



# Compondo mundos sonoros: uma entrevista/ensaio com Paulo Costa Lima, celebrando seus 60 anos

Paulo Costa Lima\*  
Guilherme Bertissolo\*\*

**Guilherme Bertissolo:** Paulo, em 2014 você completa 60 anos, no ano em que a Escola de Música da UFBA também se torna sexagenária. Quais são as suas ideias para esse momento tão especial? Você está guardando suas melhores ideias para esse momento?

**Paulo Costa Lima:** Minhas melhores ideias? Ainda não as tive, assim espero. Não se trata de completude, a vida segue seu itinerário desejante de falasser, de vir-a-ser, e a forma daquilo que se compõe e decompõe através dela só vamos descobrindo aos poucos. Seria uma fuga dupla? Um quodlibet? Ou aquelas estruturas com móveis, onde o vivente-intérprete escolhe “livremente” sua trajetória? Mas, por outro lado, 60 anos não são 60 dias – o fio-correnteza da memória entrelaça pessoas, ideias, princípios, feitos e instituições, e tomando apenas o compor como referência, preciso registrar que já são mais de 100 obras e 350 performances em vários lugares do mundo – ou seja, os ciclos vão acontecendo e mobilizam nossa obrigação e privilégio de construir sínteses interpretativas com os dados disponíveis. E então, “foi bom pra você”, ou “pago-te com um piparote e adeus”?

**GB:** E essa celebração ocorre também no ano em que você toma posse na Academia Brasileira de Música, recebe uma importante encomenda da FUNARTE e retoma o projeto Música de Agora na Bahia, com a OCA (Oficina de Composição Agora)<sup>1</sup>. Esses acontecimentos representam muito para a Bahia como reconhecimento do seu trabalho. E como tem sido esse momento?

---

\* Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, Brasil. Endereço eletrônico: paulocostalima@terra.com.br.

\*\* Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, Brasil. Endereço eletrônico: guilhermebertissolo@gmail.com.

<sup>1</sup> A OCA é uma associação civil sem fins lucrativos, que produz, registra e divulga música e arte contemporâneas. Tem sido premiada diversas vezes através de Editais estaduais e nacionais de incentivo à música. Recentemente ganhou o Edital da Petrobras, disputando com mais de mil projetos em âmbito nacional, garantindo financiamento para as atividades de composição durante dois anos na Bahia.



**PCL:** De fato, faço 60 anos vivendo um momento muito especial, eleito para a cadeira 21 da Academia Brasileira de Música e agraciado duas vezes pelo processo Eleição Bienal Funarte, mediante votação dos pares compositores e regentes. Nesta última, de 2014, tive a grande honra de ocupar o primeiro lugar das indicações em todo o Brasil. Trabalho também neste momento numa encomenda para a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – OSESP. Na Bahia fui eleito para a centenária Academia de Letras da Bahia (casa de Castro Alves, Rui Barbosa, Jorge Amado e João Ubaldo Ribeiro) e para a recém-criada Academia de Ciências da Bahia e sou o Decano da Escola de Música da UFBA. Além disso, celebro também os prêmios e conquistas dos meus orientandos<sup>2</sup> e companheiros ativistas da composição. Reunidos num coletivo, a OCA (Oficina de Composição Agora), conquistaram o Edital Petrobras 2013, disputando com mais de mil projetos. Na Bienal de 2013 cinco deles foram premiados (Pedro Dias, Guilherme Bertissolo, Juliano Serravale, Dannel Ribeiro e Paulo César Santana), e Paulo Rios Filho estreou uma obra de vulto em New York<sup>3</sup>. São gestos inequívocos de reconhecimento e indicadores de vitalidade do nosso movimento de composição.

**GB:** Todas essas conquistas manifestam diferentes facetas da sua atuação. Essa é uma característica interessante, e ao mesmo tempo impõe desafios como compositor, professor, gestor e agitador de uma cena. Como você vê a combinação entre esses diferentes papéis em diferentes contextos?

