move/comove vai por baixo da pele. Isto, porém, é inexplicável.

Deveria se pesquisar o quanto a música nova, descuidadamente, perdeu em predisposição do público, através de procedimentos extra-musicais dos seus autores (e adeptos)...

Vamos percebendo, pouco a pouco, como esse *Esboço de um auto-retrato...* tem uma importância significativa para qualquer tentativa de refazer o percurso de Widmer. Antes de mais nada, é um texto da maturidade e, no âmbito dos *escritos*, sinaliza claramente o início desse último período. Embora não coloque tanta ênfase sobre a questão pedagógica, algo perfeitamente esperado, considerando-se o contexto para o qual foi escrito, essa comparece com toda clareza, representada pelas referências ao GCB, aos seus professores, às múltiplas disciplinas lecionadas na Bahia e, principalmente, à sua maneira de pensar o universo da composição, como aparece na seção 'Próprio' [*Eigenstes*].

Ainda no começo do artigo, Widmer nos dá uma visão geral do seu envolvimento com a música e com a composição:

O índio do Brasil não diz: 'Esta terra me pertence', ele diz, 'eu pertencço a esta terra'. Desde pequeno eu tive um sentimento semelhante a este. Cada posse me parecia suspeita. Aos 14 anos eu percebi que pertencia à música. Minhas mais antigas recordações são de meu pai desenhando e pintando conosco. Quando ele disse que eu deveria escolher uma profissão nesse ramo, para mim ficou claro que só poderia ser a música (...)

No início eu escrevia montanhas de esboços, mas quase nenhuma peça. Hoje eu componho (ou melhor, deixo que se componha em mim) quase sem interrupção, mesmo quando totalmente ocupado, e escrevo somente quando tudo está maduro, nas noites ou fins de semana.

Vale a pena permitir que o próprio Widmer relate um pouco mais sobre seus primeiros passos no mundo da música:

Decisivos para os meus estudos foram meu pai e o meu professor de piano. Com meu pai, ouvia regularmente as transmissões dos concertos sinfônicos das noites de terça-feira. Nos seus anos de juventude, ele atuou em operetas e em peças de teatro, e mais tarde tornou-se um coralista entusiasta. As primeiras aulas recebi da Sra. Guignard, mãe do cellista Eric Guignard. Ela morava no mesmo andar, no apartamento de esquina. Porém eu não era um bom estudante, e após um ano, as aulas foram interrompidas (o problema principal, dizem, era que eu improvisava demais, e minha mãe viu-se obrigada a sentar-se ao meu lado com um batedor de tapetes, para me impedir, e também evitar, que eu modificasse o que não me agradava nas peças que tocava..., aliás, exceto pelo legendário batedor de tapetes — que nunca entrou em ação — eu tive o privilégio de uma educação muito livre, baseada em respeito mútuo.)

Essa lembrança de suas primeiras aulas de piano é, inegavelmente, uma crítica ao *modus operandi* do ensino de música, e uma constatação de sua rebeldia inata com relação a esse estado de coisas. Outras lembranças importantes seguem:

Meu próximo professor foi Walter Locher, que contudo, achava que seria observável em minhas composições, que eu não teria estudado Contraponto. A ele devo o encontro com as primeiras — e raramente tocadas — sonatas de Haydn, a experiência de virar as páginas da segunda sonata de cello de Brahms, num concerto, e o respeito para com a Eróica de Beethoven, que ele então estudava ininterruptamente. Na Kantonsschule [escola cantonal] eu encontrei Otto Kühn, que achava que seria observável em minhas composições, que eu não teria estudado Harmonia, porém me introduziu nos seus mistérios, de forma que cheguei razoavelmente preparado ao Kónsi [conservatório de Zurique].

Já tivemos oportunidade de abordar o resto do percurso dos estudos de Widmer, já no Conservatório de Zurique, entre 1947 e 1950, quando estudou Canto Orfeônico com Ernst Hörler, Instrumentação com Paul Müller, Análise com Rudolf Wittelsbach, Piano e Harmonia Funcional com Walter Frey e Composição com Willy Burkhard.

Depois do Conservatório, Widmer permaneceu, de 1951 até início de 1956, na Suíça, ocupando-se com a regência de dois coros de igreja, ensinando, na Aargauischen Kantonschule, em Aarau, sua cidade natal, a vários alunos de Piano e um aluno de Composição, Heiny Schuhmacher de Wettingen. De acordo com seu relato, tudo isso não lhe parecia bastante, levando-o a buscar novos horizontes. Ao escolher o plural para o título desta seção do texto — ‘Pátrias’ [*Heimaten*] — Widmer já está colocando a questão de sua nacionalidade de forma bastante clara para suíços e brasileiros:

Procurando novos horizontes, eu tive a sorte de conhecer em 1955, o compositor alemão Hans Joachim Koellreutter. Ele tinha acabado de criar os Seminários de Música da Universidade Federal da Bahia, e procurava professores.

Chegando na bela antiga capital do Brasil, tive imediatamente, muito o que fazer! Claramente se delinhearam três linhas principais de atuação:

- . aulas em todas as matérias possíveis
- . direção do Madrigal
- . Administração — logo cedo como vice-diretor, e desde então três vezes como diretor da Escola de Música.

Não sabemos como os suíços entenderam essa referência a “aulas em todas as matérias possíveis”, que pode ter soado como um conjunto de superficialidades. No entanto, um balanço cuidadoso dos papéis desempenhados por Widmer ao longo dos anos na Escola de Música da UFBA revela uma variedade enorme de atuações marcantes, em áreas que permitem afirmar, sem constrangimento, que sua contribuição fez diferença.

A lista, sobre a qual nos debruçamos recentemente por ocasião da comemoração de seus setenta anos inclui: o professor de Composição, de Literatura e Estruturação Musical (Harmonia, Contraponto, Análise, Literatura), Percepção, Rítmica, Educação Musical, Regência, Instrumentação e Orquestração e Integração Artística (matéria da qual foi idealizador, e que cuidava de uma vivência integrada nas áreas de música, teatro, dança e artes plásticas). Widmer, evidentemente, não pôde teorizar sobre cada uma dessas facetas, cuja riqueza aparece através de depoimentos dos alunos envolvidos, mas ele esteve permanentemente ocupado com a possibilidade de experimentar novos enfoques pedagógicos.

Posso muito bem relatar minha experiência como seu aluno de Percepção Musical, em 1974, como ilustração disso. Cheguei à disciplina esperando assistir a uma repetição variada do que já conhecia dos vários cursos de férias e festivais liderados por Widmer. Qual não foi minha surpresa quando o que foi colocado para experimentação auditiva e, logo depois, investigação técnica, foi o disco mais recente do *Dave Brubeck Quartet*, um grande *hit* do jazz americano do início dos anos 70. Havia métricas de todos os tipos para o ouvido identificar, as mais variadas e complexas envolvendo compassos de cinco e de sete tempos, sínopes, passagens virtuosísticas, percussão à vontade... O entusiasmo com que a turma recebeu a surpresa, conduziu-a, rapidamente, para a própria execução de ritmos complexos (3 contra 2, 4 contra 3, etc.). Uma vez preparado esse

cenário, os alunos foram apresentados a ambientes sonoros contemporâneos com características semelhantes. Estava feita a conexão.

Os papéis administrativos foram bem mais numerosos que apenas vice-diretor e diretor. Ele também foi chefe de Departamento, coordenador de Extensão da UFBA, presidente da Comissão Permanente de Pessoal Docente da UFBA, membro do Conselho de Cultura do Estado da Bahia, diretor artístico da Orquestra Sinfônica da Bahia.

Não é difícil imaginar o impacto causado em Widmer por aquela Salvador do final dos anos 50, mas ele parece ainda mais impressionado com as pessoas e com o potencial que demonstravam:

A extraordinária potencialidade dos brasileiros, seu entusiasmo e um programa de ensino não rígido, deixaram-me respirar, criar novos ares, e em pouco tempo desenvolver um trabalho mais intensivo e abrangente do que jamais seria possível na Suíça.

Na seção 'Influências' [*Einflüsse*] vemos confirmadas nossas análises anteriores sobre a importância da questão cultural.

Isto também refletiu-se na composição. Eu comecei a escrever mais e generosamente. O ritmo vital e a melódica rica e modal da música brasileira encontraram minha fraqueza...

O frescor de uma cultura ainda jovem me auxiliou numa espécie de renascer, mostrando-me claramente que é preciso ser cauteloso na avaliação de questões culturais...

A distância da Suíça me ajudou a apreciar o velho de maneira nova...

Reputo como de grande importância esse último detalhe. Widmer dirige-se aos suíços e, ao invés de cair no lugar-comum de uma exaltação ao calor humano brasileiro, ele emite uma crítica ao Velho Continente e às relações humanas "atrofiadas" que desenvolve.

De qualquer forma, é na penúltima seção, 'Próprio' [*Eigenstes*] que vamos encontrar a melhor parte do artigo, uma breve descrição da filosofia composicional adotada por Widmer, que, ao mesmo tempo, representa sua idéia de desenvolvimento humano e de educação. Mais uma vez essas três coisas vêm juntas, como parte de um mesmo todo:

A distância adquirida transformou-me em profeta do relativo. Ajudou-me também a livrar-me de determinados escrúpulos. Assim, por exemplo, a pressuposição de que deve-se escrever ou evitar escrever de tal ou qual forma segundo Webern (...), e que isso ou aquilo seja necessariamente trivial ou *kitsch*. Penso que cada nova aquisição deve ser utilizada, e que os estilos e escolas que por princípio contradizem os seus predecessores, são ultrapassados por regras e hábitos. Sei que isso me rotulou de heterodoxo e vários colegas torcem o nariz, gritam e esperneiam [*Zeter und Mordio*, algo como 'morte e diabo'], porque o sincretismo ameaça a unidade artística...

Essa "distância adquirida" refere-se muito mais à distância cultural do que à geográfica. Sendo assim, a importância do olhar relativista viria principalmente dessa mudança cultural. É o que nos faz considerar esse texto como um divisor de águas. Em nenhum texto anterior aparece essa consciência. O paradigma da vanguarda, que certamente monopolizou o final dos anos 60 e o início dos 70, não incluía uma atenção muito diferenciada a esse respeito, muito embora Widmer já tivesse demonstrado, desde 1961, a capacidade de compor a partir de elementos das matrizes culturais brasileiras. A novidade não é, portanto, a presença desses elementos e sim a admissão de que o contato prolongado com os mesmos havia influenciado sua filosofia composicional.

Klaus Huber falou certa vez muito bem sobre 'correio de garrafas': a obra como um 'correio de garrafas'. Concordo plenamente com ele, e vou até um pouco mais adiante, já que toda a humanidade me parece tal qual um correio de garrafas no meio de um 'mar em espiral' (...) Para se crescer intelectualmente na vida, é imprescindível uma relativização contínua (...) Para se alcançar a relativização desejada, a arte é o mais apropriado. E como artista, sinto-me participando diretamente deste processo. Suspeitar, seguir os indícios de relações, e transformá-las em formas sonoras, da periferia até tocar o central, levar o **paradoxical** a soar, a mover, é também o meu desejo mais particular [grifo nosso].

3.1.10 Problemas da difusão cultural (1979)

A última seção desta monografia — ‘Perspectivas’ — acaba apresentando uma espécie de síntese do texto:

No decorrer deste trabalho, sete aspectos chamaram a minha atenção:

- a. a impossibilidade de encarar-se a cultura desvinculada de contextos, especialmente dos geo-sócio-econômicos;
- b. a escassez de literatura sobre o assunto;
- c. o número irrisório de artistas engajados na árdua tarefa de encarar realidades ambientais, de formular objetivos específicos, de ajudar a separar o joio do trigo;
- d. o alastramento assustador e sanguessuga do comércio e da manipulação culturais;
- e. a certeza que cultura é algo vivo e por isso mesmo em constante renovação e transformação, mas também sujeito a enfermidades;
- f. a gama infinita dessas enfermidades patentes em manifestações inculturais oriundas da falta de critérios;
- g. a imperiosa necessidade de ‘educar para a cultura’ e, conseqüentemente, de reciclar os educadores, para não falar em nossos dirigentes.

Ao longo do texto há, na verdade, uma diversidade de temas que não estão aí representados. Aliás, esse é um texto peculiar, no qual Widmer parece não se preocupar tanto com a unidade do material apresentado. Por outro lado, é muito natural que Widmer viesse a escrever sobre o assunto, pois, desde a década de 60, defende que não bastava ser compositor, era preciso se preocupar com educação musical e assumir uma atitude mais atuante na política cultural.

Há uma busca de princípios filosóficos que norteiem a difusão cultural, e até mesmo uma ligeira introdução a questões mais abrangentes ainda, tais como “O que é cultura?” ou “O que é arte?”, embora não pretenda buscar respostas “definitivas” e sim mostrar que “a diversificação e relatividade do pensamento são virtudes fundamentais”. Temos aí uma das origens da ‘lei da relatividade’, que é figura central do artigo de 1988.

