



## ENTREVISTA

# Régis Duprat em seus 80 anos\*

Ilza Nogueira\*\*

Ao completar 80 anos (11/7/1930) e 60 de verdadeira consagração profissional à música, Régis Duprat, esse personagem plural e excêntrico da História da Música Brasileira, deve ser reverenciado pelos que fazem a musicologia brasileira contemporânea, e que têm nele e em seu trabalho a referência de um intelectual, de formação multidisciplinar. Sua grande versatilidade de conhecimentos, que dizem respeito tanto à área da música quanto da literatura, da história da arte e da filosofia (especialmente nos campos da Estética e da Hermenêutica), converge numa produção intelectual transdisciplinar, no sentido estrito do termo. Hoje, quando “transdisciplinaridade” é a “palavra de ordem” do mundo intelectual contemporâneo, cremos que Régis Duprat tem muito a dizer sobre os requisitos, as diretrizes e o perfil de um trabalho genuinamente transdisciplinar. Por isso, a *Revista Brasileira de Música* vem entrevistá-lo, no sentido de buscar na sua ampla experiência profissional – que tanto se fez na práxis da interpretação musical quanto na reflexão sobre o discurso musical (seja em perspectiva estética, historiográfica ou musicográfica) – exemplos, diretrizes, material para reflexão.

Conhecemos hoje Régis Duprat como musicólogo e historiador. No entanto, não se pode esquecer sua formação e atividade como instrumentista (violista) notadamente nas décadas de 1950 e 1960, quando foi muito atuante em conjuntos de câmara e sinfônicos. Na cronologia dos fatos, somam-se: a formação em História realizada na Universidade de São Paulo, quando ele ressalta seus estudos com Florestan Fernandes (sociologia), Egon Shaden (antropologia), Paul Hugon (economia

---

\* Entrevista de Régis Duprat a Ilza Nogueira, compositora e musicóloga, membro da Academia Brasileira de Música, concedida em setembro de 2010 para a *Revista Brasileira de Música*.

\*\* Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, PB, Brasil. Endereço eletrônico: [nogueira.ilza@gmail.com](mailto:nogueira.ilza@gmail.com)



política), Aroldo de Azevedo (geografia), Cruz Costa (filosofia), Sérgio Buarque de Holanda, Eurípedes Simões de Paula e Eduardo de Oliveira França (história), e sua especialização em Estética com a “incomparável mestra” Gilda de Melo; o importante *intermezzo* francês no início da década de 1960, no qual ele destaca a especialização musicológica com Jacques Chailley, o trabalho com Fernand Braudel e Pierre Francastel na *École des hautes études en sciences sociales*, as aulas de estética com Marcel Beaufils no *Conservatoire de Paris*, as pesquisas no Arquivo Nacional e na Biblioteca Nacional, além das visitas a livrarias e a assiduidade nos concertos; o doutoramento realizado na UnB sob orientação de Sérgio Buarque de Hollanda; a participação no grupo signatário do “Manifesto Música Nova” (1963), onde a palavra de ordem era o “compromisso total com o mundo contemporâneo”; e a pesquisa de pós-doutorado no Vale do Paraíba, quando fez um levantamento exaustivo na música daquela região. Na trajetória docente, ressaltam-se as atividades desenvolvidas na Universidade de Brasília, na Universidade Federal Fluminense, no Instituto de Artes da Unesp, e na Escola de Comunicação e Artes da USP.