**PCL:** Uma coisa é certa, amarrei o jégué na identidade de compositor, e dela não me desgarro. Ou talvez, fosse mais correto dizer que amarrei vários papéis, várias identidades, vários jégués, na identidade do compositor. Não abro mão da crítica, da pesquisa, do ensino, da gestão e da participação política – em especial o entendimento da ética da emancipação da nossa sociedade. Essa polissemia implica uma espécie de redesenho de cada função exercida, garantindo sua abertura para a transformação criadora. Sou um leitor de muita coisa, acompanho literaturas. Entendo que o compositor possa se ver como um formulador de “problemas composicionais”, como aquele que trama sistemas e em especial “o sistema-obra”, e fazendo isso estabelece distinção entre o mero ajuntamento de um “carnaval conciliador” e o mergulho insólito de uma “fusão crítica”. Ou mesmo que ele se veja como o local das escolhas, o que molda o barro, e dessa forma, como aquele que põe “a mão na massa”.

<sup>2</sup> Alguns deles já são colegas professores universitários: Pedro Dias, Guilherme Bertissolo e Paulo Rios Filho, sendo que Bertissolo defendeu sua Tese sobre Capoeira e Composição em 2013. Na disputa do Edital Petrobras também participaram: Alex Pochat, Alexandre Espinheira, Túlio Augusto, Joélio Santos.

<sup>3</sup> Encomendada pela *America's Society*, e executada pelo ICE – *International Contemporary Ensemble*.



**GB:** Ou seja, essas competências estão interligadas, plasmando sínteses... Essas mesmas sínteses que também são manifestas no seu discurso, tocando em aspectos seminais do pensamento em composição na Bahia...

**PCL:** ...tudo isso é teoria composicional elaborada no âmbito do movimento de composição na Bahia<sup>4</sup>, e é deveras importante para o processo multifacetado do compor – artístico, científico-epistemológico e ético-político. Vale lembrar que o compor é ético-político mesmo que nada explicita sobre o tema. Só que a fórmula ainda está capenga: falta uma terceira margem, o reconhecimento de que o artístico além de invocar o científico e o ético-político, também remete à dimensão do estético-libidinal, remete ao que nos atrai, como indivíduo, como coletivo e como época – e isso sem falar na interação entre os três polos. O compositor é um criador-paciente, depende do seu sintoma e de sua sublimação, depende de suas transferências e vicissitudes.

**GB:** Sintoma e sublimação... Estamos, portanto, diante de um modelo multifacetado para o ato criador, contaminado pela experiência, nos processos de subjetivação. O compositor responde a esses três vetores ao mesmo tempo em que deles depende. Você poderia exemplificar essa formulação?

**PCL:** Poderia exemplificar com Beethoven e o sintoma do herói (e da *Heróica*), a busca pela consciência histórica e pelo engajamento com o material, com a crise da linguagem, que, ao fim e ao cabo, será o motor da historicidade. Esse sintoma, herdado pelo Século XX, transmutado em busca e invenção de sistemas, também imanta as periferias colonizadas do mundo. Se fosse uma tosse imaginária ou simbólica, diríamos que a herdamos sim, embora muitos aqui saibam que é preciso tossir e assoviar ao mesmo tempo.

**GB:** Nos defrontamos, pois, com articulações e negociações entre centros de poder. Aqui, no domínio da complexa articulação entre composição e poder, mas é claro, também na esfera do compor como ato de cultura. Embora não seja posta nesses termos, estamos diante de uma questão ancestral, não?

**PCL:** Pois é, no caso do Brasil temos aquela histórica representação da distância geográfica e cultural: “as aves que aqui gorjeiam, não gorjeiam como lá”. Mas essa é a versão letrada e romântica, na Bahia cresci ouvindo Riachão cantar e exaltar o “umbigão da baleia” - e esse susto, essa exaltação, marca um determinado estilo cultural. Bahia, Brasil, que lugar é esse? Estou falando, portanto, de marcas culturais que estabelecem uma distância com relação ao mundo simbólico europeu: o mijo quente de Macunaíma vertido sobre a mãe na rede, o fantasma de Vadinho voltando

