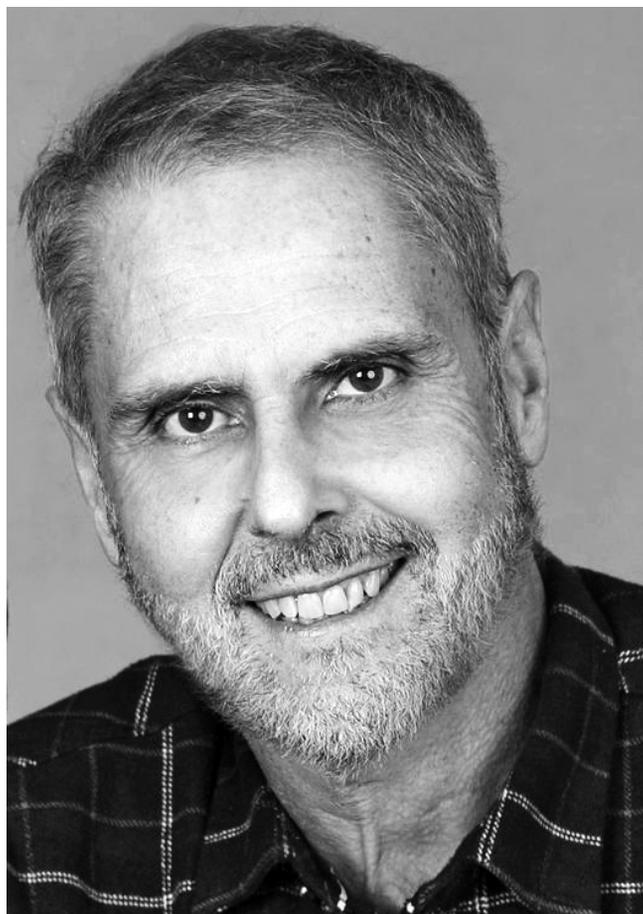


Entrevista



«REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA», V. 35, N. 1, JAN.–DEZ. 2024
PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO



Antonio Alexandre Bispo em 2018 (acervo particular).

Por uma musicologia culturalmente orientada: um depoimento de Antonio Alexandre Bispo

João Vidal,¹ Edite Rocha²

Nascido no seio de uma família de origem portuguesa na capital paulista em 1949, Antonio Alexandre Bispo é uma personalidade cujo espectro de interesses rivaliza somente com a amplitude de suas experiências e realizações. No ano em que completa 75 anos de idade e 50 anos de vida no exterior — mais especificamente na Alemanha, onde divide-se entre Colônia, Berlim e sua residência de inverno nas montanhas bávaras —, a *Revista Brasileira de Música* ouve este que é uma testemunha ocular de alguns dos mais importantes desenvolvimentos no âmbito da musicologia brasileira e europeia das últimas décadas do século XX e princípios do XXI. No diálogo que segue, conduzido pelo editor-chefe João Vidal em colaboração com a musicóloga portuguesa Edite Rocha, professora da Universidade Federal de Minas Gerais, onde atua como docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Música e coordenadora do Acervo Curt Lange da UFMG, passa-se em revista não apenas uma carreira, mas para além disso toda uma vida dedicada à música e à cultura — ou, como Bispo entende a questão, à tentativa de impressão de uma orientação *cultural* à musicologia. Orientação a partir da qual “estudos musicais culturalmente orientados” tornam-se virtualmente indistinguíveis de “estudos culturais musicologicamente conduzidos”, segundo formulação de Bispo. Entre os muitos desdobramentos de tal abordagem, afigura-se como de especial relevância para a pesquisa musical brasileira como um todo o trabalho de Bispo no campo da música brasileira do século XIX, por

273

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

² Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

muito tempo negligenciado em favor das frentes (para certos públicos mais vistosas) da música do período colonial e da música de caráter nacionalista do século xx. Na reconsideração da rica seara da música do Brasil oitocentista por Bispo promovida, destaca-se a observação de que nem toda música produzida no Brasil e por brasileiros é marcada pelo exotismo ou pelo “não-europeu”, cada caso específico devendo ser estudado portanto desde seus próprios pressupostos históricos e estéticos (Bispo, 1985, p. 8). E já nesta pequena amostra do seu pensamento vislumbra-se uma dimensão reflexiva particular, na qual tomadas peremptórias de posição e categorizações automáticas são recusadas, em favor de uma compreensão mais justa das continuidades e descontinuidades observáveis nas modalidades americanas de tratamento do patrimônio espiritual e material europeu — o que talvez possa constituir hoje um corretivo para abordagens decoloniais extremadas tão em voga na academia. Esta é porém apenas uma das muitas lições que se pode aprender com a longa experiência de Bispo. Agradecemos-lhe portanto a generosidade com que as compartilha.