Régis Duprat é autor de mais de 130 trabalhos publicados, dentre livros (16), capítulos (17), artigos em periódicos e suplementos literários de jornais (70), resenhas, verbetes em coletâneas, produção e direção artística de gravações em LP e CD. Tanto no Brasil quanto no exterior (França, Portugal, Espanha, Itália, Peru e Chile), já realizou mais de 50 palestras, em geral, em universidades. O coroamento da carreira profissional se concretizou nas pesquisas de catalogação e transcrição das obras de André da Silva Gomes (1752-1844), assim como, especialmente, na descoberta, restauração, edição e gravação do *Recitativo e Ária para Soprano, Violinos e Baixo* de compositor anônimo (de 1759) da Bahia. A partitura, junto a um estudo sobre a Bahia, foi publicada em 1971 pelo periódico *ArT* (EMAC/UFBA), e republicada, junto ao *facsimile* dos originais e novos estudos, no livro *Recitativo e Ária para José Mascarenhas*, realizado em colaboração com a prof<sup>a</sup> dr<sup>a</sup> Maria Alice Volpe e editado pela Edusp em 2000 (Coleção Uspiana – Brasil 500 Anos). Não se pode esquecer a coordenação do projeto de organização, catalogação e divulgação do acervo de manuscritos musicais da Coleção Francisco Curt Lange do Museu da Inconfidência de Ouro Preto, bem como o estudo, restauração e edição das músicas de Mogi das Cruzes, em São Paulo (c.1735) nos anos 80, hoje as obras conhecidas mais antigas do Brasil colonial.

Por tudo isto, Régis Duprat recebeu o “Prêmio Especial pela Pesquisa Musicológica do Período Colonial Paulista” da Associação Paulista de Críticos Teatrais (1970), tornou-se sócio honorário da Sociedade Brasileira de Musicologia (1993), é membro eleito do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (1994), da Academia Brasileira de Música (1994), e foi distinguido com o “Prêmio Clio” de História da Música da Academia Paulista de História (1996).



**Ilza Nogueira:** Professor Duprat, devo antes confessar que a tarefa de entrevistar um personagem da sua envergadura não é fácil. O convite da RBM para ser sua interlocutora muito me honra, portanto. Sabemos que o Senhor é um musicólogo com formação e intenso engajamento na prática instrumental, tendo participado de grupos camerísticos e orquestrais muito expressivos na vida musical brasileira dos anos 50, tendo inclusive atuado sob a batuta de grandes regentes internacionais. Teria essa prática musical, em parte ou em todo, influenciado ou conduzido sua futura paixão pela “arqueologia musical”?

**Régis Duprat:** Sim. Positivamente. Comecei minha profissão de músico (violista) com 19 anos. Então já tocara no Conservatório muita música de câmara e participara de uma orquestra sinfônica de amadores. Comecei na Rádio América de São Paulo e depois na Orquestra da Rádio Nacional; e posteriormente na Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo, em que cheguei a ser solista, na viola, sob a regência de Carmargo Guarnieri. Foram 25 anos de prática instrumental. O profissionalismo instrumental me deu a confiança do contato com um repertório extremamente variado, da música solística, de câmara e orquestral, às músicas contemporâneas e às populares mais representativas do leque de nacionalidades existentes entre os ouvintes paulistas multiculturais de meados do século XX.

**IN:** Em que medida o violista e músico de orquestra sobreviveu no musicólogo, e como ele interferiu na sua práxis musicológica?

**RD:** Seguramente, não só o instrumentista e intérprete garantiu uma visão endógena da partitura, mas também o conhecimento *in loco* do repertório solista, camerístico, orquestral e popular. Usufrui também o estudioso inveterado de Harmonia, Contraponto e Análise, que podia projetar na prática da audição cotidiana os problemas gerais da linguagem musical. Igualmente o restaurador e editor que se valeu dessa experiência para tratar com objetividade, economia e praticidade as revisões de partituras de 200 anos atrás.

**IN:** A maneira como a prática artística foi tradicionalmente considerada pelas políticas públicas (como atividade lúdica e marginal, não essencial, complementar a uma “boa formação”) teria influenciado, de alguma forma, a sua saída da prática instrumental?

**RD:** Não. Sinto que na minha profissão encontrei a comprovação da indissociabilidade entre Teoria e Prática e a convicção heideggeriana de que o transcendental habita e constitui o próprio estar-aí (*Dasein*) no mundo... Aliás, nos meus tempos idos criticávamos impiedosamente os que chamávamos (xingávamos) de “praticões”, aqueles que desprezavam toda e qualquer Teoria (musical); mas na musicologia não sei imaginar que se a pratique sem saber tocar bem algum instrumento. E os há...