Há, também, reflexões sobre as diretrizes do Ministério de Educação e Cultura quanto à política nacional de cultura, uma abordagem sobre o funcionamento das *Casas de Cultura*, observações sobre o professor polivalente de educação artística, sobre os meios em televisão, sobre as populações alcançadas, sobre recursos envolvidos na difusão, sobre programação cultural, sobre sucesso, elitismo e censura, e ainda uma seção de advertência sobre os perigos da “comercialização desmedida e inescrupulosa”.

O trabalho está organizado nas seguintes partes:

1. Introdução; 2. Preservação; 3. Difusão; 4. Advertência; 5. Perspectivas.

Dentre as várias seções do texto, a que realmente ocupa maior espaço é a da ‘Difusão’:

- 3.1 Difusão visando a expansão cultural; 3.2 Abordagens; 3.3 Sobre a Política Nacional de Cultura; 3.4 Sobre Casas de Cultura; 3.5 Polivalência; 3.6 Meios; 3.7 Alcances; 3.8 Aspectos específicos; 3.9 Recursos; 3.10 Programação; 3.11 Competência, Coordenação e Promoção; 3.12 Sucesso, Elitismo, Censura.

No meio desse verdadeiro painel de temas, é possível acompanhar contradições, linhas de pensamento que são interrompidas, e até mesmo abordagens um tanto superficiais. Embora caracterize a cultura como dependente do contexto geo-sócio-econômico, toma a perspectiva do criador individual [universitário...] e dos mecanismos à sua volta, quase que, diria, a perspectiva do próprio Widmer. Para realmente levar em conta os contextos culturais, o caminho precisaria ser bastante

diferente. Não haveria necessidade alguma de reafirmar essa acepção da palavra cultura, a menos que fosse necessário expurgar alguma tendência eurocêntrica tão natural no movimento de vanguarda, para quem cultura significava, antes de mais nada, 'cultura européia'.

Não é por aí que o trabalho encontra coerência e profundidade. Como entender o real sentido desta monografia de Widmer? Ainda na "Introdução", aparece uma clara definição de propósitos, e uma caracterização da arte:

Perante a humanidade, tão castigada por injunções, pelo imediatismo cego e pela sanha tecnocrática, tenho a esperança de que uma consciência maior possa ajudar-nos a impedir a destruição de nossos valores mais básicos e a evitar que a cultura seja usada como instrumento, quando ela é muitíssimo mais que isto: é a nossa faculdade de criar instrumentos necessários para vivermos equilibradamente. E à arte, das manifestações culturais a mais expressiva, cabe a árdua tarefa de inquietar, enaltecer e testemunhar. Difamada como marginal e irrelevante, a arte é, todavia, catalizador e essência simultaneamente. (p. 18)

O trabalho é justificado como uma ajuda na direção de uma consciência maior. Widmer está claramente preocupado com a questão da difusão do trabalho composicional, e com a relação com a mídia. Talvez possa ser considerado como uma etapa intermediária entre a visão mais ingênuamente praticada na década de 60 e o nível de consciência demonstrado na ocasião da estréia da *Possível resposta op. 169*. Widmer se desespera com a atenção "excessiva" concedida à música popular, e com a desatenção dispensada à produção erudita:

De todas as artes contemporâneas, a musical talvez seja a menos compreendida. Enquanto as demais artes desfrutam de contatos ininterruptos com o público, a arte musical contemporânea é boicotada sistematicamente... (p. 64)

Há um outro trecho sintomático, onde fala sobre o sucesso:

Começamos pelo sucesso. Diariamente esperado, desejado e desesperadamente perseguido e, no entanto, não há receita para a sua obtenção. Impactos são espontâneos. Grosseiramente, dois efeitos fundamentais da arte são relaxação e excitação somáticas. Em outras palavras: arte só age, só transmite se for **ignífera** ou apaziguadora. Como tal processo é de natureza idiossincrática, poderá pegar ou não, ter penetração ou não, contagiar ou malograr. As razões destas causas são nebulosas...

O sucesso causa espanto, respeito, epígonos; em síntese, é um fantasma cativante, porém sujeito à manipulação e todo um sistema sofisticado de premiação é montado em torno dele. (p. 57)

Mais do que a busca de um diálogo com os contextos culturais é em torno dessa temática que acredito entrever uma das raízes motivadoras mais determinantes do texto. Como entender a difusão? O que fazer diante das possibilidades (ou impossibilidades) de repercussão das composições? Como planejar e executar programas culturais mais eficientemente? Como lidar com esse sofisticado sistema de premiação?

Não é possível deixar de registrar a singularidade do que afirma sobre o sucesso: "diariamente esperado, desejado e desesperadamente perseguido". Para o figurino da vanguarda, o compositor é antes de mais nada um agente de 'causas' meritórias, a individualidade torna-se uma função dessas conquistas. Pois bem, Widmer está abandonando esse figurino, e tratando de admitir francamente seu próprio envolvimento com a busca de sucesso. Não creio que tenha escrito outro trecho tão explícito sobre o assunto. É sobre essa base de franqueza, auto-conhecimento e perplexidade, que Widmer constrói seu percurso na década de 80.

Como é que esse tema poderia ter sido tratado na década de 60, entre pares de um grupo de Composição? O que mais aparece naquele período é 'a causa' que une o grupo, mesmo que várias vezes possa também ser entendida como uma aspiração de sucesso para todos os integrantes. Uma matéria publicada sobre Widmer no *Jornal da Bahia* (3 jun. 1973) informava que

o Grupo de Compositores Baianos surgiu em 66 do convívio de Widmer com os estudantes de composição: nada formal, sem estatutos como até hoje e preocupado em evitar o individualismo pernicioso, a influência dominante de um compositor sobre os outros que leva ao risco de formar 'escolas'.

Entre a década de 60 e o final dos anos 70 muitas coisas aconteceram. Houve um processo de diferenciação entre os membros do GCB, e as possibilidades de atuação individual cresceram significativamente. A renovação do grupo com novos alunos sempre foi um processo complicado e, depois do início dos anos 70, praticamente cessou de existir.

O texto aponta ainda para duas conexões importantes com o aspecto educacional. A primeira delas é a constatação do papel das estruturas educacionais como estruturas de difusão cultural e da necessidade de conduzi-las para um caminho de defesa dos valores humanos. A segunda é menos explícita: trata-se simplesmente da sinalização para seus alunos da importância do universo da difusão.

Um outro detalhe merece registro. O trabalho começa com uma memorável referência ao dito de Goethe: "quando um alemão ouve falar em cultura, franze o cenho...". Widmer coloca-se do lado do humor, da gozação e da autocrítica e ao mesmo tempo faz referência à sua relação de identificação com a cultura brasileira.

3.1.11 Grafia e prática sonora: perspectivas didáticas da atual grafia musical na composição e na prática interpretativa (1972a)

A participação de Widmer no 1º Simpósio Internacional sobre a Problemática da Atual Grafia Musical reveste-se de uma importância especial, pois trata-se da primeira oportunidade de comunicar pessoalmente, em nível internacional, o progresso do movimento composicional na Bahia. Nesta altura já é possível compor um cenário que inclui uma série de referências a trabalhos que estão sendo desenvolvidos na Bahia.

Anteriormente, o outro grande momento de Widmer fora do Brasil havia sido a viagem do Madrigal da UFBA aos Estados Unidos, em 1965, para participar de evento no Lincoln Center, em New York. A viagem foi coberta de sucesso, e o grupo vocal baiano foi considerado um dos melhores. No entanto, a ocasião não pode ser comparada com o Simpósio de Roma em termos de densidade para a área de composição. Àquela altura, o trabalho de formação de compositores 'cúmplices' ainda estava a meio caminho, não havia o GCB, por exemplo. Mesmo assim, registra-se a participação de Fernando Cerqueira e Lindembergue Cardoso, membros do Madrigal, como arranjadores de obras que constam do disco gravado em New York, além da *Ave Maria op. 33* do próprio Widmer, algo que comprova que a cumplicidade entre professor e alunos, verdadeira raiz do GCB, antecedia a criação propriamente dita do movimento.

Essas são algumas perspectivas que contribuem para um melhor entendimento do discurso de Widmer em Roma. Antes de mais nada, era absolutamente necessário, em termos políticos, caracterizar o trabalho realizado na Bahia como produção de vanguarda, e creio também que esse era o sentimento real com relação ao que vinha se fazendo. Mas ao percorrermos as temáticas escolhidas pelos diversos participantes que apresentariam comunicação no evento, vemos que ninguém se aproximou da questão didática em Composição. Isso nos mostra que o discurso de Widmer pretendia não apenas se identificar com a tribo vanguardista ali reunida, mas pretendia também registrar uma diferença.

Ao incluir inúmeras referências a trabalhos que vários de seus alunos vinham desenvolvendo, Widmer (1972a) fazia reverberar sua temática específica, elaborada em maior profundidade no

texto *Ensaio a uma didática da música contemporânea*, também de 1972. Era uma estratégia interessante para defrontar gente como Jean Jacques Nattiez — *La place de la notation dans la sémiologie musicale* — ou então Erhard Karkoschka, um especialista de ponta neste campo — *Perspectives of the musical notation in the near future* —, ambos representados na mesma publicação.

O tema da grafia é tomado como pretexto para esse percurso que vai da criatividade à didática da Composição:

A atual grafia musical, com seus múltiplos sinais e desenhos, deve ser entendida como consequência da profunda transformação na arte musical contemporânea, que se evidencia, sobretudo, através dos seguintes sintomas:

I - importância sempre crescente do processo criativo em lugar do objeto estético;

II - dissolução flagrante da tradicional separação entre autor, intérprete, público.

Estamos ainda em plena vigência do ufanismo da vanguarda. Essa “dissolução flagrante” parece ter se dissolvido ela própria logo após o início da década de 70. O entusiasmo com as possibilidades de uma nova grafia era, no entanto, uma marca inescapável daqueles anos. A invenção de novos recursos de notação era quase que equivalente à invenção de música:

Esta grafia nova abre perspectivas tão amplas na didática musical que permitirão expandir-se do mais modesto trabalho criativo de iniciação musical à composição, dos primeiros estudos instrumentais e vocais à execução virtuosística, da percepção do mundo sonoro cotidiano à apreciação das obras mais relevantes da época.

A questão educacional vem caracterizada com todas as letras no trecho que segue:

Considerando o ostracismo em que se encontra a música contemporânea, tal afirmação pode parecer pretensiosa, mas tudo indica que a contemporaneidade (a par e imbuída das coisas contemporâneas) não continuará sendo considerada irrelevante ou estranha se a própria aprendizagem tornar-se um processo criativo. Para que isto aconteça, achamos imprescindível o engajamento do compositor no processo educacional.

Por sua própria razão de ser, a nova grafia musical é favorável à criatividade...

Merece registro ainda a conexão que Widmer estabelece entre sua pedagogia e o referencial criado pelo espírito de integração pesquisa-ensino-extensão, herdado dos tempos de Edgard Santos e Koellreutter:

O raio de ação na Universidade Federal da Bahia, — que, desde 1954, estruturou as atividades musicais baseadas na constelação pesquisa-ensino-extensão —, permitiu fazer uma série de experiências em diversos setores do ensino e da divulgação musical.

Widmer inicia a segunda seção do texto — ‘Experiências’ — afirmando justamente que, “para fundamentar perspectivas, nada melhor que experiências concretas”. Essas referências pretendem dar conta da diversidade de direções que o trabalho vinha alcançando em Salvador. Duas obras recentes de Lindemberg Cardoso e de Rufo Herrera (compositor argentino radicado na Bahia a partir do início dos anos 70) são comentadas, incluindo reações do público presente às estréias das mesmas (sutilmente, um ambiente de intensa atividade artística é insinuado).

O relato dessas experiências não adquire grande profundidade. O objetivo principal parece ser a montagem de um panorama com várias direções de experimentação pedagógica. Mesmo as apresentações de *Extreme* e *Antístrofe* de Lindemberg Cardoso e Rufo Herrera, respectivamente, merecem atenção quase que exclusivamente do ponto de vista da reação do público a certos procedimentos adotados. A peça de Lindemberg tornar-se-ia um dos marcos da criação musical baiana do período (particpei de sua estréia como percussionista do grupo, encarregado de tocar marimba!).

O painel de experiências pedagógicas comentadas inclui ainda: utilização de gráficos referentes aos 'movimentos do som' de Edgar Willems (pedagogo suíço) na iniciação musical; oficina coral realizada por Lindembergue Cardoso no Festival de Ouro Preto; anúncio de publicação da UFBA: 'Roteiros para a Prática Sonora'; experiência de sala de aula de Alda Oliveira; pesquisa de Jamily Oliveira sobre ensino de Percepção Musical; a filosofia do ensino de Literatura e Estruturação Musical; o ensino de ritmo para intérpretes; ensino de Análise (menciona peça de Milton Gomes) e de Composição; Walter Smetak e a invenção de instrumentos como apoio para a Iniciação Musical e Composição.