274

JOÃO VIDAL, EDITE ROCHA: Professor Bispo, saudando-o nesta ocasião, gostaríamos de iniciar nossa entrevista perguntando como deu-se sua primeira formação musical no Conservatório Carlos Gomes, e depois em nível superior? Como deu-se a decisão de seguir uma carreira musical e posteriormente musicológica?

ANTONIO ALEXANDRE BISPO: Gostaria de expressar de início o meu agradecimento pelo interesse pela minha pessoa e por minhas atividades. Farei o possível para corresponder da melhor forma a essa atenção, que aliás tanto me sensibiliza. Espero ser útil com os dados que possa transmitir. Tenho porém consciência dos riscos que a memória e as visões retrospectivas sempre trazem. Será impossível mencionar com justiça todos aqueles a quem muito devo, assim como recordar de muitos fatos, caminhos e desvios que marcaram até hoje a minha vida.

A minha primeira formação musical devo a professores do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Através deles inseri-me na vida

de uma instituição que desde a sua fundação foi marcada pelo significado emprestado a estudos teóricos e especulativos no ensino musical. Como a própria denominação Dramático e Musical indica, foi uma instituição inscrita em contextos culturais e artísticos amplos, de um ideário e empenhos relacionados com a edificação do Teatro Municipal. O Conservatório foi resultado de visões e anelos de seus fundadores e professores, intelectuais, musicistas e apreciadores de artes, daqueles formados na histórica faculdade de uma cidade que era há décadas um dos principais centros universitários do Brasil ou daqueles músicos europeus provindos da imigração que determinou o cosmopolitismo da capital de um estado em expansão.

Vejo como significativo ter tido como primeira professora uma assistente do pianista e compositor Agostino Cantù e que o meu aprendizado tenha-se baseado no curso de Antonio Cândido, autor que expressamente tratava dos elementos teórico-musicais em relações com a filologia e história. A minha formação teve continuidade com Fausta Sermarini, provinda da tradição musical de Trieste, catedrática de piano e composição do Conservatório, assim como com João Sepe, professor de teoria, autor de difundido tratado da harmonia e que cedo incentivou-me a compor. Cresci convivendo com nomes como os de membros da família luso-brasileira dos Gomes Cardim, os de Antonio Carlos Júnior, Samuel Arcanjo ou João Gomes de Araújo. Este último, representante de uma geração mais antiga, aquela do século XIX da época de A. Carlos Gomes, manteve-se sempre presente através da memória de sua filha Estefânia que, como diretora, possibilitou-me posteriormente acesso à biblioteca e aos arquivos do Conservatório. Sobretudo, porém, foi Mário de Andrade, aluno de J. Gomes de Araújo, a personalidade-chave nesse universo, permanecendo sempre vivo através de seus admiradores e seguidores, em particular na memória e orientação de Martim Braunwieser e Rossini Tavares de Lima, meus principais mentores.

A minha primeira formação musical não pode ser recordada sem considerar os estreitos elos da minha família com João de Souza Lima, seus

assistentes e alunos, entre eles Ciro Gonçalves Dias e Yara Ferraz, com aqueles pianistas precoces de extraordinário talento que foram os meus grandes amigos de infância, como José Carlos do Amaral Vieira, Eduardo Villaça Pinto, e, entre eles, como minha irmã Sueli, pianista que foi sempre constante companheira nos meus caminhos e iniciativas. As reuniões na casa de Souza Lima eram marcadas por recordações de Paris dos anos de 1920 e do Modernismo na literatura e nas artes de São Paulo, pela perene presença de personalidades como Tarsila do Amaral, Manoel Bandeira, Menotti del Picchia ou Paulo Duarte, o autor de *O espírito das catedrais*.³

276

Não posso também deixar de mencionar os elos de minha família com a de Guiomar Novaes, com o círculo de seus admiradores da Sala Luigi Chiaffarelli, o que possibilitou o meu conhecimento da esfera marcada pelo engenheiro e compositor Otávio Pinto e o acesso a seu acervo de programas e documentos que teriam posteriormente a sua expressão em estudos posteriormente realizados. Recordo também os processos advocatícios que congregaram muitos músicos e pesquisadores contra um outro círculo da vida musical de São Paulo, o que despertou cedo a atenção à existência de diferentes grupos e mesmo tensões no meio intelectual e cultural paulista. Foi Souza Lima quem recomendou o Conservatório Carlos Gomes para o prosseguimento de minha formação em 1964. Então dirigido por Armando Belardi, o Carlos Gomes, antiga *Società Benedetto Marcello*, nome que revela elos com o conservatório de Veneza, continuava a ser um centro do ensino musical de italianos e ítalo-brasileiros de São Paulo. Encontrava-se num dos pontos altos de sua história, em fase de transição que levaria à posterior Faculdade Carlos Gomes, já não mais existente, marcada por reflexões concernentes a currículos, repertórios e à condução de matérias teórico-musicais para que correspondessem às exigências de uma escola superior.