**IN:** Em certo momento histórico, nos anos 60, sua trajetória profissional parece bifurcar-se em direções aparentemente divergentes: a que se voltava ao passado – à pesquisa da música colonial – e a que se projetava à invenção do futuro, questionando as estéticas conservadoras e construindo a ideologia da vanguarda, cujas ideias culminaram no “Manifesto de 63”. Como ocorreu esse “pacto” entre o “sacerdócio monástico” e o “ativismo dissidente”?

**RD:** Para mim foi uma bifurcação natural. O monge rebelado que existe em mim jamais sofreu solução de continuidade... Explico. Com minha paixão pela música tive também, por acaso e sorte talvez, sólida formação literária, humanística e filosófica por obra e graça de um primo postigo bem mais velho que eu, na pessoa de Carlos Burlamaqui Kopke (1916-1988), meu preceptor, que me revelou as grandes obras que deveriam ser estudadas para dominar a linguagem, expressar o pensamento e alcançar uma cultura geral. Kopke é hoje reconhecido como um dos grandes críticos literários e ensaístas que o Brasil teve. Sob sua cuidadosa orientação li o que de melhor havia para a minha formação. Por ele conheci e pratiquei a leitura planejada e a experiência da prosa e da poesia, desde os 12 anos de idade. Por isso cedo escrevi e publiquei em folhetos estudantis, periódicos, jornais e depois em revistas de maior conceito. Creio que as opções que fiz se subordinavam a compatibilizações harmoniosas com esses princípios. A vivência das vanguardas, a pertença a um grupo ativíssimo em torno da Orquestra de Câmara de São Paulo que executava aquele repertório, integraram-me cedo na música contemporânea da época. Além disso, o contato de amizade estreita com os poetas concretistas: Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünewald completavam o círculo. Não foi outra a razão do Manifesto ser publicado na *Revista Invenção*, dos poetas concretos, sintonizados com as nossas posturas na música e nós com eles. O mesmo número 3 da revista publicou também poemas concretos meus e reportagens sobre eventos musicais da música contemporânea que fiz de Paris, onde eu residia quando da publicação do Manifesto.

**IN:** Hoje, quase meio século depois do “Manifesto de 63”, como o Senhor avalia sua repercussão até a pós-modernidade?

**RD:** Já tive ocasião de afirmar que considero o Manifesto de 63 uma antecipação da pós-modernidade e que ele fechava, como de fato fechou, a fase dos manifestos que caracterizaram a modernidade. Dessa assertiva pode-se concluir que, salvo honrosas exceções, não chegamos a ultrapassar sequer os primeiros passos de John Cage na caminhada da trajetória musical...

**IN:** Na realidade, eu vejo Cage como uma dissidência da “trajetória” musical ocidental. Imagino que seguir seus passos pressuporia uma vivência de Thoreau, Cowell,



Ives... e da tradição que o determinou. Pode-se considerar sua obra como um autêntico “manifesto artístico” que brotou em 1949 (*Lecture on Nothing*) de uma semente plantada em Concórdia, Massachusetts, em 1849 (*Resistance to Civil Government*). Cage foi ator – e intérprete – da uma tradição histórica, que nos é estrangeira. Enfim, professor Duprat: essa minha reflexão, que pega suas palavras “ao pé da letra”, não pretende senão extrair um pouco mais do tema, no qual o senhor é mestre de todos nós: a consciência histórica e a força civilizatória da tradição, o alcance da autocompreensão pela participação, como intérprete, da tradição. Consigo deduzir essas premissas da sua afirmação de que o “Manifesto de 63” antecipa *nossa* pós-modernidade.