Esses relatos acabam demonstrando como o interesse de Widmer por pedagogia se espalhava em diversas direções no ambiente baiano. Mais do que nunca, temos uma caracterização desse ambiente como sendo uma espécie de equipe bem sincronizada. Embora, na prática, as coisas não fossem tão simples, esse texto reflete um nível de interação que tende a se modificar com o passar dos anos.

De todas essas experiências, interessa-nos especialmente aquelas com Análise e Composição. O trecho seguinte é um valioso depoimento sobre procedimentos utilizados no ensino de Composição, principalmente nos primeiros estágios, tomando a questão da grafia como estímulo e ponto de partida:

Na composição, partimos de esboços ou fragmentos desenhados para progredir aos roteiros mais elaborados e, se preciso, às partituras suficientemente exatas. Este processo ajuda o estudante a evitar que ele se fixe de maneira prematura e permite que a idéia original não se atrofie pelas limitações e a pormenorização inerentes à notação tradicional. Inicialmente, para não inibir com problemas técnico-interpretativos, opera-se com recursos sonoros de fácil manejo mas ricos e complexos tais como: objetos corriqueiros e bugigangas (também gravações de sons concretos); voz e corpo humanos; instrumentos de percussão; instrumentos de Walter Smetak.

A novidade da grafia e a construção de esboços são apontadas como valiosas ferramentas para a abertura de horizontes. Elas vão permitir que a imaginação musical do estudante não fique tolhida pelas convenções da notação tradicional. Muitas vezes, as idéias musicais surgem de forma bastante imprecisa, como uma espécie de clima ou contexto sonoro a ser perseguido. O professor de Composição enfrenta o desafio duplo de estimular o surgimento de idéias geradoras, e ainda de impedir que sejam meramente trivializadas ou depenadas de suas arestas mais criativas pelos recursos incipientes de notação do estudante. O ensino de música sempre favoreceu essa aberração tão comum que é o privilégio concedido ao ensino da notação em detrimento da vivência musical propriamente dita.

Widmer menciona dois exercícios envolvendo análise musical, utilizados com os estudantes de Composição:

Analisando peças com estudantes tanto de composição quanto de interpretação, recorremos frequentemente ao auxílio de roteiros. Estes são elaborados pelos próprios estudantes, seja baseando-se na audição, para posterior comparação com a partitura original (p. ex. Ligeti - *Atmosphères*), seja partindo de partitura original, reduzindo-a a roteiro (p. ex. Penderecki - *Quarteto I*). São de grande auxílio obras escritas em várias versões como, por exemplo, 'Pequeno Tríptico' de José Ramon Maranzano, escrita uma vez com alturas fixas, outra com alturas a serem determinadas pelos intérpretes, e 'Primevos e Postfúdio' de Milton Gomes, sendo uma das partituras organizada por registro e outra, de maneira tradicional.

O surgimento da nova grafia representou uma espécie de oposição à busca quase obsessiva de exatidão através da notação tradicional, que caracterizou o século XX. A nova grafia admitia o ambíguo como inerente a seu funcionamento, deixando margem para múltiplas soluções. Essa é a conexão que Widmer estabelece entre grafia e estímulo da criatividade. A adoção de grafias alternativas geralmente implicava na adoção de universos sonoros alternativos. Depois de algu-

mas décadas de intensa fertilidade nesse campo, a profusão de sinais e símbolos foi deixando de ser garantia nesta direção.

Entre nós, a utilização de determinados artifícios da nova grafia foi tão repetida que, algumas vezes, o público passou a identificar 'música nova' com esses artifícios, perdendo assim qualquer possibilidade de acesso ao mundo de idéias que a música deveria veicular. Esse foi, aliás, um dos maiores desafios colocados para aqueles da minha geração: como preservar aquilo que foi conquistado anteriormente, sem cair no contexto cada vez menos tolerável das soluções estereotipadas através da nova grafia. Foi um desafio também para os compositores que amadureceram seus procedimentos expressivos naquela época. É possível acompanhar, não apenas em Widmer, mas também em Lindemberg Cardoso, Jamary Oliveira, Fernando Cerqueira e Agnaldo Ribeiro, uma clara mudança de atitude a partir do final da década de 70.

Nada disso era possível antever quando do Simpósio de Roma, e Widmer conclui sua apresentação com uma apologia da nova grafia:

Na era do audiovisual, a nova grafia musical surge como simbolização mais adequada à música atual. Permitindo visualizar a dinâmica da estrutura em toda a sua diversidade, enfim, a essência, ela satisfaz plenamente como esquema de ação e vem ao encontro tanto do intérprete como do ouvinte por ser globalizante e, portanto, de mais fácil assimilação que a notação tradicional (...) Fundamentada na iniciação musical, ampliada na iniciação instrumental e vocal e completada na faixa profissionalizante, a nova grafia musical poderá ser decisiva para assumir-se a atitude que a época exige de programadores e públicos (...) A nova grafia musical unificada permitirá que compor não mais continue privilégio de uma elite...

Eram inegavelmente esperanças desmedidas, e o discurso muda radicalmente com o passar da década de 70.

3.1.12 *ENTRONCAMENTOS SONOROS: Ensaio a uma didática da música contemporânea (1972)*

Widmer comparece ao concurso para professor titular ao Departamento de Composição, Literatura e Estruturação Musical da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA com um projeto duplo: uma tese — *Ensaio a uma didática da música contemporânea* — complementada por uma composição musical — *Rumos op. 72*. A peça foi idealizada em duas partes, cabendo à primeira introduzir o ouvinte ao mundo sonoro da música contemporânea, algo que se coadunava com o espírito da tese. A segunda parte era uma 'composição' propriamente dita e poderia até ser apresentada isoladamente, possibilidade que ele descartava com relação à primeira. O texto utilizado é de autoria do próprio Widmer e nos fornece um bom depoimento sobre a perspectiva da época:

O mundo sonoro muda constantemente refletindo as transformações do mundo em que vivemos. Antigamente, distinguia-se entre som musical e ruído. Hoje, a música engloba tanto som musical quanto ruído; é SOM, simplesmente: matéria prima da música vocal, matéria prima da música instrumental, matéria prima da música concreta, matéria prima da música eletrônica (...) Vários são os rumos no mundo sonoro de hoje. Mas em todos eles predominam Timbre e Dinâmica...

Parece fundamental comentar esse ponto do percurso de Widmer, a partir da demonstração aí oferecida do que se entendia como música contemporânea. O espírito é muito diverso daquele presente nos textos da década de 80. Há um deslumbramento meio ingênuo com a novidade do universo sonoro recente, levando a essa quase entronização do conceito de 'SOM'. O que teria acontecido com as estratégias de articulação do discurso? Tratava-se de uma crítica radical às articulações tradicionais, reduzindo-as a pó, através da mudança de paradigma sobre o próprio material a ser utilizado. Essa aparente abolição das estratégias de discurso não gerou um universo sem discurso, como pode parecer o caso; surgiram novas estratégias, causadoras de um impacto enorme, mobilizadoras

de uma energia bastante intensa, apontando para um mundo novo de possibilidades, e para seus corajosos desbravadores. Em poucos períodos anteriores a imagem do compositor havia se aproximado tanto da imagem do desbravador. Tudo isso teve um impacto considerável sobre as idéias relativas à formação dos compositores. Bons compositores podiam surgir da noite para o dia, já que o processo penoso de amadurecimento nos estilos prévios passava a ser uma espécie de peso, até mesmo um entrave.

É bem verdade que os anos seguintes não puderam satisfazer todo o ufanismo que aquelas transformações prometiam. Houve uma considerável mistura das novas estratégias com as antigas, e, gradualmente, as perspectivas mudaram, como podemos acompanhar nos textos da década de 80. Naquele momento, no entanto, mesmo sabendo da considerável inclinação de Widmer para a convivência de estilos opostos, aquilo que se considerava 'música contemporânea' tinha um componente inegável de adesão a esse programa.

O *Ensaio a uma didática da música contemporânea* (1972) é construído em torno de uma frase:

A contemporaneidade
não continuará sendo considerada irrelevante ou estranha
se a própria aprendizagem se tornar um processo criativo.

Cada um dos segmentos da frase dá origem a um capítulo do trabalho, mais um exemplo da atração de Widmer por planejamento formal. Estávamos, evidentemente, naquela época em que a música contemporânea podia ser defendida com o discurso da vanguarda, com uma espécie de certeza quanto aos rumos que a arte deveria tomar. Salta aos olhos, no entanto, a concepção de aprendizagem como função da criatividade. A pedagogia da composição é tomada como um objeto composicional, devendo ser construída em bases semelhantes à da construção do objeto artístico. Sendo assim, o educacional tende a se transformar em subconjunto do composicional, algo que transparece do seguinte trecho (1972, p. 15):

Mecanismos e fontes são reciprocamente catalisadores permitindo um processo dinâmico e abrangente que tanto vale para a própria criação quanto para o ensino criativo. Trata-se, pois, do processo criativo aplicado à educação.

Trata-se, portanto, de um princípio tanto estético quanto pedagógico (1972, p. 14-19):

Ora, a adesão da criança decorre de sua identificação. Se partirmos do mundo sonoro próprio da criança, teremos esta identificação garantida o bastante para motivá-la. Daí achamos primordial a adesão do pedagogo à criança, adesão esta que será imprescindível à participação de ambos e, sobretudo, à meta do próprio ensino: deixar que a criança se molde sem interferência e imposição.

O mais importante, porém, é a atitude que assumirá o educador: ele precisa descer da cátedra, deixar de impingir e tornar-se um mestre da mediação, um propiciador propiciado e inspirado.

E ainda (1972, p. 18):

A música [Rumo Sol-Espiral, segunda parte da peça que acompanha o texto da tese] parte do mais familiar para ajudar o ouvinte a acompanhar a expansão e o dimensionamento inesperado que o mundo sonoro hoje permite.

Há, nessas observações, ressonâncias evidentes das abordagens de ensino cognitivista e humanista. O ensino 'centrado no aluno' está visivelmente presente na ênfase concedida ao cultivo da criatividade e no ideal de uma criança que se "molde sem interferência e imposição", e certamente na definição do papel do professor como facilitador de aprendizagem. A leitura de Kneller (1968), *Arte e ciência da criatividade*, é uma fonte provável de acesso às idéias rogerianas, embora o livro não seja citado. Tivemos acesso ao exemplar dessa obra que foi lido e sublinhado por Widmer, e que utilizaremos, mais adiante, como uma forma de acompanhar seu interesse pela

teoria da criatividade. De qualquer forma, logo após o reconhecimento da importância da criatividade e, conseqüentemente, do lúdico, há um cuidado em demarcar o alcance dos mesmos (1972, p. 14-15), e uma preocupação com as ‘fontes da criatividade’:

Claro é que, sendo gratuita, a ludicidade satisfaz em si podendo levar a nada. Postulá-la em si como didática é insuficiente e pode levar ao engodo. Mas menosprezá-la para o processo educativo é rejeitar o instrumento mais valioso (...) Três fontes contribuirão para manter a chama da criatividade acesa: a) a transformação constante dos elementos (variação); b) a diversidade dos próprios implicados (dinâmica de grupo); c) a introdução de elementos estranhos (catalisadores).

Além de princípios pedagógicos e premissas filosóficas, começam a aparecer dados diretamente relacionados com a prática do ensino de Composição, representados no discurso do mestre.

A influência cognitivista vem diretamente de Piaget (está presente na bibliografia do *Ensaio*) e também através da adoção de algumas posições de outro educador musical suíço, Edgard Willems, dando origem à seguinte síntese (1972, p. 14):

Tomando o ato pessoal como base e partindo da imaginação ainda que inicialmente reprodutora (baseada no familiar), que transforma-se pouco a pouco em construtiva (integralizadora de elementos novos, depuradora e estruturalizante), teremos a sinopse da didática da música contemporânea.

Widmer está falando de algo que poderia muito bem ser o ‘sujeito epistêmico’ da música contemporânea. A concepção de Piaget acerca do conhecimento de um objeto como ação e transformação sobre o mesmo, ou seja, a interdependência entre gênese e estrutura, a identificação de uma ‘fase exógena’ com ênfase na constatação, na cópia e na repetição, sucedida por uma ‘fase endógena’ já envolvida com a compreensão das relações e das combinações, tudo isso está presente nesta síntese de Widmer, citada acima, que nos remete à idéia de processo educativo como criação artificial de desequilíbrios (o estabelecido *versus* o que não) que levem a inteligência (musical, composicional) a se desenvolver. O ideal da pedagogia deixa de ser uma facilitação pura e simples do processo e passa a ser a construção de desafios.