Tomava-se consciência de que também a instituição na sua história fora marcada por personalidades instigantes, recordando-se sobretudo

³ Paulo Duarte, *O espírito das catedrais*. São Paulo: Anhambi, 1958. (São dos entrevistadores todas as notas de rodapé da seção.)

Leo Peracchi, regente que desempenhara importante papel na vida de concertos sinfônicos de São Paulo nos anos 20 e 30, que passara a distinguir-se também como arranjador e orquestrador na esfera da música popular e cujo nome mantinha-se presente naquele de professoras como Gemma Rina Peracchi e Henriqueta (Peracchi) Ricardino.

Compreende-se que tenha sido nessa atmosfera marcada por revisões, intuítos de renovação e elevação de nível que nasceram relações humanas e profissionais, reflexões e iniciativas que marcariam desenvolvimentos, estudos e pesquisas através de décadas. Não só a necessidade de renovação de repertórios, mas sim também a de revisões e procura de novas perspectivas em matérias então vistas como complementares foram preocupações que exigiram cooperações interdisciplinares.

Na História da Música, a atenção a questões historiográficas e ao exame de concepções e conteúdos de publicações até então utilizadas já tinha sido despertada em conferência proferida em São Paulo por Kurt Pahlen e cuja *História universal da música* com o anexo referente ao Brasil de Caldeira Filho⁴ passara a substituir ou complementar publicações até então utilizadas, como as de Vincenzo Cernicchiaro, Octavio Bevilacqua e Renato Almeida. No Folclore, introduzido em 1964, levantavam-se questões conceituais e de conteúdo, uma vez que o seu professor, Edgard Arantes Franco, era não só pesquisador como cantor que teve a sua vida artística marcada por Marcelo Tupinambá (Fernando Lobo), engenheiro e músico, promotor da canção brasileira e de estudos regionais, sendo também regente de coros de igrejas de irmandades tradicionais.

Em época na qual o extraordinário significado de festivais, na qual a música popular já não podia ser ignorada, a sua ausência tanto nos estudos histórico-musicais como nos culturais era reconhecida como uma grave lacuna. No curso de Análise, Breno Braga passou também a considerar o *jazz*. Reconheceu-se a necessidade de uma superação de modos de pensar e proceder orientados segundo categorizações de esferas, do

⁴ Kurt Pahlen, *História universal da música* [Musikgeschichte der Welt]. Trad. Aldo Della Nina. 5.^a ed. revista e anotada. São Paulo: Melhoramentos, 1965.

erudito, do folclórico e do popular, dirigindo-se a atenção a processos, a fluxos e suas interações, a correntes ultrapassadoras de delimitações e fronteiras. Essas reflexões tinham dimensões amplas, historiográficas, teórico- e político-culturais, determinando os estudos e as atividades nos anos que se seguiram. O intento de renovação de repertórios e abertura de novas perspectivas levou nesses anos a um acentuado interesse por tendências contemporâneas da criação musical, da música nova ou de vanguarda. Foi uma época marcada por intensas cooperações com Paulo Affonso de Moura Ferreira, recém-chegado da Europa, trazendo experiências de Darmstadt, relações de amizade que se mantiveram nas décadas seguintes. Fui seu substituto na Fundação das Artes de São Caetano do Sul quando de sua transferência à Universidade de Brasília. Na sua atuação à frente Sociedade Brasileira de Música Contemporânea manteve-se sempre relacionado em amizade comigo e com as minhas atividades.

278

Passei a manter relações com compositores e círculos de música nova, como o de Santos, sobretudo com Gilberto Mendes, do Rio de Janeiro, da Bahia, como Ernst Widmer, Lindembergue Cardoso, Walter Smetak e Jamary de Oliveira e com compositores de países latino-americanos através de Eládio Perez-Gonzales. Dediquei-me ao estudo da obra de Arnold Schönberg e Alban Berg em estudos de piano com Pierre Klose, pianista e professor que marcou a minha formação, assim como de Olivier Messiaen com Michael Beroff. Ernst Mahle foi não apenas um professor de matérias teóricas e composição. Permaneceu como exemplo, como personalidade modelar pelas suas qualidades humanas, pela profundidade filosófica de suas concepções, sua índole e ética.

Com o compositor português Jorge Peixinho desenvolvi estudos de composição que tiveram a sua expressão num *Aleluia ecológico* para coro, orquestra e vozes de animais apresentado em Curitiba em 1969 e que fundamentaram uma estreita amizade. Peixinho vinculou-se com o movimento Nova Difusão (ND), participando ativamente de encontros e expondo as suas obras em conferências, como aquela na qual comentou processos composicionais em obras ainda em elaboração (*work in*

progress) na Casa de Portugal em 1970. Esses eventos marcaram os estudos luso-brasileiros em época crucial para Portugal e para os países de língua portuguesa na Ásia e na África. Foi Peixinho que sugeriu e que principalmente motivou a viagem de contatos e estudos promovida pela ND e pelo Instituto Musical de São Paulo a Portugal em janeiro de 1974 e, posteriormente, os estudos da cultura musical no mundo de língua portuguesa.