**RD:** Em certo sentido o Cage radical extrapola a tradição americana e se filia a posturas orientalizantes. Mas no âmago da questão do Manifesto, residia a assimilação das atitudes antidiscursivas de Cage. Foi o que debatemos *ad nauseam*, na época: o discursivismo exacerbado dos europeus que se apegavam às grandes formas, de costas para as soluções weberianas das pequenas formas. A verdadeira revolução para nós residia na destruição das grandes formas, do grande relato de que mais tarde falaria Lyotard (*La condition postmoderne*, 1979). A conduta europeia, numa reincidência mahleriana, vai desaguar nas óperas stockhausianas que duravam uma semana... Daí a importância de Cage naquele contexto: o álea, a superconcentração de sentido. Daí, também, para mim, a consagração da vertente ontológico-hermenêutica da filosofia continental em detrimento da vertente analítica do significado, tanto para a captação do mundo melífluo quanto para a expressão da sensibilidade para com ele... Tanto, também, para a recrudescência da convicção da indiferenciação entre transcendência e cotidiano... Aquela reside neste; e este, em minúcias e nestas as verdadeiras grandezas...

**IN:** Se, nos dias atuais, um novo manifesto artístico fosse novamente pactuar “um compromisso total com o mundo contemporâneo”, quais deveriam ser, em sua opinião, as diretrizes desse compromisso?

**RD:** Teríamos, como grupo, de reiterar tudo, porque em 50 anos ninguém desdisse, questionou nem comentou nossas observações sobre os padrões denunciados nas práticas que inspiravam e condicionavam nossa vida musical, a começar pelos resíduos românticos e as poses de gênio das revistas de divulgação da música “erudita”... A “cortina de silêncio” foi a tática acomodatória para nada mudar e manter uma vida musical tal e qual... Uma vida morta, infensa a todo e qualquer aprendizado e reflexão sobre o passado. Não foi o que ocorreu com a nossa musicologia; salvo os inúmeros e escandalosos plágios que sofri e que em outra área qualquer seriam sanados com um bom advogado e um bom juiz, mas a cujas acusações as nossas próprias instituições da área permaneceram impassíveis.



Ao contrário, a “cortina de silêncio” aí funcionou também: em quase 50 anos, dentre tudo que escrevi, publiquei três artigos sobre o estanco da música no Brasil colonial e em todos os domínios portugueses, inclusive a metrópole, o primeiro dos quais numa revista internacional, e até hoje nenhuma voz se levantou para comentar essa instituição do estanco que considero chave para a interpretação do exercício da nossa profissão até os dias de hoje. Aliás, só muito recentemente, um de meus discípulos retomou brilhantemente esse assunto ao estreitar relações intelectuais, durante o seu Doutorado, e por coincidência ou não, com a mesma Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, onde eu havia me iniciado no ofício com o historiador Sérgio Buarque de Hollanda, o sociólogo Florestan Fernandes, o antropólogo Egon Schaden e Gilda de Mello e Souza, entre outros... Mas retomando a sua questão, todos nós, signatários do Manifesto de 1963, vivenciávamos um clima intelectual e artístico eminentemente transdisciplinar e engajado politicamente. Eu, pessoalmente, gostaria muito de assistir a uma retomada do debate numa perspectiva ampla que superasse os preconceitos de “alta” e “baixa” cultura que, infelizmente, ainda observamos nos diversos segmentos que estão envolvidos nesse acelerado processo de democratização dos últimos anos.

**IN:** A “cortina de silêncio” é um signo que precisa ser interpretado; e a reflexão sobre o passado é uma dívida deste presente contínuo ávido por descortinar o futuro. Voltando aos gloriosos e injuriados anos 60, eu acho interessante comparar-se o “Manifesto de 63”, que expressa o pensamento do grupo paulista “Música Nova”, e o que se conhece como o “Manifesto de 66”, a “Declaração de Princípios” do “Grupo de Compositores da Bahia”. Nota-se uma grande diferença nas *poéticas* desses documentos, considerando-se ambos no rol das “declarações de princípios éticos, ideológicos e estéticos, a partir de um compromisso social com um mundo novo” (citando Graciela Paraskevaídis). O senhor foi um dos signatários do “Movimento de 63” e teve, também, um intenso relacionamento com o “Grupo de Compositores da Bahia”. Em que medida considera esta notável diferença entre os dois documentos – cronologicamente tão próximos – como reflexo do perfil identitário dos grupos, dos seus contextos sociais ou da virada política de 64?