Há uma citação direta de Piaget — *O nascimento da inteligência na criança* (1970, p. 384), que reforça o que acabamos de dizer. Aparece no capítulo dedicado à possibilidade de que a contemporaneidade não continue sendo considerada irrelevante ou estranha (1972, p. 10):

Piaget vai mais longe, enfatizando a experiência: (...) as relações entre o sujeito e o seu meio consistem numa interação radical, de modo tal que a consciência não começa pelo conhecimento dos objetos nem pela atividade do sujeito, mas por um estado indiferenciado; e é desse estado que derivam dois movimentos complementares, um de incorporação das coisas ao sujeito, o outro de acomodação às próprias coisas’ e, mais tarde (...) as estruturas não estão pré-formadas dentro do sujeito, mas constroem-se à medida das necessidades e das situações’. Aprendemos pormenores, partículas, elementos, sempre relacionando-os ao complexo: assimilando-os, destacando-os e, finalmente abstraindo-os. Dimensões, atitudes e comportamentos se firmam neste processo de aprendizagem individualmente.

Becker (1995, p. 244), que considera *O nascimento da inteligência na criança* como a obra mais brilhante de Piaget, aponta como síntese do livro a concepção de inteligência como construção de relações e não apenas identificação, já que, para este teórico, a identidade não se resume ao estado, faz-se na dialética estado-transformação. A atividade assimiladora seria testemunha de que a organização que vai surgindo é essencialmente construção, “invenção desde o início”. Para Becker, aí reside a novidade:

... o processo de adaptação, a cada novo passo, é a estruturação, a construção de uma novidade, não importa que seja de alguns milímetros apenas: é o novo, é a estruturação do novo.

3.1.13 A leitura de Kneller (1968) e a busca de referenciais abrangentes da teoria da criatividade para o ensino de Composição

A elaboração do *Ensaio...* (1972) parece ter sido precedida por leituras em áreas consideradas relevantes para o tópico a ser desenvolvido. Faremos um percurso um tanto inusitado nesta seção. Assinalaremos algumas marcas de leitura (palavras sublinhadas, trechos demarcados, idéias numeradas...) deixadas por Ernst Widmer no exemplar de *Arte e ciência da criatividade* de George Kneller (1968), gentilmente cedido por sua família. Essas marcas de leitura atestam a busca de Widmer por referenciais abrangentes capazes de iluminar o processo de ensino de Composição.

Mesmo sendo razoável supor que essa leitura tenha sido realizada como preparação para a confecção do *Ensaio...* (1972), vale a pena observar que esse anseio por idéias relevantes a serem aplicadas ao ensino de Composição já é resultado de muitos anos de prática de ensino. Não se trata, portanto, da busca de princípios sobre os quais construir uma pedagogia e sim da tentativa de reencontrar na teoria aspectos urgentes e fundamentais enfrentados diariamente em sala de aula.

Demarcaremos, dessa forma, dentro de um campo vastíssimo e de inegável relevância para o ensino de Composição, um espaço limitado pelo interesse do próprio Widmer. Para maior clareza, enfocaremos apenas dois capítulos da obra, mas descreveremos de forma sucinta o universo constituído pelos seis capítulos do livro de Kneller, de onde algumas idéias vão ganhando contorno privilegiado pelos rabiscos de nosso leitor:

Introdução: O impulso

- Cap.1. Sentidos: examina algumas definições parciais; considera o seu indispensável núcleo de novidade; compara criatividade com inteligência; assinala a diferença entre criatividade e solução de problemas; aprecia tanto a faixa de atividades criadoras quanto os tipos de pessoas nelas interessadas;
- Cap.2. Teorias: não havendo teoria universalmente aceita considera algumas formulações alternativas passadas e atuais;
- Cap.3. O Ato: existirá um padrão no ato de criação? Quais são, afinal, as condições que parecem necessárias para que ocorra a criação?
- Cap.4. A Pessoa: Quais as pessoas altamente criativas? Nesta seção consideram-se traços como inteligência, consciência, fluência e originalidade, ceticismo, prazer de lidar com as idéias, auto-confiança, inconformismo;
- Cap.5. Educação: agora que os educadores se acham cômicos da natureza da criatividade, que lugar devem dar-lhe em nosso sistema educacional?
- Cap.6. A Semente: uma concepção própria de criatividade e de seu sentido na educação.

Relacionaremos, a seguir, os grifos feitos por Widmer no exemplar do livro de Kneller.

Capítulo Um: Sentidos

As definições de criatividade pertencem a quatro categorias. Ela pode ser considerada do ponto de vista da *pessoa que cria*, isto é, em termos de fisiologia e temperamento, inclusive atitudes pessoais, hábitos e valores. Pode também ser explanada por meio dos *processos mentais* — motivação, percepção, aprendizado, pensamento e comunicação — que o ato de criar mobiliza. Uma terceira definição focaliza *influências ambientais e culturais*. Finalmente, a criatividade pode ser entendida em função de seus *produtos*, como teorias, invenções, pinturas, esculturas e poemas. (Kneller, 1968, p. 15).

A novidade criadora emerge em grande parte do remanejo de conhecimento existente — remanejo que é, no fundo, acréscimo ao conhecimento. Tal remanejo revela insuspeitado parentesco entre fatos de há muito conhecidos, que eram entretanto encarados erroneamente como estranhos um ao outro. (Bruner, 1962, p. 5, citado por Kneller, 1968, p. 17).

Essa idéia que recebe o grifo de Widmer desempenhou um papel importantíssimo tanto no domínio composicional quanto no pedagógico. O que Widmer está registrando é algo muito importante para

seu próprio trajeto como compositor e para o Grupo de Compositores da Bahia: a convivência de universos distintos, o ecletismo, a diversidade cultural... E também é uma indicação da importância das técnicas de variação para o ato de compor e para o ato de ensinar a compor.

Outra idéia importante aparece quando Kneller cita Dewey:

Somente a psicologia que separou coisas que na realidade pertencem ao mesmo conjunto, sustenta que os cientistas e os filósofos pensam, enquanto os poetas e pintores seguem suas sensações. Em ambos, e na mesma extensão na medida em que são de hierarquia comparável, existe pensamento emocionalizado e há sentimentos cuja substância consiste em apreciados sentidos ou idéias. (Dewey, 1934, p. 73).

Capítulo Dois: Teorias
Teorias filosóficas

1. Criatividade como Inspiração Divina [nenhum rabisco]; Platão-Sócrates, Maritain
2. Criatividade como Loucura [nenhum rabisco]; Lombroso
3. Criatividade como Gênio Intuitivo; Kant

Kant entendeu ser a criatividade um processo natural, que criava suas próprias regras; também sustentou que uma obra de criação obedece a leis próprias, imprevisíveis; e daí concluiu que a criatividade não pode ser ensinada formalmente.

4. Criatividade como Força Vital; Dobzhansky

Uma das conseqüências da teoria da evolução de Darwin foi a noção de ser a criatividade humana manifestação da força criadora inerente à vida. (...) Assim como um organismo cria um sistema organizado e vivo, que é o seu próprio corpo, a partir do alimento retirado ao meio, também de dados desorganizados o homem cria uma obra de arte ou ciência.

5. Criatividade como Força Cósmica; (Whitehead, 1920, p. 27-33)

A criatividade humana também tem sido encarada como expressão de uma criatividade universal imanente a tudo que existe. (...) A criatividade, pois, não apenas mantém o que já existe, mas também produz formas completamente novas. (apud Kneller, 1968, p.37-38).

O processo da educação reflete a criatividade do universo como um todo. Assim, a educação é rítmica, movendo-se em ciclos, cada um dos quais atravessa seus próprios estados de romance (o primeiro encontro entusiástico com um assunto), precisão (no qual se introduzem a ordem e o sistema) e generalização (em que o estudante, dominada a superfície e a estrutura de seu assunto, pode utilizá-lo para mais amplo fim).

A educação não é pois, algo estranho ao aprendiz, que a ele se impõe em nome da sociedade, mas alguma coisa que ele inerentemente deseja...

Como avanço em direção ao novo, manifesta-se a criatividade na educação por várias maneiras. Uma é o crescimento da imaginação. A criança tem paixão nativa pela descoberta, que a educação deve alimentar. Em lugar de simplesmente receber o conhecimento de seus mestres e manuais, ela deve recombinar por seus próprios meios aquilo que aprende (...). O professor pode ajudar de duas maneiras importantes o ímpeto natural de criatividade. Consiste em delas em selecionar os métodos e materiais educacionais adequados e assim tornar mais eficiente o processo de educação. Erradicando o que não é essencial, o mestre auxilia o aluno em concentrar-se nas idéias principais do assunto...

Outra maneira consiste em despertar o entusiasmo. Periodicamente o interesse do aluno se amortece, especialmente durante a fase da precisão. Cabe ao professor complementar o impulso inquiridor nativo do estudante sempre que esse impulso temporariamente canse.

Verificamos que essas idéias aparecem com muita ênfase no *Ensaio...* (1972), e parecem ter sido parte do repertório pedagógico de Widmer desde a década de 50.

Teorias Psicológicas

6. Associacionismo

Pode-se resumir do associacionismo no princípio de que o pensamento consiste em associar idéias, derivadas da experiência, segundo as leis da freqüência, da recência e da vivacidade.

Quanto mais freqüentemente, recentemente e vividamente relacionadas duas idéias, mais provável se torna que, ao apresentar-se uma delas à mente, a outra a acompanhe (...). De acordo com o associacionismo, as novas idéias são manufaturadas a partir das velhas por um processo de tentativas e erros, (Kneller, 1968, p. 39-40).

Difícilmente, entretanto, o associacionismo se adapta aos fatos conhecidos da criatividade... Não seria fácil atribuir as idéias de uma criança criativa a conexões entre idéias derivadas de experiência pregressa (...) As idéias originais não são descobertas aos poucos mediante repetidas incursões em idéias já ligadas; pelo contrário, brotam na mente súbita, e, ao que parece, espontaneamente [traço paralelo] (...) a sujeição demasiadamente estrita a associações passadas na verdade prejudica a formação de novas idéias.

7. Teoria da Gestalt

Outra explicação é a de que o pensamento criador é primariamente uma reconstrução de giestaltes, ou configurações, estruturalmente deficientes. A teoria da Gestalt explica de maneira até satisfatória os casos em que o pensador começa com uma situação problemática. Mas não consegue explicar como ele procede quando parte da tarefa criativa consiste em realmente encontrar tal situação. Sugere Wertheimer que, na ausência de um dado problema, o pensador começa com uma *gestalt* imaginada ou colimada, em cuja direção então trabalha [Widmer escreve 'protesto' na margem]

8. Psicanálise (Freud)

A mais importante das influências isoladas sobre a teoria da criatividade é hoje a psicanálise. Para Freud a criatividade origina-se num conflito dentro do inconsciente (o id). Mais cedo ou mais tarde o inconsciente produz uma 'solução' para o conflito. Se a solução é 'ego-sintônica' — se reforça uma atividade pretendida pelo ego, ou parte consciente da personalidade — temos como resultado um comportamento criador. Se à revelia do ego, ela será reprimida completamente ou surgirá uma neurose. Assim, criatividade e neurose têm a mesma fonte - conflito no inconsciente, (Kneller, 1968, p. 41).

A moderna psicanálise rejeita a noção de que a pessoa criativa haja de ser emocionalmente desajustada. Pelo contrário, afirma, aquela pessoa deve ter um ego tão flexível e seguro que lhe permita viajar pelo seu inconsciente e retornar a salvo com suas descobertas.

9. Neopsicanálise

A principal contribuição dos neofreudianos é o princípio de que a criatividade é produto do pré-consciente. (...) A criatividade é uma regressão permitida pelo ego em seu próprio interesse, e a pessoa criativa é aquela que pode recorrer ao seu pré-consciente de maneira mais livre do que outras, (Kneller, 1968, p. 47).

10. Reação ao Freudianismo (Carl Rogers)

Na concepção freudiana, uma pessoa cria da mesma forma que come ou dorme, para aliviar certos impulsos. Ela explora, resolve problemas e pensa criativamente para obter o retorno ao estado de equilíbrio perturbado pelo impulso. A criatividade é pois, um meio de reduzir tensão. Segundo uma escola mais recente, (...) a criatividade, apesar de em parte ser uma possível redutora de impulsos, é também procurada como um fim em si mesma, (Kneller, 1968, 49-50). Em oposição à idéia psicanalítica de que a criatividade exprime impulsos interiores, E. G. Schachtel sustenta que ela resulta de abertura em relação ao mundo exterior e, portanto, de maior receptividade à experiência... A criatividade é pois, a capacidade de permanecer aberto ao mundo — sustentar a percepção alocêntrica [centrada no objeto] contra a autocêntrica secundária [centrada no sujeito].

A abertura a nova experiência implica tolerância de conflito e ambigüidade, falta de categorias rígidas de pensamento, rejeição da idéia de que a pessoa tem todas as respostas.