Concomitantemente, os meus interesses e estudos dirigiram-se à música antiga. Sempre tive estreitas relações com a Sociedade Bach de São Paulo através de Martim, Tatiana e Renata Braunwieser, com a qual fiz curso de regência. Renata, que pretendia desenvolver estudos de musicologia na Áustria, tendo para isso realizado uma viagem a Viena, manteve-se comigo relacionada durante toda a sua vida. O movimento Bach em São Paulo teve características peculiares, guiou-se não apenas por Bernhard Paumgartner, o pesquisador de Mozart e Bach que foi mentor de Braunwieser em Salzburg, mas também e sobretudo por Albert Schweitzer, organista, musicólogo, médico, teólogo e filósofo, o autor de *Cultura e ética*,⁵ cuja carta endereçada à Sociedade Bach de São Paulo, emoldurada, foi sempre o documento que continuamente lembrava que a ética de respeito à vida e o princípio do amor ao próximo deviam ser sempre os guias condutores do pensamento e aos quais a música devia servir.

Os Braunwieser marcaram as reflexões concernentes à problemática da difusão cultural que teve a sua expressão na designação Nova Difusão. As apresentações corais não só em concertos, em jardins de infância e em escolas, asilos e mesmo em presídios não tinham primordialmente o escopo de divulgação da obra de Bach ou de seus contemporâneos, não agia no sentido generalizado do levar cultura ao povo dos movimentos corais e de concertos populares, não pretendia apenas recrear e instruir, mas sim superar grades nos seus diferentes sentidos através de uma presença guiada por princípios humanísticos, no intento por assim

⁵ Albert Schweitzer, *Cultura e ética* [Kultur und Ethik]. Trad. Herbert Caro. São Paulo: Melhoramentos, 1953.

dizer acústico de fazer vibrar cordas em ressonância, em sintonia e em simpatia. Esse procedimento, diferenciando-se daqueles generalizados de difusão cultural, representava uma mentalidade e uma forma de agir que não era de recente data, mas que passou a assumir um sentido amplo do ponto de vista teórico: o de superar barreiras de espaços fechados nos seus diferentes sentidos, de modos de pensar e proceder segundo compartimentos delimitados, do sair de gavetas e abrir portas de armários, de superar categorizações de objetos nos estudos culturais e musicais. A difusão dessa nova mentalidade e configuração psíquica através da música era objetivo da Nova Difusão. A coragem de Renata Braunwieser em atravessar portas de presídios para atuar musicalmente expressava-se na sua própria vida, a ela concedendo um significado de pioneirismo em movimento emancipatório que apenas posteriormente se manifestaria internacionalmente de forma mais intensa.

280

Meus estudos de música antiga foram intensificados com a minha aproximação aos Seminários de Música Pró-Arte como admirador sob muitos aspectos de Paulo Herculano, Samuel Kerr e de personalidades marcadas por Hans Joachim Koellreutter. Fui membro do *Collegium Musicum* de São Paulo sob Roberto Schnorrenberg, a seguir meu orientador em História da Música em cursos de Pós-Graduação, relações que perduraram após a minha ida à Europa e que foram fundamentais nos primeiros anos da Sociedade Brasileira de Musicologia. Também no sentido do interesse de estudos histórico-culturais do passado mais remoto e de fundamentos da cultura musical passei a dedicar-me ao estudo do Gregoriano com Eleanor Dewey. Essa pesquisadora inglesa, religiosa que dirigiu o Coral Gregoriano de São Paulo, grupo fundado no Centro de Pesquisas em Musicologia da UNESP em 1969, foi uma estudiosa que sempre procurou orientar-se segundo as correntes mais avançadas dos estudos do Gregoriano, uma entusiasta e divulgadora da Semiologia de Dom Eugène Cardine OSB⁶ e que me acompanhou e auxiliou durante toda a vida.

⁶ Dom Eugène Cardine, *Primeiro ano de Canto Gregoriano e Semiologia Gregoriana* [Première Année de Chant Grégorien e Sémiologie Grégorienne]. Trad. Eleanor Florence Dewey. São Paulo: Attar Editorial / Palas Athena, 1989.

Em 1969, passei a participar do conjunto *Paraphernalia* de instrumentos antigos, sucessor do *Musikantiga*, com o qual realizei grande número de concertos em São Paulo e em muitas cidades do interior como cravista e executante de instrumentos de sopro da Renascença e o Barroco. Sob a liderança de Abel Vargas, companheiro de estudos universitários, o convívio com Mechthild Weyer, Bernardo de Toledo Piza e José Carlos de Azevedo Leme marcou a minha juventude e os estudos que posteriormente desenvolvi na Europa. Muitos de nossos concertos foram patrocinados pela Secretaria de Estado da Cultura através do empenho de Neide Carvalho. Esta cantora, também membro do *Collegium Musicum*, desempenharia um papel fundamental na organização de eventos e congressos da Sociedade Brasileira de Musicologia.