**RD:** As diferenças evidentes que se notam entre os documentos me parecem exclusivamente de forma e aparência: o paulista é sério e ríspido; o baiano é alegre, brincalhão, atrevido e irreverente. E por quê? Separam-nos três anos e no meio do caminho havia uma pedra: exatamente, havia uma pedra no meio do caminho, que tinha o nome de 1964... Porém, os sentidos de ambos são os mesmos; nem poderiam deixar de ser, pois em Brasília vivemos a comunhão desde direta e indiretamente com o Grupo da Bahia; trabalhamos juntos. E quando veio a crise pra valer, passada a avalanche, quem assumiu em Brasília foram justamente os baianos. Só eles haviam



sobrevivido à catástrofe; mas como tudo na Bahia: alegremente, irreverentemente. E na década seguinte, como disse Maria Alice Volpe em um trabalho conjunto comigo, vão se reencontrar as correntes com Rogério Duprat e os tropicalistas da Bahia. Tudo isso faz sentido; o mesmo sentido: paulistas 10 x baianos 10. Eu não questionaria nenhuma palavra do manifesto baiano.

**IN:** Realmente, paulistas e baianos formaram o “time de elite” do Departamento de Música da UnB em sua gloriosa e epopeica implantação. Se, de um lado, membros extremamente representativos dos movimentos “Música Viva” e “Música Nova” lideraram um corpo docente intelectualmente revolucionário, do outro lado, grande parte do corpo discente era formada por “dissidentes da UFBA”, atraídos pela eferescência e modernidade das ideias geradoras da UnB. Sabe-se que Juscelino justificou o convite feito a Anísio Teixeira para planificar a nova universidade nos dois objetivos que ele concebia como prioritários para a instituição: a renovação de métodos e a concepção de um ensino voltado para o futuro. No bojo da proposta de implantação do “Instituto Central de Artes” havia a função de dar à comunidade oportunidades de experiência e apreciação artística, de despertar vocações, incentivar a criatividade e, sobretudo, formar plateias esclarecidas. O ensino das artes na UnB assumiu, de início, uma atitude independente e inovadora, e talvez por essa razão tenha sofrido tantas interferências políticas. Em sua opinião, professor Duprat, não fosse aquela árvore ceifada antes que pudesse reproduzir-se e ser avaliada por seus frutos, poderia ela ter-nos legado um presente diferente no que diz respeito ao ensino, aprendizado e vivência artística?

**RD:** Sem dúvida nenhuma. Naquele momento, Brasília e Bahia constituíam-se em verdadeiros pólos de ensino musical avançado, em nível universitário. Ambos se atraíam mutuamente; tínhamos alunos da Bahia e eu mesmo colaborei com a Bahia, convidado por nosso saudoso Ernst Widmer, cuja intenção era de que me transferisse para a Bahia; isso quase aconteceu, mas Santoro conseguiu evitar... Porém a cooperação continuou e após as crises advindas, foi a Bahia que socorreu para tentar salvar o projeto brasiliense. Mas parece que já era tarde. Se a normalidade tivesse prevalecido, o eixo Brasília-Bahia teria procedido a inimagináveis realizações no campo da educação musical e da formação de especialistas qualificados para uma verdadeira revolução no ensino musical, não somente universitário, mas também fundamental e médio, pois se pensava nisso. O clima que predominava em ambas as universidades, na época, já dizia da disposição de ambas relativamente às reformas que urgiam proceder no ensino para alcançar resultados otimizados, que nos levariam a patamares muito superiores aos alcançados até agora. São nostalgias fortalecendo as utopias... Basta recordar que nossa atuação posterior na Anppom, sob a sua brilhante liderança e a cooperação constante de Jamary e demais co-



laboradores, constituiu um feliz segundo ato a dar continuidade aos ideais que nos estimularam naquelas instituições nos anos 60: frutos degustados por uma nova geração.

**IN:** Sabemos que nos anos da juventude, o senhor participou de um grupo de intelectuais artistas politicamente atuantes nas “lutas” de esquerda, época em que já tinha uma incomum disposição e informação literária, principalmente voltada à ideologia marxista. Como, hoje, do topo da maturidade e da grande experiência de vida, o senhor avalia essa experiência, e como também avalia a posição da juventude *artística* brasileira deste século em relação às lutas políticas atuais?