Rogers - Se para Schachtel a criatividade é essencialmente abertura à experiência, para Rogers é isso e mais ainda. Criatividade, declara Rogers, é auto-realização, motivada pela premência do indivíduo em realizar-se. Escreve textualmente que a criatividade é a 'tendência para exprimir e ativar todas as capacidades do organismo, na medida em que essa ativação reforça o organismo ou o eu.'

'A fonte da criatividade parece ser a mesma tendência que descobrimos tão profunda como a força curativa na psicoterapia (...) Essa tendência pode ficar profundamente enterrada sob estratos e estratos de incrustadas defesas psicológicas; pode ser escondida por trás de trabalhadas frontarias que lhe negam a existência.' [toda a citação de Rogers vem marcada por traço lateral]

11. Análise Fatorial - J. P. Guilford e A. H. Koestler

Segundo Guilford, a mente, ou intelecto, abrange 120 fatores ou capacidades diferentes, cerca de 50 dos quais conhecidos. Estes formam duas classes principais, uma pequena, de capacidades de memória, e outra muito maior, de capacidades de pensamento. Esta última por sua vez se subdivide em três categorias de capacidades cognitivas, produtivas e avaliadas. As cognitivas acham-se envolvidas no reconhecimento de informação (tornar-se alguém consciente de alguma coisa), as produtivas no uso da informação (geralmente para gerar nova informação) e as avaliativas no julgamento daquilo que é reconhecido ou produzido, para ver se é correto, adequado ou conforme as exigências. Finalmente, as capacidades produtivas são de duas espécies, convergentes e divergentes. (...) Podemos concluir, pois, que o pensamento convergente ocorre onde se oferece o problema, onde há um método padrão para resolvê-lo, conhecido do pensador, e onde se pode garantir uma solução dentro de um número finito de passos. O pensamento divergente tende a ocorrer onde o problema ainda está por descobrir e onde não existe ainda meio assentado de resolvê-lo, (Kneller, 1968, p. 55-56).

A educação geral tem-se concentrado demasiadamente, segundo Guilford, no pensamento convergente; tem mostrado ao estudante como encontrar repostas que a sociedade considera certas.

A tese central de Koestler afirma que todos os processos criadores participam de um padrão comum, por ele chamado de bissociação, que consiste na conexão de níveis de experiência ou sistemas de referência. No pensamento criador a pessoa pensa simultaneamente em mais de um plano de experiência, ao passo que no pensamento rotineiro ela segue caminhos usados por anterior associação. [trecho marcado com traço lateral]

Por mais reducionista que seja a apresentação de Kneller, algo que fica bem aparente no tratamento dado à psicanálise, vemos com este percurso um leque de referências teóricas consultadas por Widmer no período que antecede o preparo do *Ensaio...* (1972), e que exerceram influência considerável sobre seu ensino.

3.1.14 Cláusulas e cadências (1984a)

Resumo apresentado quando da publicação na revista *ART*, em 1984:

Para encerrar cartas, é praxe usar fórmulas como "no ensejo..." , "sem mais..." etc. Terminações costumam ser padrão, obvíssimas. O estudo de finais de música ocidental dos últimos oito séculos leva à conclusão de que não há regra que dure sempre e de que novas fórmulas se cristalizam paulatinamente para, em seguida, diluírem-se, embora resistindo durante séculos. A fórmula fria, por ser neutra, decanta o passar no dia-a-dia, das épocas e dos estilos e ainda revela com a sua pertinência a perene indagação que a precede, sempre, e a sua coerência ou incoerência perante a substância, o essencial de uma obra. Cláusulas e Cadências nascem cheias de significados melódico-harmônicos, tornam-se fórmulas por vezes ocas, em seguida, outra vez temáticas, para finalmente permitirem o paradoxal: a obra aberta, aparentemente inconclusa.

3.1.15 O ensino da música nos conservatórios (1971)

Poucas posturas são tão constantes no percurso de Widmer quanto a decisão de atuar, simultaneamente, em três esferas: composição, difusão cultural (planejamento, programação...) e educação. Este texto que começa com uma reflexão sobre o papel da criatividade nos tempos de hoje, acaba se transformando numa espécie de ante-projeto para reorganizar todo o ensino musical no País. Widmer mostra uma consciência aguçada de que pouco adianta refletir sobre questões pedagógicas, se essa reflexão não atinge o nível da organização institucional.

As seções em que se divide nos dão uma idéia bem clara do terreno que pretende cobrir: I. condições atuais; II. defeitos da atual organização; III. sugestões para o aperfeiçoamento do professorado; IV. uma estruturação para os diversos níveis do ensino de música; V. a formação do músico profissional; VI. conclusões.

A última seção se encarrega de apresentar as propostas, que vão desde a vinculação de cursos de Canto à existência paralela de atividades de teatro e ópera, até a proposta de instituição, pelo Ministério da Educação e Cultura, de um Conselho Nacional de Música de alto nível, cuja incumbência seria a elaboração de um Plano Diretor de Ensino, Pesquisa e Extensão da Música no Brasil.

Nela continua tocando em necessidades bastante atuais de planejamento e ordenação, necessidades essas geralmente contempladas em documentos finais de conclaves e encontros de associações profissionais da área de música, que percebem claramente a deficiência de uma dimensão reguladora proativa no sistema como um todo, atualmente apenas parcialmente preenchida por instâncias do próprio MEC, da CAPES (através do direcionamento da pós-graduação) e do CNPq (através do direcionamento das atividades de pesquisa).

O artigo se inicia com o quadro teórico utilizado na época:

É curioso mas sintomático que, numa época em que a criatividade desempenha um papel cada vez mais preponderante, a atenção dos governantes não se dirija para as instituições de arte, cujo objetivo primordial deve ser a criação.

De fato: uma escola de arte que não chega a criar e não deixa que se crie não tem razão de ser, devendo ser extinguida como perniciososa. Sob que condições a criatividade é incrementada? Parece-nos que a primeira e a mais importante das condições é a contemporaneidade.

Depois de algumas observações costumeiras sobre o ostracismo da contemporaneidade nos dias de hoje, Widmer observa que a primeira tarefa para as escolas de música é “alcançar a contemporaneidade”, através da técnica do julgamento em suspenso. “Após certa relutância, normalmente, chega-se a um enriquecimento inesperado e a convicções estéticas renovadas”. Estamos em plena matriz discursiva da quarta.

O próximo passo é uma caracterização dos Seminários Livres de Música (posteriormente Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA), e o alcance da liberdade didática praticada no período de sua criação:

O que não transparece no nome [Escola de Música e Artes Cênicas] é que o Reitor Edgard Santos criou os Seminários como pioneiros no sentido de integrar justamente ensino, pesquisa e extensão. O então Ministro de Educação, que viria a ser o primeiro Presidente do Conselho Federal de Educação, antevia a reforma universitária e aplicava estes princípios às novas unidades que a Universidade baiana criava, inicialmente às escolas de arte.

Mais uma vez, deparamos com essa importante interpretação do significado das escolas da área de artes para a Universidade Federal da Bahia, aparentemente abandonada durante muitos anos, e apenas recentemente revisitada. Essa observação caminha em paralelo com a convicção de que a renovação do sistema educacional precisa partir de transformações nas próprias escolas:

Impunha-se o fato de que é nas Escolas de Música que se ensina aos futuros professores de música como se deve ensinar, de que é lá que se formam os cantores, instrumentistas e regentes que interpretarão a música nos concertos e nos discos e é lá que se moldam os **compositores: pesquisadores sine qua non**. [grifo nosso] De lá, achamos, deverão sair também os musicólogos, os organizadores e programadores da vida musical, os críticos e os representantes nos órgãos estaduais e federais (onde há pouquíssimos músicos). Daí nossa convicção de que somente uma renovação que abranja todos os setores da vida musical poderá trazer frutos.

No universo widmeriano do conhecimento musical, os compositores ocupavam o lugar de pesquisadores *sine qua non*. Essa é uma questão que ainda causa estranheza nos comitês assessores de pesquisa da atualidade, e que aponta para a já tradicional polêmica sobre a natureza da pesquisa na área de música.

Uma descrição sucinta mas acurada do funcionamento da disciplina Literatura e Estruturação Musical merece nossa atenção:

Propomos para todos os cursos, um núcleo comum globalizado, que chamaremos de Literatura e Estruturação Musical (LEM), compreendendo uma revisão da teoria elementar, percepção, estudo da melodia, harmonia, morfologia, baixo cifrado, contraponto, fuga e instrumentação, girando o estudo musical teórico em torno de uma seleção de pelo menos cento e vinte (120) obras, trinta (30) por ano, representativas dos diversos períodos históricos... Representaria, assim, LEM em realidade, uma verdadeira iniciação à composição para todos.

Toda a filosofia implantada nos cursos de Música da UFBA a partir da reforma universitária dependia do bom funcionamento da disciplina Literatura e Estruturação Musical, um eixo de pelo menos oito semestres para todos os cursos. Para o curso de Composição, essa disciplina foi pensada como inseparável do ensino da própria disciplina principal. Ao invés de disciplinas isoladas, para dar conta do ensino de harmonia, contraponto, análise e literatura, concebia-se uma forma de fazer isso de maneira integrada, sendo que o motor dessa integração era o enfoque composicional.

Esperava-se que os alunos (mesmo os de Instrumento e Educação Musical) compusessem pequenas peças que exibissem as características dos diversos períodos históricos. Nas mãos de Widmer, essa disciplina foi uma poderosa ferramenta para a formação de compositores. Tudo o que encontramos, ao longo do percurso sobre filosofia composicional, da herança do espírito de Burkhard até a seção 'Sobre si mesmo' *no Esboço...* (1980) casa perfeitamente com a estrutura montada.

Além da sugestão de criação de um Conselho Nacional de Música, há a recomendação de uma "reimplantação paulatina de aulas de música no ensino fundamental e médio, inicialmente em colégios-padrão, (...) até alcançar nova obrigatoriedade". Essa é uma luta que também permanece até os dias de hoje.

Quanto ao Plano Diretor, que seria traçado pelo Conselho Nacional de Música, há vinte 'sugestões' colocadas no final do artigo, dentre as quais evocamos algumas:

1. Urge um levantamento das escolas de música — dos cursos, das instalações e dos corpos docente e discente — existentes no País e seu funcionamento nos últimos dez anos (...)
2. A autorização para o funcionamento de escolas de música e (ou) dos diversos cursos nas mesmas, deverá depender da situação geo-cultural, bem como das reais condições da pesquisa e extensão (...)
9. A instituição de cursos de pós-graduação: bastaria uma ou duas universidades oferecerem musicologia; outra, especialização em música antiga; outra, em música concreta e eletrônica; outras, pós-graduação de instrumento; e, finalmente, algumas, ligadas a respectivas Faculdades de Educação, pós-graduação de 'educação musical'.

10. Seleções periódicas de âmbito nacional canalizariam os candidatos para os cursos (...)
12. a) As disciplinas correlatas 'teóricas' (entendemos que a teoria decorra da vivência), deverão ser cuidadosamente selecionadas e dadas de maneira que a carga horária seja mínima... b) a prática de conjunto, por menor que seja, deve ser cuidada desde os primeiros anos do ensino.
13. Apresentações regionais e nacionais aferirão a vitalidade de todos os cursos.
14. Giros nacionais e internacionais dos melhores solistas e conjuntos difundirão a cultura brasileira (...)
17. Todo professor deve ser obrigado a freqüentar periodicamente estes cursos (aperfeiçoamento e reciclagem) (...)
20. Edição pelo Ministério de Educação e Cultura de livros e cadernos didáticos que visem a atualização do ensino em caráter de emergência.

3.1.16 *Bordão e bordadura* (1970)

Este trabalho foi apresentado em concurso ao cargo de professor assistente da UFBA, no Departamento de Composição, Literatura e Estruturação Musical. Nessa ocasião, Widmer foi argüido pelos professores Roberto Santos, na época reitor da UFBA, Henrique Morelembaum, da UFRJ e Manuel Veiga, então diretor da Escola de Música e Artes Cênicas.

Foi certamente o primeiro trabalho de fôlego escrito por Widmer, e parece ter sido parte de uma estratégia de habilitação de lideranças da área de artes, necessidade surgida com a adoção da nova estrutura universitária após a Reforma de 1968. Daí a presença do próprio reitor na Banca Examinadora.

Em 1982, quando da publicação do artigo na revista *ART* n. 4 (versão revista e ampliada), Widmer acrescenta o seguinte resumo:

Em toda a história da Música há constantes que permitem contrastar características de estilo, de épocas, povos e compositores. Em foco o bordão e a sua variante menor, a bordadura, redundâncias perenes e, por isso mesmo, bastantes neutras para auxiliar na decantação daquilo que há de original de que(m) quer que seja.