<sup>4</sup> A ideia de problema composicional se associa ao trabalho teórico de Jmary Oliveira, a de sistema-obra ao trabalho de Fernando Cerqueira, e a noção de “mão na massa” foi encontrada numa ficha de aula preparada por Lindemberg Cardoso.



para possuir Dona Flor, o Deus de João Ubaldo Ribeiro que aparece a um pescador bebem da Ilha de Itaparica. E nas conversas com Deus, uma crítica construtiva sobre o projeto arquitetônico do corpo humano – por que Deus misturou as tubulações na parte baixa do corpo, não seria melhor ter separado tudo? Rasgando lógica e costumes D’Além Mar, essas marcas gozosas muitas vezes podem ser descritas através do sintoma da carnavalização – através do reconhecimento de que a função simbólica unificadora não gorjeia como lá, é múltipla, é outra. E nem sempre essas marcas estão na tecla da alegria - haja vista a cachorra Baleia de *Vidas Secas*, ou mesmo a *Procissão das Carpideiras*, de Lindemberg Cardoso.

Quando participei do *Festival Sonidos de las Americas*, organizado em 1996 pela *American Composers Orchestra* no *Carnegie Hall*, presenciei uma acalorada discussão entre Gérard Béhague (que ficou vermelho de raiva) e George Perle, em torno do *Choros Nº 8* de Villa-Lobos, executado durante o Festival. Perle emitia o veredicto de que a obra não tinha lá muita lógica interna, e Béhague se exasperava com o fato de que Perle estava deixando de ver a lógica específica da obra, sua marca diferencial, um jeito bastante brasileiro de concatenar sonoridades.

**GB:** Obviamente, essa discussão manifesta a necessidade de um perspectivismo cultural, o reconhecimento da noção do outro, do lugar de fala na composição. Estamos diante de um imaginário? Acendemos velas para quais santos? É sincretismo ou são outros santos? Santo de casa faz milagre? Mais uma vez, composição e cultura...

**PCL:** Entendi, ao longo dos anos, que Composição e Cultura se entrelaçam de maneira profunda. Neste mesmo Festival ouvi a execução do meu *Atotô do L’homme armé op. 39* para orquestra de câmara, escrita em 1993. A obra marca meu interesse vivo por hibridações, pelo diálogo entre duas ancestralidades guerreiras – a melodia medieval sobre o homem armado, e o ritmo de Xangô, orixá da justiça e do trovão – o diálogo entre Europa e África, mediado pela Bahia.

Ao estudar a trajetória de Ernst Widmer, compositor brasileiro nascido na Suíça e grande mentor do movimento de composição na Bahia, percebi que também estava estudando um caso de travessia cultural. Através daquilo que denominei de “estratégias octatônicas” - configurações geradas pela combinação de segmentos das três versões da escala octatônica – Widmer conseguiu uma plasticidade enorme, transitando com grande fluência entre situações modais, tonais, seriais e aleatórias, sem prejudicar a inteireza do traçado. Representações múltiplas ancoradas numa mesma lógica. Organicidade e relativização – as duas leis que enunciou como definidoras da formação de compositores – levadas ao extremo, pois o mesmo tecido se organizava e desorganizava, construía e desconstruía num mesmo sopro. O que era apenas um interesse pelos trópicos foi se transformando numa verdadeira



paixão pela Bahia e com o passar dos anos deu origem a um processo de construção, ou reconstrução de identidade que tomou como substrato o próprio compor. Eis aí, pensei, a grande função do compor (uma delas, pelo menos!). No caso de Widmer havia uma travessia cultural (da Suíça para a Bahia) emoldurando o processo. Mas, o fato é que estou convencido de que isso ocorre com todos, uma travessia - falta apenas descobrir de onde para onde!

**GB:** Ora, criação e cultura são noções interdependentes, não? Criamos essa travessia, seja ela qual for, ao mesmo tempo em que criamos nosso imaginário, nosso ambiente e nosso contexto. Como isso ocorreu com você nessas mais de três décadas de ensino de composição, lidando com criação e cultura?