O meu interesse pela pesquisa de cidades menores de São Paulo e de outros estados foi despertado muito cedo através do meu professor Andreilino Vieira. Procedente da cidade de Sant'ana do Parnaíba e diretor do Conservatório Musical Osvaldo Cruz de São Paulo, Andreilino Vieira era não só professor de Canto Orfeônico, mas também compositor e regente que mantinha contatos com músicos e bandas de música de cidades do interior de São Paulo e de Minas Gerais, em particular com a vida musical de São João del-Rei. Foram esses elos que levariam, em 1969, à primeira viagem de pesquisas e estudos a São João del-Rei, Ouro Preto e Mariana. Andreilino Vieira foi pioneiro na pesquisa de cantos de Verônica. Foi ele que despertou a minha consciência quanto à existência de uma esfera por assim dizer submersa na vida musical, introduzindo-me em redes de contatos sociais e profissionais que possibilitaram consultas de acervos particulares, de igrejas e de bandas. Ao já mencionado Edgard Arantes Franco, cantor, pesquisador de tradições e regente de coros de irmandades em particular daquela do Rosário dos Homens Pretos de São Paulo, onde sucedia a Carlos Cruz, devo uma das mais profundas experiências da minha vida, a da participação no grupo de cantores de motetes na procissão de Sexta-Feira Santa em São Paulo. Essa participação revelou-me a existência de uma esfera da vida musical em círculos de descendentes de

africanos em São Paulo e no interior, de seus coros de igreja, bandas e grupos de *jazz*, de seus compositores e práticas, possibilitando-me não só conhecimentos, mas extraordinárias vivências humanas.

Os trabalhos de levantamento de documentação, de observações e realização de entrevistas foram desenvolvidos no âmbito do Centro de Pesquisas em Musicologia da ND, que adquiriu personalidade jurídica por motivos práticos com o registro como sociedade em 1968. Entre os vários companheiros do corpo diretor da ND saliento Roberto Dante Cavalheiro Filho, Terão Chebl, Marie-Claire Hermann, Cristina Zuchi, José Carlos de Azevedo Leme (Zoca), Maria da Graça Cruz Dias, Luís Roberto Borges e membros do Madrigal das Arcadas. As muitas fontes levantadas em pesquisas de arquivos e acervos particulares foram consideradas em aulas e encontros com diversos professores de história da música como Luís Antonio Rodrigues, Antonio Caldeira Filho e Alberto Salles, críticos como José da Veiga Oliveira, autores dedicados à música e à dança como Luís Ellmerich e pesquisadores, entre eles sobretudo Cleofe Person de Mattos nas suas estadias em São Paulo. Estes encontros deram início a intensas relações humanas e profissionais que marcaram trabalhos conjuntos através de décadas e ao estabelecimento de relações com pesquisadores do Rio de Janeiro em diversas estadias minhas na antiga capital.

A partir de 1970, assumi a direção artística do Conservatório do Jardim América, que passou a ser então sede do Centro de Pesquisas em Musicologia da ND. Substanciais modificações do programa de estudos foram realizadas e aprovadas pelos órgãos oficiais por intermédio do seu inspetor Rossini Tavares de Lima. O curso de História da Música foi ampliado, passando a durar três anos, com especial consideração da música do século xx, em particular, de São Paulo. Instituiu-se um Laboratório de Percepção e Sinestesia e renovou-se a orientação do curso de Formação de Professores de Iniciação Musical com a adoção do Método Ward, procurando Nicole Jeandot adaptá-lo ao Brasil. Concomitantemente, passei a dar aulas de História da Música na Escola Higienópolis,

a escola Waldorf da Associação Rudolf Steiner, o que intensificou a minha aproximação a círculos marcados pela cultura alemã e pela Antroposofia, assim como fundamentou o meu interesse pelo estudo do Gnosticismo já preparado pelos elos com o Esoterismo da família Braunwieser. Também atuei em outras instituições, marcadas por diferentes culturas institucionais, entre elas a Escola Magda Tagliaferro e a Escola Técnica de Música Ernesto Nazareth.