O trabalho se propõe

...verificar, em um dos elementos, constante em toda a evolução musical tanto quanto a eterna arte da variação, da qual contrasta, no som sustentado, se é possível estabelecer princípios fundamentais para processos analíticos que não se restrinjam a determinadas épocas, obras ou técnicas...

...daí surgirem obras ditas clássicas, por melhor representarem a época quanto à técnica, construção e expressão artísticas. Ora, raros e curtos são tais períodos de cristalização e depuração, muito mais longas são as intermitentes fases de transição.

3.1.17 Boletins do Grupo de Compositores da Bahia (1966-1971)

Boletim 1º (Declaração de princípios dos Compositores da Bahia, 30.11.66)

Boletim 1 - Grupo de Compositores da Bahia (1967)

Boletim 2 - Grupo de Compositores da Bahia (s/d), provavelmente (1968)

Boletim 3 - Grupo de Compositores da Bahia (s/d)

Boletim 4 - Grupo de Compositores da Bahia

(Anexo Série Compositores da Bahia n. 1 - *Ave Maria op. 33* de Widmer) (s/d)

Boletim 5/6 - Grupo de Compositores da Bahia (s/d)

Essas publicações marcam a criação do Grupo de Compositores da Bahia, permitem entrever as atividades em curso e também as temáticas emergentes do período. No geral, a série começa de uma forma bastante jovial (quase juvenil mesmo) e vai caminhando na direção de um boletim universitário, estágio que atinge claramente nos últimos números.

Boletim 1º (1966)

São seis itens que compõem a série, sendo que o primeiro está duplicado. Na verdade o que vem publicado em 1966 é apenas um programa de um concerto — *compositores da bahia & música popular experimental* — que inclui, no verso, a Declaração de Princípios tão aludida ao longo de nosso trabalho. Vemos, dessa forma, que essa Declaração não surgiu junto com o grupo, nas atividades da Semana Santa no Teatro Vila Velha. Além do ‘artigo único’ que aparece como bordão ao longo do percurso de Widmer, há uma segunda parte, em tom de galhofa:

1. Qualquer aplauso ou manifestação... (censurado) é considerado subversão.
2. São manifestações permitidas: a) vaias b) assobios c) tomates d) ovos podres
3. Com referência aos intérpretes, faz-se necessário salientar que são inocentes. Convém poupá-los para os próximos concertos...

O concerto incluía obras de Milton Gomes (*Octeto* - 1963), Jamily Oliveira (*Conjunto I* - 1966), Guilherme Vaz (*Partitura primeira Terra*), Nikolau Kokron (*Octeto* - 1957). Na segunda parte do programa, música popular de Gilberto Gil (*Louvação*), Antônio Renato Froes (*Nordeste*) e Chico Buarque (*A banda*), entre outros. O programa registra ainda que a direção era de Ernst Widmer.

Boletim 1 (1967)

O *Boletim 1* incluía uma apresentação, o *curriculum vitae* de Widmer (que o apresenta como professor de Composição e Educação Musical), um relatório de atividades e uma lista de membros fundadores do Grupo de Compositores da Bahia. Na apresentação, diz-se que o GCB propõe-se a

...estimular e difundir a criação musical contemporânea através de intercâmbio, concertos, pesquisas, jornadas, festivais, edições e empréstimos de fitas e materiais tendo como meio de comunicação este boletim informativo que ora inicia.

Não deixa de ser curioso ver gente que já compunha com um nível de complexidade invejável colocando ‘pesquisa’ e ‘empréstimo de fitas’ no mesmo plano. De qualquer forma, esse espírito juvenil de coesão que transparece deve ser considerado como um dos motores de toda a produção da época, que já aparece registrada parcialmente nesse boletim.

O relatório de atividades lista 25 estréias realizadas entre abril de 1966 e julho de 1967. Ernst Widmer comparece com 7 obras (*Diálogo do anjo com as três mulheres, sobre a paz op. 39, Quodlibet op. 14, Kyrie op. 46, 5 Quodlibet op. 42, Concatenação op. 37 n.162, Salmo 150 op. 43*), e seus alunos com 16 obras (Fernando Barbosa Cerqueira, Milton Gomes, Nikolau Kokron, Antônio José Santana Martins, Rinaldo Rossi, Lindembergue Cardoso, Jamily Oliveira, Guilherme Vaz). Vemos também neste boletim o registro de uma execução do arranjo para coro de *É doce morrer no mar* de Caymmi, feita por Widmer (3.7.1967). Ao completar as *3 Variações para piano* sobre o mesmo tema em 1989, dedicadas a Lindembergue Cardoso, Widmer demonstra um envolvimento com o tema de Caymmi que já ultrapassa vinte anos.

Ao examinar esses boletins, vamos tomando consciência do tipo de aprendizagem que está acontecendo. Uma aprendizagem que já trasbordou da sala de aula para a sala de concerto. O que é que, de repente, autoriza todos esses atores a assumirem a cena como criadores musicais? Embora isso não esteja explícito em lugar algum, há um investimento generoso de energia nesses novos

compositores que se aproximam sedentos da vida musical. Alguém foi capaz de convencê-los da importância do que poderiam fazer. Eles conseguem mobilizar um número razoável de intérpretes, e realizam concertos no Teatro Vila Velha, na Reitoria da UFBA, no Instituto Cultural Brasil-Alemanha e no Teatro Castro Alves.

Vinte anos depois desse período, quando Widmer completou 60 anos e foi homenageado pela Orquestra Sinfônica da Bahia, Lindembergue Cardoso (1987) escreveu um texto relativo à data, que, inicialmente, mal compreendi:

...E ele acreditou.

Acreditou, quando veio para a Bahia há 30 anos. Acreditou que poderia realizar aqui, na nova pátria. Acreditou na juventude que povoava a Escola de Música da UFBA (na época, Seminários de Música). Acreditou na criatividade dos seus alunos. Acreditou na sinceridade, na honestidade e, acima de tudo, no amor à causa do ensino de música. Acreditou no universo sonoro da Bahia. (...)

...E é por tudo isso, que acreditamos nele,

Widmer é um baiano que, por acaso, nasceu na Suíça.

Na época, pensamos que Lindembergue estava desviando um pouco o foco das homenagens para o alunado, mas hoje podemos ver a homenagem na dimensão que merece. A grande diferença que Widmer representou foi justamente essa: acreditar na capacidade desses que o rodeavam. Ao que tudo indica, essa é uma diferença fundamental para o ensino de Composição, sem a qual não há pedagogia possível.

Boletim 2 (provavelmente 1968)

Sumário

Milton Gomes - *Curriculum Vitae*

Apresentação de Jovens Compositores da Bahia (texto de Widmer)

A Propósito de um Concurso (matéria de Cidinha Mahle no *Jornal de Piracicaba*)

Concurso de Composição Erudita e Popular (matéria de Bruno Kiefer no *Correio do Povo* em Porto Alegre)

A título de resposta

Relatório de atividades (2º semestre de 1967)

Apresentação de Jovens Compositores (anúncio – 1968)

Ao *Boletim 2* falta uma data de publicação. Como incluí a transcrição de uma matéria escrita por Cidinha Mahle e publicada no *Jornal de Piracicaba* em 20.12.1967, é razoável supor que tenha sido lançado no início de 1968, porque anuncia a Apresentação de Compositores deste ano, cuja data limite para inscrições era 1º .9.1968. Além de ajudar a “datar” o boletim essa matéria ressalta que a Bahia “está sendo praticamente o único estado da federação a estimular o jovem artista, compositor de música erudita”.

É importante conferir no *curriculum vitae* de Milton Gomes os estudos musicais realizados:

Iniciou seus estudos musicais em 1955, nos Seminários Internacionais de Música da Universidade da Bahia. Foi aluno de Sônia Born: solfejo; Yulo Brandão: harmonia e história da música; H. J. Koellreutter: instrumentação e composição; Ernst Widmer: teoria, harmonia, análise, instrumentação e **composição**. [grifo nosso]

Outro detalhe importante é o registro da obra *O mundo do menino impossível* (1966) para conjunto de câmara e recitante, com texto de Jorge de Lima. Teria sido Milton Gomes aquele que aproximou Widmer de Jorge de Lima?

O texto de Widmer sobre a I Apresentação de Compositores da Bahia, realizada entre 17 e 19 de novembro de 1967, no Teatro Castro Alves, é o primeiro escrito da série sobre a qual nos debruça-

mos e já teve um trecho citado anteriormente, quando identificamos a permanência de um discurso em defesa da música contemporânea ao longo das três décadas. Esse texto aborda justamente a relação de desequilíbrio entre a música popular e a erudita e faz votos de que a iniciativa da Apresentação se multiplique no país:

Faço votos que se alastrem e cresçam através do país inteiro, que o intercâmbio se torne uma realidade, para que o compositor mais longínquo e isolado sinta o apelo: os compositores eruditos que o Brasil poderia ter estão ainda anônimos, ignorados por todos, inclusive por si próprios.

Um ambiente propício, espírito heterodoxo, entusiasmo e perseverança podem despertá-los.

Esse trecho é histórico. Ele é a evidência de que Lindembergue Cardoso está afirmando vinte anos depois. Além disso, fixa na década de 60 o termo 'heterodoxo', mostrando que a escolha da Declaração de Princípios não foi obra do acaso, ou fruto de uma reinterpretação posterior, quando os tempos pós-modernistas favoreciam esse tipo de leitura. Nada disso, o heterodoxo foi proclamado em pleno vigor da vanguarda.

O *Boletim 2* traz também uma polêmica iniciada por Bruno Kiefer, que havia participado da comissão julgadora da Apresentação de Compositores, juntamente com Esther Scliar (Rio de Janeiro), Ernst Mahle (Piracicaba), Manuel Veiga (Salvador) e Osvaldo Lacerda (São Paulo). De volta a Porto Alegre, Bruno Kiefer publica uma matéria sobre o evento no *Correio do Povo*, que é transcrita no boletim, com uma crítica contundente aos compositores envolvidos.

Os concorrentes foram quase todos jovens de vinte e poucos anos, educados musicalmente nos Seminários da Universidade. Impressionou a solidez do artesanato. Esteticamente avançados. Mas o conceito de avançado merece uma posição crítica. Costuma ser avançado, ou de vanguarda, aquilo que corresponde a um modo de pensar e sentir europeu. Tendo em conta que a arte nasce da necessidade de expressar e estruturar a realidade em que vive o artista, sendo a comunicação uma faceta essencial, é singular que o grupo de compositores jovens da Bahia — salvo um — expressasse algo que, basicamente, não é nosso (...) E isso justamente na Bahia, sem dúvida o coração do Brasil.

Antes mesmo de enfocarmos o tema da crítica, devemos ressaltar a importância desse depoimento sobre a “solidez do artesanato” e a aparente surpresa de encontrar todos esses “jovens de vinte e poucos anos” compondo bem. Não havia nada do gênero acontecendo em outro lugar do Brasil. A exceção (“salvo um”) deve ter sido Lindembergue Cardoso com sua *Minisuite* para sopros e percussão (choro, valsa, frevo). Kiefer elabora ainda mais sua crítica, que nos interessa acompanhar, porque apresenta um depoimento analítico sobre o conceito de vanguarda, e sua relação com a “realidade brasileira”:

Há na arte européia uma postura anti-emocional. Ser da vanguarda implica ter medo dos afetos; em música implica ter medo da melodia. Ser da vanguarda é atirar-se na busca de efeitos novos, é preocupar-se com a criação de estruturas abstratas. Ser da vanguarda é aderir a um cientificismo que não tem o menor sentido em arte. Embora a matemática tenha preocupado numerosos compositores ao longo da história, nenhuma música de valor resistiu ao tempo por causa de uma possível matemática oculta ou visível. Pensamos que este medo dos afetos, este medo de ser qualificado de romântico, portanto retrógrado na era da tecnocracia, faça com que numerosos artistas passem a viver alienados em relação à sua realidade. Em vez do embasamento emocional na realidade, a vivência da realidade artística importada e mais ou menos acomodada ao gosto pessoal. **Não encontramos terra — em sentido o mais lato possível — nas composições dos jovens da Bahia.** No concurso anterior a situação foi diferente. [grifo nosso]

Embora longa, a intervenção de Kiefer me parece de grande importância como depoimento de primeira mão sobre o que estava acontecendo na Bahia a partir do ensino de Widmer, e também

pela lucidez com que desafia sua argumentação (era professor de Matemática na UFRGS...). Levando em conta que o ensino formal de Composição começou em 1963, estamos falando de uma avaliação dos últimos quatro anos de trabalho. Então, era possível formar compositores de nível técnico elogiável em tão pouco tempo?!

Creio também ter sido muito importante para o próprio Widmer, dentro de seu aprendizado sobre a dimensão cultural em composição. Ao questionar a validade do que lhe parece um transplante de conceitos europeus, Kiefer não se deixa resvalar para um saudosismo da posição nacionalista e, inclusive, elogia a postura de Widmer de evitar impor qualquer “diretriz estética aos seus discípulos”, permitindo que cada um conquiste por “conta própria a sua personalidade”. É uma crítica que precisa ser levada em conta, não é possível ignorar por parcial ou simplória.