**PCL:** É justamente nesse domínio que registramos imbricação entre criação e cultura. O discurso hegemônico de que cultura é algo que se descreve, que se estuda, que se preserva, meio que esconde o principal, cultura é algo que se fabrica, que se imagina, que se constrói. Essa articulação tem estado presente em quase todos os projetos de orientação com os quais me envolvo: o estudo da hibridação como horizonte metodológico do compor feito por Paulo Rios Filho, o mergulho radical que você próprio realizou no contexto da Capoeira Regional dando de frente com “um compor da capoeira”, um compor que permite re-escrituras, reconcepções e abertura para uma criação que não machuca o contexto de origem, segue um universo paralelo de respeito e reconhecimento, que amplia e homenageia os feitos dos mestres. Ou a escolha de uma Feira popular como a de São Joaquim (em Salvador) como objeto de contemplação sonora, buscando plasmá-la em obra viva e fluida, como foi o caso do estudo de Alex Pochat. Foi importante também descobrir que o ensino de composição pode ser melhor entendido como uma experiência cultural, como um processo de pertencimento a um contexto cultural cujo imaginário se estende em rede mundial de personagens e atitudes, processo que inclui etapas de estranhamento e de ampliação de horizontes. Essa construção de pertencimento é a ferramenta mais eficaz do aprender a compor. Bem sabemos que não se ensina a compor, mas o fato é que se aprende!<sup>5</sup>

**GB:** Esse é o grande desafio para o ensino de composição e para o enfrentamento dos espaços de discurso hegemônico, não? Mas essa é uma tarefa de grande complexidade. Como responder a esse desafio?

**PCL:** Como compositor tenho buscado construir marcas diferenciais a partir da Bahia, a partir de uma periferia do grande mundo imaginário/simbólico da música

<sup>5</sup> Tenho publicado bastante sobre o assunto; e orientei uma dissertação polpuda sobre o tema, escrita por Eric Barreto no PPGMUS-UFBA.



contemporânea<sup>6</sup>. Sigo com orgulho uma tradição local, o movimento de composição na Bahia, que agora completa 50 anos ininterruptos desde que iniciou o ensino de Ernst Widmer, em 1963. Tomo de empréstimo a figura cunhada por Lydia Goehr – a música como museu imaginário. O caráter imaginário desse mundo tem a ver com uma certa imposição das linhas de historicidade, vive-se uma sequência de feitos e de indexações de valor desses feitos, a partir de uma história construída apenas alhures. Já o caráter simbólico, tem a ver com o fato de que, de fato, superfícies foram arranhadas (pelas canetas, impressoras ou pelas agulhas do vinil), conhecimento foi produzido. O melhor esforço de resistência diante dos colonialismos da vida é insistir na construção de diferença, e, no caso, na construção de atitudes de transformação, inclusive do contexto local – busco como pesquisador, reconstituir as marcas desse verdadeiro processo de resistência que se estruturou na Bahia em torno do compor.

**GB:** Pois, a resposta a essa complexa tarefa aponta na direção de múltiplas ações, atitudes e tomadas de decisões que enfrentam espaços de poder hegemônico e atuam como estratégias de resistência.

**PCL:** Mas como já disse, administro alguns personagens distintos, que conversam entre si – professor, pesquisador/escritor, gestor, compositor. Dediquei muitos anos de vida a cada um deles. Nem falo do intérprete, que ficou um pouco pra trás, mas tive formação como violoncelista e atuei por mais de uma década em tal função. Quem já tocou uma sonata ou trio de Brahms, jamais se recupera totalmente da experiência. Mas penso que o compor colonizou cada um desses perfis, não é uma coisa isolada. Sempre defendo que a gestão é também uma forma de compor.

**GB:** Gestão como composição... Eis uma formulação inusitada. Você tem demonstrado essa articulação na prática, poderia comentar um pouco mais sobre essa interessante imbricação?