Em 1969, iniciei o estudo de Composição e Regência com Martin Braunwieser no Instituto Musical de São Paulo. Também alcancei a Licenciatura em Educação Musical então introduzida em substituição ao antigo Canto Orfeônico. A área da Etnomusicologia, instituída em 1972, inseriu-se na tradição remontante à Missão ao Nordeste dos anos 30 realizada sob Mário de Andrade à frente do Departamento de Cultura, representada por Braunwieser, diretor artístico do IMSP. Em 1972, fui nomeado professor de Etnomusicologia e Estética com aprovação do Conselho Federal de Educação, um curso que passou a ser frequentado por grande número de estudantes. Muitos deles já vinham há muito atuando como professores em Canto Orfeônico, voltando à faculdade para revalidar os seus títulos. Traziam experiências obtidas em diversos contextos, consideradas então em estudos e pesquisas por eles desenvolvidos. Um dos meus intentos foi o de desenvolver estudos referentes à prática de execução musical de orientação cultural, de realização sonora de fontes históricas com a consideração de resultados da pesquisa empírica. Para isso, fundei o Centro de Pesquisas Histórico-Musicais e a Orquestra de Música Sacra Paulista, com a qual realizei várias apresentações.

O que gostaria de salientar, em resposta à questão de quando teria tomado a decisão de seguir uma carreira musical, é o fato de nunca ter tido a intenção de ser músico, regente ou compositor, apesar de ter procurado obter uma formação musical tão ampla quanto possível e ter atuado intensamente em concertos e no ensino de piano e música de câmara. Não me identifico como músico, compositor ou regente, e como musicólogo apenas se essa designação for compreendida em determinados sentidos.

Sempre considerei o estudo e a prática musical como pré-requisitos para estudos teórico-culturais, vendo a música como princípio condutor. Decidi-me assim pelo curso científico nos estudos colegiais, tendo sido o meu pensamento marcado pela leitura de *A perspectiva científica* de Bertrand Russell.⁷

J.V. Sobre os seus primeiros anos de uma atuação profissional no campo da música, como articulavam-se neles atividade docente, performance e pesquisa? Como se processou sua inserção no campo mais propriamente musicológico?

A.A.B. A minha primeira formação e o meu interesse não foram determinados apenas pela música, mas sim e mesmo sobretudo pela pintura. Tive aulas durante anos com João Araújo, pintor e músico proveniente do interior de São Paulo, representante da escola paisagística de Miguelzinho Dutra. Não só a observação da natureza, de imagens e atmosferas, de montanhas, marítimas ou noturnas, como também aquela da visão histórico-paulista de um Benedito Calixto, marcaram essa formação. Esse ensino inseria-se em correntes artísticas representadas em exposições do Salão de Belas Artes, da Pinacoteca do Estado e do Liceu de Artes e Ofícios, instituições também marcadas por membros da família Gomes Cardim. Foi com os meus quadros que recebi as primeiras remunerações. Foram eles que possibilitaram meios financeiros para as minhas viagens de pesquisas.

A mudança dessa orientação, o abandono da tradição do academismo procedeu-se concomitantemente com a minha participação nos intuitos de renovação dos estudos musicais e culturais em meados da década de 1960. Procurei orientações com Paulo Ramos Machado e professores da Escola Paulista de Artes. Importante motor dessa mudança foi Walter Zanini à frente do Museu de Arte Contemporânea da USP em relações originadas no âmbito de concertos de música contemporânea promovidos por Paulo Affonso de Moura Ferreira com a colaboração da ND. Desses

⁷ Bertrand Russell, *A perspectiva científica* [The scientific outlook]. Trad. João Baptista Ramos. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.

eventos, deve-se salientar aqueles dedicados ao Grafismo. Com Tadeusz Lapinsky discutiu-se na ND relações entre a arte gráfica e a música, em particular com a notação musical na criação contemporânea. Essas reflexões foram intensificadas com a realização do curso Arte e Comunicação por Décio Pignatari na Biblioteca Municipal Mário de Andrade, conferências decisivas nos trabalhos que precederam ao registro da ND e do seu Centro de Pesquisas como sociedade em 1968 e, a seguir, os de Comunicação Visual e Design.

Os meus estudos universitários foram conduzidos na FAU e na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências (FFLC/FFLCH) da Universidade de São Paulo a partir de 1969. Em ambos os casos foram conduzidos em relações com estudos e pesquisas musicais. Na FAU, onde até há pouco estudara Francisco (Chico) Buarque de Holanda, o interesse pela música era intenso entre professores e estudantes. Entre os professores que mais marcaram a minha formação como arquiteto e os meus estudos posteriores na Europa saliento Flávio Motta, Júlio Katinsky e Sérgio Ferro na História da Arte e Estética e de Luís Cintra do Prado na Acústica Arquitetônica, sendo uma das expressões desses elos projeto desenvolvido sobre auditórios e teatros do Brasil. Através do professor Engenheiro Paulo Ferraz de Mesquita, o seu irmão Raul Ferraz de Mesquita entrou em contato comigo. Com formação na FFLC, também engenheiro, compositor e teórico, membro da Sociedade para o Estudo de Estética e Pesquisas em Ciências da Arte de Paris, enviara em 1937 para o Congresso Internacional de Estética um trabalho sobre o Espírito Científico de Bach estudado a partir de suas fugas.