Há uma seção no boletim dedicada justamente a tal tarefa. Os respondentes não escrevem uma resposta, eles apresentam algumas referências “a título de resposta”, expressão que utilizam para nomear a seção do boletim. O artifício evita uma confrontação e, ao mesmo tempo, comparece aos pontos principais da polêmica. A primeira referência é a Declaração de Princípios. O refrão anarquista tenta exorcizar o patrulhamento da crítica de Kiefer.

A segunda referência é tomada da pena de José Maceda (University of the Philippines), um compositor e etnomusicólogo que esteve durante um período na Bahia, e que trabalhou estreitamente com os compositores daqui. O cerne do pensamento de Maceda é que as fontes de criação musical (i.e., vanguarda) não precisam emanar apenas das áreas tradicionais, podem vir de áreas emergentes, tais como a Ásia Oriental ou a América do Sul. Com isso, os respondentes acusam Kiefer de estar supondo que a vanguarda seja um atributo europeu. Por que a vanguarda não poderia ser feita aqui?

A terceira referência vem de Witold Lutoslawski, e permaneceu importante para Widmer até o final de sua vida. Afirma que o compositor, no ato de trabalho, não pode se permitir pensamentos que tendam a denominar ou classificar a composição; ou seja, os estudos teóricos e estéticos não podem interferir no ato de compor, pois paralisam “o mecanismo que põe em marcha o pensamento criador”. Essa é diretamente uma alfinetada em Kiefer, um autor de textos de estruturação e história da música.

A quarta e última referência vem do próprio Widmer. É um discurso do tipo “*I have a dream...*”:

Em outras épocas ouvia-se só composições contemporâneas, atualmente tão marginalizadas. Acho que é antes de mais nada uma questão de atitude.

Imagino o compositor de música erudita descendo de sua torre de marfim tentando expressar-se de maneira mais simples sem por isso trair a sua autenticidade.

Imagino as Culturas Artísticas, as fundações, as Sociedades de Amigos da Música, as Pró-Artes, as rádios e TV e outras entidades aderindo ao movimento do Grupo de Compositores da Bahia e de outros grupos, comprometendo-se a incluir nos seus programas obras contemporâneas.

Ao apresentar essa defesa da contemporaneidade, insinua que Kiefer está falando em nome da tradição e ortodoxia. Widmer fala em “descer da torre de marfim” sem trair a autenticidade. Mas essa era justamente a questão. O que seria autenticidade? A crítica de Kiefer não podia ser tão facilmente exorcizada, porque trazia um questionamento muito concreto: qual a relação da produção dos compositores baianos com o manancial cultural que os circundava? Essa pergunta permaneceria ativa durante todo o percurso de Widmer, podendo ser associada a várias soluções desenvolvidas no âmbito da composição e do próprio ensino.

Boletim 3 (provavelmente 1969)

Sumário

Ernst Widmer: O Grupo de Compositores e as Apresentações de Jovens Compositores [artigo publicado no *Jornal do Brasil* em 22 fev. 1969 sob o título 'Música Erudita - um problema de divulgação'].

Nikolau Kokron Yoo - *Curriculum Vitae*

Introdução à II Apresentação de Jovens Compositores

Relatório final da II Apresentação

Relatório das atividades artísticas no ano de 1968

Notícias outras

O boletim gira em torno da II Apresentação, tendo sido publicado em março de 1969, segundo informação contida no *Boletim 4*. O artigo de Widmer é o documento mais significativo de todo esse período inicial do final da década de 60. Publicado num jornal de prestígio indiscutível, ele reconstrói a lógica e o percurso do trabalho que vem sendo desenvolvido na Bahia. Como o ano de 1969 seria marcado pelo grande sucesso obtido pelos compositores baianos no Festival da Guanabara, estamos diante do início de uma fase de projeção do trabalho em nível nacional. Trata-se de uma importante peça do processo que se inicia. Ele traz em si muitas das idéias básicas que os escritos subsequentes irão desenvolver, apresentando algumas delas como heranças do período de criação da própria Escola de Música:

Entre as metas dos Seminários de Música da UFBA, fundados em 1954 pelo Reitor Edgard Santos, figura a atualização e revalorização da música sob os ângulos do ensino, da divulgação e da pesquisa: a música como parte integrante e fundamental da educação, daí a necessidade de difundir obras de todas as épocas e procurar caminhos novos de ensino criativo que possa estimular jovens imbuídos de música.

A idéia matriz talvez seja justamente essa, de que difusão cultural, criação e ensino são partes de um mesmo todo. Qualquer progresso num dos setores afeta os outros. O ensino criativo não é, portanto, uma melhoria qualitativa, é uma condição *sine qua non* na área de Composição.

Uma segunda idéia importante aparece logo no início do artigo. Trata-se, aliás, de uma confirmação da leitura que fizemos anteriormente sobre o significado de Widmer e do GCB no contexto da criação musical brasileira:

Quando deixei a Suíça, em 1956, para vir à Bahia, havia poucos compositores: a geração dos consagrados, a mais nova em conflito entre dodecafonismo e música nacional...

Widmer entendia esse dilema entre dodecafonismo e música nacional como um beco sem saída. A atuação alegre e intensa que o Grupo instaura, a inexistência de estatutos ou atas de fundação falam em favor dessa superação.

Uma terceira linha de raciocínio dirige-se aos mecanismos da difusão cultural em nosso século, em que "regadores acústicos derramam constante e implacavelmente música enlatada entremeadada de anúncios que só fomentam a mouquice". Daí insinua-se a sugestão de vender música de melhor qualidade com métodos igualmente agressivos.

Uma quarta idéia aborda diretamente a questão do ensino:

Aplicando um ensino atualizado que não coloca o mestre mas o educando no centro das atenções, estimula-se o autodidatismo com a interferência de catalisadores: oportunidades, que nem armadilhas, precisam ser preparadas ao longo do caminho da aprendizagem...

Um compositor precisa conhecer seu métier e descobrir a si próprio para ser autêntico. A improvisação dirigida provou muitas vezes ser a chave mágica para atitudes novas após despojar a mente de fórmulas e formas tradicionalistas e convenções estereis.

Para aprender a compor é imprescindível ouvir, regularmente, o produzido...

Boletim 4 (1970)

Sumário
Introdução (escrita por Widmer)
Sobre os membros do grupo
Relatório das atividades de março/69 a abril/70
Notícias diversas
Anexo: Série Compositores da Bahia n. 1

Esse boletim tem a preocupação básica de registrar tudo o que está acontecendo com a difusão das obras dos compositores baianos. O texto de Widmer se insere nesse contexto. O esforço é descrito como essencialmente coletivo:

...destacam-se, em 1969, a maciça participação do grupo no I Festival da Guanabara classificando 5 obras na semi-final e 3 entre as cinco primeiras colocadas...

Além desse festival, registra-se também a III Apresentação de Jovens Compositores da Bahia, com a inscrição de 29 obras de dezesseis compositores, e a realização de um “certame inédito no país”, o Festival de Música Nova,

tomando possível apreciar-se integralmente através de audições de fitas magnéticas, filmes e partituras, os Festivais de Música Nova de Darmstadt e Donaueschingen de 1968.

Havia esse contato estreito, quase uma filiação, ao movimento da vanguarda européia.

O texto de Widmer encerra com um agradecimento

àqueles que promovem festivais, concursos e apresentações, aos que tocam e regem as nossas obras em concertos e audições, em suma, àqueles que nos proporcionam a possibilidade de assumirmos uma posição crítica perante a nossa obra — posição esta, como se verifica, da mais vital importância para a aprendizagem...

O ano de 1969 foi realmente o ano da expansão do trabalho do grupo em um sem número de direções. O boletim registra atividades em diversos Estados, envolvendo grupos de câmara, orquestras, coros, publicações, palestras e filme.

Além disso, registra-se que o Festival de Música Nova de Darmstadt fará uma exposição de partituras de Milton Gomes, Rufo Herrera, Fernando Cerqueira, Jamary Oliveira, Ernst Widmer e Lindembergue Cardoso. Para completar o feito, Milton Gomes (*A montanha sagrada*) e Fernando Cerqueira (*Contração*) foram escolhidos para representar o Brasil num grande evento internacional de composição, a Tribuna de Paris (Unesco) de 1970.

Boletim 5/6 (1974)

Sumário
Introdução [escrita por Widmer]
Nikolau Kokron
Jamary Oliveira: Dúvidas, Efeitos e Métier
Lindembergue R. Cardoso: currículo e lista de obras
Fotografias
Relatório das atividades do biênio 1970/71
Notícias diversas
Membros do biênio 1970/71
Anexo: Série Compositores da Bahia n. 2

O que existe de mais interessante neste boletim é o artigo de Jamary Oliveira (1974, p. 6-7), Dúvidas, efeitos e métier, que representa uma espécie de estréia no mundo dos “feitos semânticos”, para usar a expressão de Widmer. Até esse momento, embora muitos tenham brilhado no campo da própria composição, ganhando prêmios, publicações e estréias, quase não temos regis-

tros de escritos que mostrem, pela via do discurso, a diversidade inegável dos caminhos musicais que cada um vai escolhendo.

Embora o artigo coloque em jogo conceitos geradores de polêmica, tais como o de ‘efeito sonoro’ e ‘métier’, há todavia uma preocupação central com o labirinto existencial do compositor, que aparece claramente no final do artigo. De qualquer forma, interessa-nos, antes de mais nada, avaliar a vinculação entre a teia que Jamary vai tecendo e a matriz de pensamento de seu professor. No trecho seguinte, encontramos um elo bastante significativo:

O problema para mim é bastante simples: qualquer que esteja ocupado com a criação é capaz de assimilar, antes que qualquer outro, os elementos novos, e considerá-los como um acontecimento sonoro normal. Diria que a assimilação é diretamente proporcional à ocupação criativa...

Esta é a idéia central do *Ensaio...* (1972), rephraseada por Jamary. Só que a ‘ocupação criativa’ é concebida a partir de um *pathos* completamente diferente daquele que Widmer personifica:

Quando um acontecimento sonoro é percebido como efeito, é provável que tenha sido mal utilizado, mas também é provável que tenha sido mal executado e/ou mal percebido. Esta tripla probabilidade não seria uma das dúvidas/certezas que cada compositor leva consigo? O compositor vive com impasses. Um deles é o de seguir o seu próprio caminho, apesar das dúvidas, ou se ‘ambientar’. Poderia dizer que o caminho certo é entre os dois extremos. Duvido também deste terceiro caminho. Então? ... sei lá...

O tom utilizado por Widmer é sempre de uma euforia considerável. Basta lembrar um trecho do *Boletim 2*:

Faço votos que se alastrem e cresçam através do país inteiro, que o intercâmbio se torne uma realidade, para que o compositor mais longínquo e isolado sinta o apelo: os compositores eruditos que o Brasil poderia ter estão ainda anônimos...

Jamary caracteriza o espaço existencial do compositor como um caminho de impasses: “seguir o seu próprio caminho ou ambientar-se?”; está aí revisitada a questão cultural, e as respostas encontradas são de um humor ácido inconfundível, já que, a rigor, elaboram sobre o fato de não haver resposta (“Então? ... sei lá...”). Jamary está levando a fidelidade à Declaração de Princípios do Grupo ao seu limite máximo.

Esse tipo de análise nos interessa porque, uma vez caracterizado o universo de discurso em Widmer, podemos acompanhar um processo de formulação semelhante em um de seus alunos, onde os mesmos temas, e até as mesmas idéias vão ganhando coloração diferente, sendo esse um dos resultados desejados pela própria pedagogia de Widmer.

3.2 Outros documentos

Os escritos de Widmer permitem uma visão bastante apurada do percurso intelectual realizado. Há, no entanto, algumas lacunas, tais como entre 1972 e 1979, e todo o período anterior a 1967 (data da publicação do 1º *Boletim Informativo*). É curioso que Widmer não tenha escrito textos antes dessa data. De qualquer forma, dois importantes fatores vão reforçar esse ímpeto escrevinhador no final da década de 60: por um lado, a expansão das atividades do GCB, por outro, os concursos da carreira docente, que se sucederam num espaço de poucos anos. Houve aí, um empenho bastante pronunciado da parte da Universidade em formalizar a liderança acadêmica de Widmer, já no âmbito da Reforma de 68, inclusive com a participação do próprio reitor (Dr. Roberto Figueira Santos) na Banca Examinadora do Concurso para professor assistente, em 1970.