**PCL:** Fui Diretor da Escola de Música e Pró-Reitor da Universidade Federal da Bahia, além de Secretário de Cultura da cidade de Salvador (gestor do órgão de cultura da cidade, com ampla autonomia). Aprendi muito com essas experiências. No caso da Direção você lidera sua comunidade e busca estimular seu crescimento musical, busca também projetá-la no mundo externo, na cidade, no País e mesmo internacionalmente. Bem sabemos como é difícil administrar colegas, cultivando uma horizontalidade propositiva. O único caminho produtivo parece ser a mobilização de desejos dos envolvidos e o trabalho árduo para realiza-los. Já como Pró-Reitor de Extensão você também precisa, estando dentro, ver a Universidade de fora, a partir das relações que estabelece, ou não estabelece com uma série de comunidades,



que dela muito esperam. Envolve-se necessariamente com a crítica dos processos de produção de conhecimento, e com a necessidade de repensar a universidade brasileira.

Já como gestor de cultura de uma cidade como Salvador (três milhões de habitantes) a escala se amplia em progressão geométrica. O conhecimento cultural está em toda parte, e o cidadão exige e merece ser reconhecido como personagem de cultura. Precisamos de políticas culturais muito mais eficazes do que aquelas que passamos a construir recentemente, e precisamos que tudo aconteça a partir da Escola – mas essa consciência esbarra em mil e um problemas de política menor (separação de poderes, verbas, territorialidades, etc.). O desafio de conversar com todas as pessoas que estão envolvidas em fazeres culturais tão diversos requer um alargamento considerável de horizontes. Cantar para os caboclos e praticar serialismo rítmico são desafios que exigem igualmente acolhimento institucional pós-canônico.

**GB:** A esse ponto, já é possível entender a sua personalidade multifacetada, em que ações convergem para a articulação de um contexto, uma cena, um ambiente de composição. Mas como você definiria sua trajetória como pesquisador?

**PCL:** Como pesquisador, defino atualmente o meu campo como o da Semântica Cultural, o estudo das redes de significação em torno do compor e de suas teorias. Oriente projetos de mestrado e doutorado em música buscando construir uma sinergia que fortaleça a ideia de um Grupo de Pesquisa em *Composição e Cultura*. Pesquisa o ensino de composição, mas o entendo como processo de formação cultural. Também aí entra o interesse pelos padrões rítmicos afro-brasileiros (em diálogo com o serialismo rítmico), e o estudo da psicanálise da música, importante ferramenta de interpretação dos dados culturais. Os seminários que conduzo atualmente são pensados como estímulos aos projetos de composição, e abordamos temas como Ciclos, a relação Topo-Base (retomando Roger Reynolds), Imaginação e Causalidade, Sistemas e Espaço. No passado já dediquei Seminários ao estudo da Teoria do Ritmo, à sistematização das correntes analíticas em teoria e análise da música, à análise motívica em Brahms.

**GB:** Você leciona na Universidade Federal da Bahia desde 1979, tendo desempenhado diversas funções e sendo responsável pela continuidade do movimento de composição a partir de ações contundentes. Você poderia comentar a sua trajetória na Escola de Música, como professor e como estudante?

**PCL:** Entrei nos Seminários de Música (assim chamávamos a Escola de Música da UFBA) em 1969, aos 14 anos, era aluno do Colégio de Aplicação da UFBA, sabe como é, aqueles jovens cheios de perguntas querendo participar de tudo. Foi como se tivesse caído num parque de diversões – tinha festival de música nova,





artistas convidados, joguei bola com Peter Maxwell Davies (na Bahia a gente diz joguei um baba...), toquei instrumentos feitos por Walter Smeták, atuei em obras de Lindembergue Cardoso, Jmary Oliveira e Agnaldo Ribeiro (tocando xilofone, metrônomo ou violoncelo mesmo), em 1973 participei de uma turnê do *Conjunto Música Nova* por cinco capitais brasileiras, Assunção e Montevideo, foi nessa turnê que decidi largar os estudos de Medicina e mais ainda, arranjei uma companheira para a vida no naipe dos violinos, Ana Margarida (casei três anos depois e tive dois filhos maravilhosos).