Na situação política do Brasil sob o Regime Militar da época, marcada por repressões, as reflexões estéticas e a música no meio estudantil adquiriram uma função crítica, expressa de forma indireta, parodística e satírica, com o uso lúdico-crítico do *Kitsch* para desmascará-lo e desativá-lo, o que foi praticado no grupo coral denominado significativamente de Faunos da Pauta. Nas apresentações e *happenings* utilizamos nesse sentido peças de música para piano de salão e de canções populares do

passado, que precisaram ser levantadas em pesquisas. Esses intentos tiveram como efeito paralelo o despertar de interesses por esse repertório e compositores que se destacaram na produção de música de uso doméstico, de salão, de revistas e de espetáculos de fins do século XIX e início do XX. Não se pode esquecer que o estudo desse repertório, de significado não só para a história da música popular como também para o da música na história social, teve origem nesse contexto político e sociocultural da vida universitária da geração de 68. As reflexões encetadas e as experiências ganhas na USP desempenharam posteriormente um papel significativo nos debates sobre a assim chamada Estética Trivial na Europa.

286

As relações com a música na Arquitetura disseram não só apenas àquelas entre Espaço e Tempo. Procurou-se considerar a percepção e a análise de espaços urbanos a partir de procedimentos e conceitos da análise musical. Trabalhos nesse sentido, como o do estudo das funções culturais do vale do Anhangabaú, foram desenvolvidos com Antonio Luís Dias de Andrade, colega e grande amigo, que seria posteriormente diretor da FAU. Empenhado sobretudo em estudos do patrimônio histórico-arquitetônico, colaborou intensamente com estudos da música como bem patrimonial nas suas relações com espaços urbanos, edifícios, cidades e solares em regiões rurais no decorrer dos anos que se seguiram.

Vários estudantes e arquitetos colaboraram em empreendimentos do movimento ND. Entre eles, destacou-se o Festival de Outono de São Paulo em 1970 que, diferentemente do Festival de Outono de Varsóvia, principal evento europeu de música contemporânea, teve uma orientação voltada à percepção, vivência e identidade de bairros e instituições da metrópole, tendo a música como princípio condutor. Também aqui o escopo da ND era voltado a processos, à ultrapassagem de esferas e divisões socioculturais através da música. Com o apoio do Departamento de Cultura do Município, realizaram-se dezenas de eventos musicais em instituições nos seus contextos socioculturais e praças públicas, entre eles também nos conservatórios Dramático e Musical, Carlos Gomes,

Marcelo Tupinambá, Villa-Lobos, Ernesto Nazareth, na Escola Superior de Música Santa Marcelina e no Instituto Musical de São Paulo.

O apoio do Departamento de Cultura para os eventos da ND teve como pressuposto o registro do movimento e do seu centro de pesquisas em musicologia como sociedade de utilidade pública em 1968. O diretor do Departamento, Leonardo Arroyo, historiador de igrejas de São Paulo, contribuiu com o seu apoio ao desenvolvimento de pesquisas musicais e concertos em várias igrejas de São Paulo, entre elas a antiga dos Remédios, da Boa Morte, da Ordem Terceira do Carmo e São Gonçalo.

Os estudos e iniciativas urbanológicas de condução musical foram conduzidos em estreitas relações com pesquisadores do Museu de Artes e Técnicas Populares de São Paulo. Essa época era marcada em meios progressistas dos estudos de Folclore, representados sobretudo por Rossini Tavares de Lima e Julieta de Andrade, pelo empenho de renovação de conceitos e procedimentos. Estudos urbano-musicais sob o aspecto dos estudos culturais empíricos tiveram a sua expressão em trabalho de pesquisa de título “*Folkurbanismo?*” e sessão dedicada à questão de folclore na metrópole e da percepção, leitura da cidade e expressões culturais espontâneas ou informais. Esses novos desenvolvimentos tiveram um de seus marcos em mesa-redonda promovida por Enio Sequeff, com resultados publicados no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo* em 1972.

Os estudos e iniciativas foram desenvolvidos também em estreitas relações com aqueles de História e Geografia Urbana da FFLC da USP. Em 1969, a atenção foi dirigida a relações da música com desenvolvimentos no interior de São Paulo à época da expansão da agricultura cafeeira e da implantação de ferrovias no âmbito de curso de História da Música ministrado na FFLC por Odilon Nogueira de Mattos, destacado historiador de Campinas. Os estudos de Metodologia Histórica levaram a questionamentos de periodizações e conceitos, que motivaram a realização de Festival Barroco pela ND com a Orquestra de Câmara de São Paulo e o apoio do Departamento de Cultura em 1970. Nele, a conceituação do

Barroco e a problemática de suas retomadas no neo-Barroco e no fascínio por ele exercido na atualidade foram discutidas nas suas inserções em contextos e processos globais com a participação de arquitetos e historiadores da arte da FAU.