3.2.1 Widmer, a arte para despertar consciências. *Jornal da Bahia* (3/4 jun. 1973)

As lacunas que ocorrem após 1967 — especialmente aquela entre 1972 e 1979 — podem ser parcialmente compensadas através da análise de entrevistas jornalísticas e de outros documentos. É possível encontrar material bastante rico, inclusive sobre filosofia composicional, no meio de entrevistas aparentemente circunstanciais. Um bom exemplo disso aparece na matéria Widmer, a arte para despertar consciências, *Jornal da Bahia* (3 jun. 1973), já mencionada anteriormente, cujo pretexto foi a obtenção de dois prêmios nacionais (Instituto Goethe e Sociedade Brasileira de Música Contemporânea) com as peças *Convergência op. 78*, para quarteto de cordas, e *Trilemma op. 80*, para grupo vocal:

'Eu acredito que exista uma sistemática no processo de criação, mas não muito consciente. Não se cria somente porque se quer criar, mas porque não se pode deixar de fazê-lo. Há alguma coisa interna que empurra a gente para isso e por pensar assim é que acho que quando falta convicção, falta esse empurrão e não sai nada.'

Embora a entrevista tenha sido concedida apenas um ano após a preparação do *Ensaio a uma didática da música contemporânea* (1972), ela traz elementos novos para uma discussão do tema, principalmente quando coloca como pivô do processo de criação a convicção inerente ao ato, sistemática, porém "não muito consciente". Se esse é o terreno do professor de Composição (ou, pelo menos, de Widmer), então é preciso admitir que ele opera a partir da existência dessa convicção no aluno, trabalha com uma espécie de 'didática do empurrão'.

O que é dito sobre filosofia composicional merece também atenção:

Ernst Widmer acha que a função do artista é oferecer um instrumento que permita ao homem um distanciamento momentâneo do mundo e dele próprio para rever a ambos com um novo olho crítico. Que a função da arte é despertar e jamais embalar consciências...

A dimensão crítica da arte é um tema que vai continuar atraindo Widmer, e que aparece como central aos escritos de 1981, *Crítica e criatividade* e 12 Maneiras equivocadas de encarar-se arte... Escritos anteriores, tal como *Bordão e bordadura* (1970) ou o próprio *Ensaio a uma didática da música contemporânea* (1972) exercitam uma visão crítica dos objetos que focalizam, mas essa formulação não aparece de maneira tão clara.

Na verdade, esse discurso não seria nada estranho ao universo teórico e filosófico proposto por Koellreutter — "a música como reflexo da realidade social" — e herdado por Widmer. Depois de todo um período de 'desmontagem' do lastro de premissas cultivado pela vanguarda mais ortodoxa, trabalho coletivo e missão original do GCB, Widmer pôde retomar certas temáticas com outra perspectiva. A diferença de enfoque vai aparecendo aos poucos, não interessa apenas a realidade social, mas também a 'realidade cósmica':

...sua concepção de arte e artista pressupõe uma base filosófica orientando cada composição e a ele [Widmer] interessa o relacionamento do homem com o tempo histórico e o tempo cósmico e o relacionamento do homem com o meio.

Sobre o processo criativo em Widmer:

Mentalmente ele nunca deixa de compor: 'Mas só anoto quando estou bem perto do que preciso dizer. Aí eu sento e consigo me concentrar de tal maneira que não ouço mais nada.' É então que Widmer presente o material musical familiar, ou pelo menos bastante simples, identificável pelo futuro ouvinte e joga num contexto estranho.

Embora esta última frase esteja um tanto confusa, temos aí uma espécie de descrição selvagem do sofisticado 'ecletismo' que Widmer praticava. O trecho seguinte traz uma marca da época, no caso, um não-diretívismo exacerbado:

Atualmente faço proposições e obras, querendo envolver e às vezes incomodar o ouvinte, com a intenção de despertar sua criatividade própria.

3.2.2 Bahia/75: a arte em festival. *Jornal do Brasil* (6 jul. 1975)

A matéria, de Vitor Hugo Soares é dedicada ao Festival de Arte coordenado por Widmer, que tem como um dos principais objetivos “mostrar que a arte contemporânea não é um bicho-de-sete-cabeças”. É um momento importante, não apenas pela presença de artistas internacionais (o compositor inglês Peter Maxwell Davies, o alemão Günther Beccher, o regente mexicano Francisco Savin, o violinista argentino Elias Khayat, entre outros), como também pela conjugação de esforços de várias instituições sob a liderança da Universidade.

Essa iniciativa de construir um festival de grande porte na década de 70, tendo como suporte os festivais e cursos de música nova realizados a partir de 1969 traz, inevitavelmente, à baila a comparação com os Seminários da década de 50, que permaneceram no imaginário dos baianos como uma espécie de “época de ouro”:

...Ernst Widmer diz que o Festival de Arte da Bahia é um desdobramento e continuidade natural dos seminários internacionais de música que foram feitos em Salvador de 1954 a 1959, e acabaram por provocar, de certa forma, a criação das escolas de arte da UFBA. (...) Apesar de sua nova dimensão, o prof. Widmer garante que o festival se manteve fiel aos objetivos de sua origem...: ‘agora como antes, pretende abarcar cada vez mais os movimentos culturalmente significativos que brotaram na Bahia, aprofundá-los, incrementá-los e divulgá-los com a meta de propiciar condições para **um despertar da consciência cultural**’ ... [grifo nosso] ... o evento este ano já é bem superior, em termos de participação, ao do ano passado, e **incomparavelmente mais rico que os festivais internacionais dos anos 50**, quando tudo se resumia à simples ajuda da UFBA e ao esforço quase amadorístico de pessoas ligadas à arte no âmbito universitário. [grifo nosso]

Seria impensável compor o percurso de Widmer sem esse momento significativo, quando a atividade de empreendedor se mescla com a de compositor, para o benefício de ambas. Depois da criação do GCB, em 1966, e depois da expansão do trabalho do Grupo, a partir de 1969, com os Festivais da Guanabara, esse é um momento de apogeu. Curiosamente, já saiu de cena a atuação grupal, embora a matéria mencione atuações de Smetak e de Lindemberg Cardoso. Vale a pena registrar a variante utilizada com relação à matéria de 1973 no *Jornal da Bahia*, não apenas um “despertar da consciência”, e sim da “consciência cultural”. É um detalhe, porém bastante significativo.

3.2.3 Criação artística a partir de uma nova síntese dos valores culturais autóctones

Data de 09.02.1976 o ofício nº 81/76 da Escola de Música e Artes Cênicas (Widmer como vice-diretor em exercício) ao pró-reitor de Pós-Graduação e Pesquisa da UFBA, Dr. Armênio Costa Guimarães, encaminhando uma primeira proposta global referente à pesquisa e pós-graduação no quadriênio 1976-1980, devendo ser oportunamente detalhada pelos departamentos envolvidos.

Este documento merece interesse por, pelo menos, duas razões: a manipulação do conceito de pesquisa na área de música, que será tema dominante na década de 90, depois da criação dos cursos de pós-graduação, e a relação estreita que estabelece com o que temos denominado a ‘questão cultural’, com todo seu significado no percurso de Widmer.

A criação artística, a partir de uma nova síntese dos valores culturais autóctones, é um objetivo abrangente desta proposta de pesquisa, que busca uma “reformulação da atitude generalizada entre pesquisadores, artistas e educadores”. Critica-se a ingenuidade de acreditar-se que elementos considerados característicos ou até mesmo exóticos, pela sua ocorrência ou evidência mais surpreendente, pudessem ser retirados de seus contextos originais (sócio-estético-culturais), sem alteração de significação.

A alternativa apresentada é a seguinte:

Pretende-se contrapor a essa prática, um estudo profundo dos materiais, anterior a qualquer tentativa de retomá-los e utilizá-los criativamente, buscando-se com tal aprofundamento aquelas relações e aspectos mais íntimos dos elementos que, uma vez constatados e vivenciados, possam ser definidos (tais relações e aspectos) como as mais autênticas possibilidades de uma retomada criativa dos objetos (materiais e estruturas) culturais regionais.

Esse objetivo engloba “quatro linhas de pesquisa”, interligadas mas independentes:

- a) Pesquisa musicológica básica - levantamento e classificação dos elementos, materiais e fontes sonoras, levando-se em conta principalmente o ‘habitat’ cultural das manifestações (populares).
- b) Pesquisa de linguagem - estudo das relações estruturais inerentes aos elementos e materiais da cultura popular na sua dinâmica de expressão e significação.
- c) Retomada criativa - detecção ampla das possibilidades de recriação dos elementos (materiais, estruturas, etc.); seleção e experimentação de propostas segundo critérios de importância e viabilidade: **elaboração dos processos a partir da avaliação crítica dos resultados experimentais visando uma sistematização metodológica que oriente futuras pesquisas.** [grifo nosso]
- d) Aplicação na educação artística - estudo, experimentação e elaboração de processos educacionais segundo as diretrizes acima, visando repensar os métodos de educação artística dentro de um genuíno ‘engajamento’ nos valores culturais brasileiros.

A análise deste documento requer algumas considerações preliminares. Antes de mais nada, não é um documento de autoria individual, embora seja possível reconhecer o estilo de Widmer em vários pontos. Além da presença das áreas de Composição e Análise, há contribuições evidentes da Etnomusicologia, da Dança e da Educação Artística. Além disso, trata-se evidentemente de um documento de cunho mais administrativo que acadêmico, que, inclusive, incorpora uma solicitação de recursos.

O que mais nos interessa no documento é a concepção geral que apresenta com relação à possibilidade de pesquisa a partir de material das culturas “autóctones”, e a inserção da atividade composicional nesse esquema, seja sob a forma de estudos pré-composicionais no item “pesquisa de linguagem”, seja já sob a forma de aplicação dos resultados assim obtidos, dentro da linha denominada de “retomada criativa”.

O trecho grifado evidencia a dificuldade de explicitar ou aprofundar uma metodologia que dê conta das intenções. Apesar disso, sabemos que Widmer vem compondo desde o início dos anos 60 a partir de perspectivas semelhantes. Há, então, uma prática sedimentada; o que não existe é uma reflexão satisfatória sobre essa prática, em termos de teoria composicional. Há, no texto, uma condenação bastante clara do “folclorismo”, ou seja, da utilização indiscriminada de material característico das culturas locais, sem a precipitação de um processo de elaboração daquilo que será focado. Mas quais seriam os processos satisfatórios de elaboração do material das culturas? Essa é uma pergunta que nos remete ao universo das composições de Widmer.

3.2.4 *Discussão preliminar para a implantação da Pós-Graduação em Artes na Universidade Federal da Bahia - Relatório, mar. 1978*

É importante registrar a participação de Widmer como um dos coordenadores (juntamente com Fredric Litto da USP) da equipe que elaborou as reflexões incluídas no documento. O documento é mais uma evidência da vinculação de Widmer com um projeto de pós-graduação na UFBA, realidade que só se concretizou no início dos anos 90.

3.2.5 Programa do Fórum Universitário - 3 a 28 de julho de 1961

Vale a pena registrar que a realização desse evento anuncia a liderança futura de Widmer nos Seminários de Música; seu nome aparece, logo após o de Koellreutter, como membro da Comissão Organizadora.

Em termos de objetivos, o folheto dedicado ao evento registra o seguinte:

O Fórum Universitário responde a uma solicitação dos Seminários Livres de Música, no sentido de dar aos seus alunos uma idéia da problemática do homem contemporâneo e das suas criações. Partiram os professores daqueles SLM da consideração preliminar de que uma das características do pensamento hodierno — e por isso mesmo um dos imperativos do ensino nos tempos atuais — é a tendência à integração, num todo, das disciplinas em que se ramifica o saber humano; mais ainda, que a arte em geral e a música em particular, longe de serem atividades estanques, isoladas, refletem e sintetizam os vários pontos de vista, quer científicos quer filosóficos, através dos quais o homem concebe o mundo.

Não é difícil relacionar parte dessas idéias com o lastro do Manifesto Música Viva de 1946, liderado por Koellreutter. Surge, porém, neste caso, como ênfase especial, a busca de uma visão multifacetada do fazer humano, a partir de contribuições da Filosofia (Renato Cirell Czerna, SP, e Agostinho da Silva, BA), Antropologia (Thales de Azevedo, BA), Sociologia (Guerreiro Ramos, RJ e Antônio Luiz Machado Netto, BA), História (Eduardo França, SP), Física e Matemática (Mário Schoenberg, SP) Medicina Preventiva (Guilherme Rodrigues da Silva, BA), Terapêutica Musical (Arthur Flager Fultz, USA), Artes Plásticas (José Roberto Teixeira Leite, RJ), Literatura (Heron de Alencar, BA) e Música (H. J. Koellreutter, BA e Yulo Brandão, BA).

Trata-se de um elenco respeitabilíssimo de valores, que atendem à convocação de Koellreutter para produzir esse painel intelectual durante praticamente todo um mês, aqui em Salvador. Fernando Cerqueira, aluno dos Seminários daquele período, lembra com entusiasmo, em sua entrevista, o clima proporcionado pelos cursos e debates realizados.