**GB:** E a composição, o reconhecer-se como compositor. Você costuma perguntar a compositores em formação “quando você se viu como compositor”. Pois, devolvo a pergunta: quando e em que circunstância você se viu como compositor?

**PCL:** Creio que a “imagem” de compositor tenha se formado nesse período de juventude. Dentro de pouco tempo estava experimentando escrever minhas próprias linhas. Já a “visão de mundo”, veio um pouco depois, creio que foi plasmando-se a partir do ensino de Herbert Brün, na Universidade de Illinois em Urbana, para onde me transferi em 1976, aos 21 anos. Muitos anos depois, quando trouxe Brün ao Brasil, no início dos 90, algumas pessoas me disseram que depois de conhecerem Brün passaram a me entender melhor. Pode? Mas lá em Urbana também estava Ben Johnston com quem também estudei, com suas artimanhas microtonais fantásticas, e com um emocionante trabalho de hibridação (o seu *Quarteto Nº 4* é construído sobre a melodia de *Amazing Grace*, e estava lá quando ele aprontou a obra).

Quando retornei é que, de fato, me aproximei de Ernst Widmer. Acompanhei suas aulas e desenvolvemos uma parceria muito valiosa. Widmer passou a reger minhas obras, e com isso as comentava, dava sugestões, ficamos amigos. Começou com a peça *Do Alto dessa Colina - O povo e os seus asseclas* para orquestra de cordas e faladores (1981), uma espécie de denúncia sonora do impalpável conceito de “povo”. Depois veio o convite para que participasse da Bienal de 1983, com a obra *Übabá! O que diria Bach?* para conjunto misto – e já aí uma aspiração à transcendência híbrida. Widmer não apenas regeu, me ajudou com a organização da percussão na partitura. Também foi ele que regeu a primeira gravação do *Atotô Balzare, Si, si, como no!* para 5 percussionistas e piano, em 1985, a *Abertura Halley* para orquestra sinfônica, em 1986, e o *Ritorna Vivaldi e tutti*, para orquestra de cordas, em 1987. Também tive o privilégio de ler e comentar, antes de publicar, seus artigos na Revista ART. Nessa década, que hoje percebo como intenso período de formação após a graduação (éramos colegas professores da Escola de Música, e ainda não havia pós-graduação em música no Brasil), fui acarinhado pela presença desse mestre.

Sendo assim, não espanta que tenha sentido impulso tão decisivo para mergulhar na trajetória de Widmer como objeto de pesquisa, depois que ele nos deixou, em 1990.





Que tenha publicado um polpudo volume sobre sua vida e obra<sup>7</sup>. E mais: para ser fiel ao seu legado, tenha mergulhado na articulação do ensino de composição com a formação de novos grupos de compositores a partir de 2003 – em especial a criação da OCA (Oficina de Composição Agora), buscando a continuidade do movimento de composição. Que tenha havido um Grupo de Compositores da Bahia, criado em 1966, é algo profundamente marcante para a vida cultural baiana, mas ele só faz sentido visto na perspectiva abrangente de algo que continua vivo, que continua respirando. Temos, dessa forma, de falar do Movimento de Composição na Bahia (em maiúsculas), o nome desse virtuoso processo iniciado por Widmer em 1963.

**GB:** No seu “polpudo volume sobre Widmer”, você prestou especial atenção ao ensino de composição. Aliás, o ensino de composição tem sido alvo de muitas das suas preocupações, como você bem expressa no seu *Teoria e Prática do Compor I*<sup>8</sup>. O que você diria sobre o contexto do ensino de composição?

**PCL:** O ensino de composição é uma atividade meio mágica, por que antes do processo você está diante de pessoas que pouco sabem sobre o compor, porém quando o tempo vai passando, sem que você possa apontar com precisão como aconteceu, o estudante compositor se faz presente, e tira da cartola aptidões criativas que lá não estavam anteriormente. Há momentos de “saltos quânticos” que são claramente identificáveis, mas eles seguem uma lógica própria, sobre a qual não se pode intervir diretamente. Acompanho com muita alegria essas germinações compositivas. E devo, portanto, a tudo isso, o impulso motivador para estimular o processo de formação de compositores.