**RD:** Eu diria que as posturas ortodoxas da ideologia marxista foram para o bebeléu desde os anos 60, quando surgiu na Inglaterra a chamada *New Left*. Eu diria que hoje me alinho integralmente a um grupo que eu chamaria de *New New Left*... Em torno de inúmeras figuras que atuam no Centro de Estudos Fernand Braudel, na Universidade de Binghamton e de Yale e cujos expoentes são, dentre outros, o recém falecido economista-sociólogo Giovanni Arrighi e o sociólogo historiador Immanuel Wallerstein, ambos discípulos, como eu, de Fernand Braudel e de sua longa duração. Aí se defendem os princípios da transdisciplinaridade e a compreensão dos problemas contemporâneos na base de uma visão do sistema-mundo e da emergência de uma reviravolta radical nas matrizes disciplinares das ciências humanas e, da minha parte, dos cursos de música e das musicologias que urgem serem ventiladas pelos princípios acima e pelos ares da hermenêutica.

**IN:** O senhor é um intelectual de formação verdadeiramente transdisciplinar. Desde 1949, salvo engano, acompanhou a trajetória da música na universidade brasileira, inclusive como coordenador de pós-graduação, e esteve presente em muitos momentos cruciais dessa trajetória, a exemplo, na criação da Anppom em 1988. Hoje, quando tanto se fala em “transdisciplinaridade” na formação universitária, como o senhor avalia essa ideologia no que se aplica à música, considerando os produtos que vêm saindo dos nossos programas de pós-graduação?

**RD:** Estou dialogando com a fundadora-senior da nossa Anppom, a quem a área deve a lucidez e a transcendência de toda uma vida dedicada ao desempenho superior e profundo da análise musical em que poucos de distinguiram em nossa terra, e à organização de nossa categoria profissional-universitária. Sabemos e juntos enfrentamos a consciência de que transdisciplinaridade é fundamentalmente um problema de cultura geral e de intenção de troca de experiências em campos do conhecimento. E isso não se alcança sem história pregressa. Sendo a pós-graduação o resultado de um percurso anterior, sofrerá inapelavelmente essa carência. Nossos próprios docentes sofrem desse mal por razões também óbvias: a unidisciplinaridade im-



perante em nossa formação de músicos, herança de tempos idos. Pois a ausência de transdisciplinaridade na nossa área é afeta às próprias subáreas: práticas interpretativas, composição, educação musical e musicologia. Veja-se que até entre os instrumentistas reina a diferença instrumental; e até entre as musicologias, com sociedades distintas, diferentes e... antagônicas. Não parece uma luta inglória? O que precisa mudar são o comportamento e a mentalidade de ninho de passarinhos que reina entre nós. Urge uma cruzada de reeducação e conscientização dessas urgências.

**IN:** Tenho participado ultimamente de alguns fóruns multidisciplinares para a definição de políticas públicas na área cultural, e percebo que esses eventos dialógicos com “pássaros de outras espécies” fazem com que os interlocutores saiam modificados do diálogo. Li certa vez a respeito de debates sobre a pretensão universalista da hermenêutica para chegar ao “sentido” e o trabalho reducionista da filosofia analítica para chegar ao “significado”, uma expressão conciliadora deveras esclarecedora, que diz o seguinte: “a hermenêutica sem a filosofia analítica é cega e a filosofia analítica sem a hermenêutica é vazia”. Seria, portanto, uma maior comunicação entre o fazer teórico e a atividade prática, entre intuição e inteligência, aquilo que necessitamos para melhor compreendermos nosso sentido e o significado no mundo contemporâneo?