**GB:** Paulo, uma constatação bastante instigante (e por que não perturbadora?), ao menos ao meu ver, que pode ser percebida no seu discurso é a de que as suas ações e estratégias convergem para o compor. Você está compondo seu mundo? Mas que mundo é esse? Fale um pouco das suas obras, das que considera representativa desse mundo...

**PCL:** Sobre obras representativas, convido os leitores a mergulharem nas gravações que estão disponíveis em vídeo (e vídeo-partitura) na internet<sup>9</sup>. De forma especial, creio que obras como *The real thing* op. 100, o *Bahia Concerto* op. 98 (com Aleyson Scopel ao piano e Cláudio Cruz regendo a Orquestra de Cordas da UFRJ), o *Aboio II* para flauta solo (com Lucas Robatto), a *Paisagem Baiana* op. 90 para cinco clarinetas (com Pedro Robatto e seus orientandos), o *Ponteio* op. 35 e *Imikaiá* op. 32, ambas

<sup>7</sup> Lima, Paulo C. (1999). *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*. Salvador: COPENE/Cultura e Arte Especial.

<sup>8</sup> Lima, Paulo C. (2012). *Teoria e Prática do Compor I*. Salvador: EDUFBA.

<sup>9</sup> É importante mencionar a iniciativa do blog *Compositores da Bahia* (<http://compositoresbahia.wordpress.com/>) e o canal do Youtube *Compositores da Bahia* (<http://goo.gl/KefRg3>), onde se pode encontrar parte dessa produção de Paulo Costa Lima e do Movimento de Composição da Bahia.



para piano solo (com José Eduardo Martins), possam veicular uma ideia razoável da minha produção.

Aliás, aproveito essas linhas finais para agradecer a todas as pessoas que permitiram a construção dessa trajetória de vida que me permiti expor ao longo da entrevista. De forma especial agradeço aos intérpretes que são o destino direto das minhas obras, e que muito fizeram para que elas fossem ouvidas e apreciadas. Agradeço também aos meus queridos alunos de composição, que entendem os ideais aqui esboçados e deles participam recriando-os e reinventando-os na justa medida da vida de cada um. Agradeço à Bahia, como fonte de inspiração e de luta, lugar desigual e rico de cultura, a exigir novas concepções de sociedade.

**GB:** Oferecer uma visão de síntese, uma elocução que responda a esse universo amplo de significados, ações e estratégias ímpares em torno do compor, manifestos na trajetória aqui exposta, é um grande desafio. Aceito e o faço como uma meia cadência, ou uma cadência de engano, sem concluir, no cuidado para não obstruir o “itinerário desejante de falasser, de vir-a-ser, e a forma daquilo que se compõe e decompõe e só vamos descobrindo aos poucos”. Minha contribuição só pode ter pertinência a partir da visão que tenho tido do processo atual pelo qual o Movimento de Composição na Bahia tem passado, desde que aqui cheguei em 2007 e do qual agora faço parte como agente, diretamente na OCA e como docente da Escola de Música da UFBA. O cenário atual demonstra, inclusive através do seu relato de ações, estratégias e conquistas, uma verdadeira efervescência. Ou seja, o contexto está vivo e em pleno crescimento: as sementes plantadas durante as últimas décadas apontam para novos caminhos que se estabelecem agora, demonstrando novas articulações e novas perspectivas para o compor na Bahia<sup>10</sup>, em pleno processo de expansão de horizontes.

<sup>10</sup> Dentre as ações que se estabelecem nesse sentido, há que se destacar o projeto *Música de Agora na Bahia* (<http://www.musicadeagoranabahia.com.br/>), em andamento entre maio de 2014 e dezembro de 2015, com apoio da Petrobras, que realizará mais de uma centena de atividades em torno do compor, entre concertos, seminários, recitais-relâmpago em Escola Públicas, um concurso de composição, uma residência, projeções sonoras, etc.