**RD:** Em sintonia com a ontologia hermenêutica, eu invocaria a definição simplória e eloquente de Heidegger, quando lhe perguntaram quais as filosofias possíveis. Ele respondeu: há duas filosofias, a existencial e o empirismo lógico. Este último é, por essência, neokantiano: parte da análise lógica da linguagem. A existencial é fenomenológica e hermenêutica: o conceito de tempo inclui o passado e o futuro; supera a transcendentalidade e o apriorismo kantianos por uma unidade de intuição, sensibilidade, entendimento e existência; de teoria e prática. Felizmente, hoje há traços de uma tendência convergente entre ambas as filosofias; haja vistas à assertiva de Gadamer: “o ser que pode ser compreendido é linguagem...”; ou seja: se comunica...

**IN:** Não fosse o espaço limitado na publicação, professor Duprat, eu dificilmente acharia o momento de finalizarmos nossa conversação, tão interessante ela se faz agora para mim (eterna aprendiz de sua sabedoria e amplo conhecimento) quanto o será para o leitor. No entanto, se devemos concluir este diálogo, eu gostaria de apelar à sua capacidade prospectiva, perguntando-lhe: que modelo alternativo de ação o senhor proporia para a nossa área nos tempos de hoje, considerando os resultados que se apresentam após 22 anos de atividades da Anppom?

**RD:** Quanto à Anppom, sou radical: tudo se aclarará se conquistarmos o abandono da obrigação do instrumentista elaborar e defender teses. Este é o nó górdio de to-



dos os nossos problemas. O instrumentista tem que tocar bem o seu instrumento; isto é primordial. Estamos exigindo deles duas funções em vez de uma. Seria o mesmo que exigir de um cientista que fosse um grande escultor para proceder à sua carreira de cientista. Disso resulta uma calamitosa situação de simulacro, de que os instrumentistas não podem ser acusados. A razão reside toda nas vantagens relativas à carreira dentro da universidade. Essas deformações advieram da má aplicação do sistema americano de doutoramento: a diferença entre PhD e D.M.A. foi ignorada no Brasil, causando sérios danos ao sistema de avaliação das atividades docentes e de pesquisa. E ressalto ainda que os defeitos do sistema extrauniversitário geraram deformações injustificáveis intramuros. Não vejo outra solução além da adoção criteriosa e aprimorada da carreira de professor artista. As agências oficiais de incentivo à pesquisa acabaram comprando e adotando soluções espúrias que desconstroem a pesquisa autêntica e sobrecarregam indevidamente os professores artistas. Parece-me fundamental refletirmos sobre um aprimoramento da experiência da Unicamp, que lucidamente adotou uma legislação inteligente que reconhece o professor artista no sistema universitário, e que poderia ser generalizada em todo o país, pois oferece soluções inteligentes, pragmáticas e dignas para toda a nossa área.

ILZA NOGUEIRA é Professora Titular do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), onde atualmente ministra composição e disciplinas teóricas no Programa de Pós-graduação em Música, e é editora da publicação científica desse programa, o periódico *Claves*, lançado em maio de 2006. Graduada em Música (Bacharelado em Instrumento, 1972) e Letras (Licenciatura em Língua Inglesa, 1971) pela Universidade Federal da Bahia. Tem especialização em “Novo Teatro Musical” realizada na Escola Superior de Música de Colônia na Alemanha (1977), sob a orientação de Maurício Kagel. Mestrado (1984) e Doutorado (PhD) em Composição (1985) realizado na Universidade Estadual de New York em Buffalo, sob a orientação de Lejaren Arthur Hiller. Pós-doutoramento em teoria da música na Universidade de Yale (1989-1990), sob orientação da Dra. Janet Schmalfeldt. Sua experiência na área de Artes/Música tem ênfases em Composição e Análise Musical. Como pesquisadora, vem atuando principalmente nos seguintes temas: música brasileira contemporânea, teoria pós-tonal e intertextualidade. É coordenadora da pesquisa *Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA*, cujos produtos (edições críticas de partituras com comentários analíticos, edições de textos teóricos com comentários críticos e edições de catálogos de compositores) encontram-se divulgados e disponibilizados no site <[www.mhccufba.ufba.br](http://www.mhccufba.ufba.br)>. Desde abril de 2003 é membro efetivo da Academia Brasileira de Música, ocupando a cadeira nº 27.