Em 1972 terminei os meus estudos na FAU com um trabalho de graduação interdisciplinar de cartografia de focos e referenciais de funções culturais em São Paulo. Essas interações entre arquitetura, urbanismo e música tiveram continuidade nas minhas atividades no Instituto Musical de São Paulo, instituição profundamente marcada na sua história por representantes de uma consciência cultural e identidade paulista e paulistana como João Baptista Julião e João Gomes Júnior. A passagem dos 50 anos da Semana de Arte Moderna e do Centenário da Independência motivaram a realização do curso Música na Evolução Urbana de São Paulo por mim dirigido com a participação de arquitetos e com o apoio do Museu Paulista. O estudo das transformações da vida de localidades e do intercâmbio musical em regiões que passaram a ser cortadas por novas estradas foi principal objetivo de viagem de estudos ao Leste e Nordeste do Brasil em 1972 e 1973. Essa viagem, com estudos de fontes e observações, realizada com o apoio de várias instituições, em particular também da Associação Brasileira de Folclore, levaram a conhecimentos que foram decisivos para o desenvolvimento da Etnomusicologia e da História da Música no Instituto Musical de São Paulo. No decorrer dos dois meses desse empreendimento, foi possível realizar entrevistas e consultas de acervos no litoral da Bahia, do Recôncavo e da região de São Francisco, aqui em particular de Penedo.

Principais colaboradores nesses trabalhos foi Theo Brandão, pesquisador de tradições populares, professor de Antropologia Cultural de Alagoas, assim como membros do grupo de música da Bahia e do pesquisador Jaime Alves Diniz. Um dos objetivos do programa de pesquisas era o de consultar fontes e constatar a permanência em repertórios de obras de compositores mencionados por Vincenzo Cernicchiaro na sua obra, então atentamente considerada. Ponto alto desses estudos foi Bonfim e

idades do Recôncavo, sobretudo Santo Amaro da Purificação. A tradição musical baiana foi considerada em paralelos com aquela de outros centros mantenedores de uma tradição de instituições e práticas musicais anteriormente estudados, em particular com São João Del Rei em Minas Gerais, Macaé e Campos no Rio de Janeiro.

O descobrimento da *Semana Santa* do compositor português Teodoro Ciro, mestre-de-capela da Bahia e a constatação de sua difusão em cidades do Nordeste foi uma das principais motivações da primeira viagem de contatos e pesquisas a Portugal promovida pelo IMSB em 1974. Nela, em época crítica de Portugal devido às guerras na África, ao lado de consultas em bibliotecas, arquivos e conservatórios de Lisboa e do Porto, realizaram-se pesquisas de tradições da Beira comparando-as com aquelas de luso-brasileiros provenientes dessa região no Brasil, assim como estudos de relações entre música, ciências e restauracionismo católico da revista *Brotéria* nas suas relações com o Brasil.

Há um evento do início da década de 1970 que não gostaria deixar de ser lembrado pelo significado que teve na minha juventude: o show *Blow Up*. Esse espetáculo, de grandes dimensões, foi apresentado durante vários meses em São Paulo e em vários capitais de vários estados, assim como em Brasília. Foi marcado pela participação de grande número de músicos, artistas, cantores populares, dançarinos e grupos corais, tendo sido idealizado e dirigido por intelectuais que se dedicavam a estudos da mídia como Damiano Cozzella e Rogério Duprat. Nele foram tematizadas questões de comunicação de massa, de moda, da cultura *pop* e de mecanismos da construção de imagens no exemplo de Rita Lee. No enredo, participei, com companheiros dedicados a instrumentos antigos, no grupo dirigido por Rita Lee em adaptação lúdica do *intermezzo* de Cimarosa *Il maestro di cappella*. Do convívio, nasceu uma amizade que teve repercussão na ND e nos estudos que se seguiram. As trocas de ideias com vários dos cantores participantes do *show* nas longas estadias em várias regiões do Brasil foram de grande significado para estudos e atividades nas décadas seguintes. Lembro em particular de Juca Chaves, um cantor

de impressionante formação musical, lucidez intelectual e engajamento sociocultural que se utilizava da sátira e do humor como armas da crítica.



E.R. Aos 25 anos, porém, essa intensa atuação em São Paulo é interrompida por um convite do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico (DAAD), em 1975, para cursar especializações na antiga Alemanha Ocidental, não é? Que lembranças o Sr. tem da musicologia alemã daquela época?

A.A.B. Em outubro de 1974, fui para a Alemanha com o apoio do DAAD, primeiramente para Lüneburg, cidade da Baixa Saxônia, a partir de março de 1975 para Colônia, cidade do Reno do Norte/Vestfália. Fui na minha função de professor de Etnomusicologia, Estética e Fundamentos da Expressão e Comunicação Humanas na Faculdade de Música e Educação Artística do Instituto Musical de São Paulo (IMSP). O objetivo era não só o de aprofundar e atualizar conhecimentos, de observar a situação e procedimentos de instituições, constatar tendências do pensamento e da pesquisa a serviço do desenvolvimento desses cursos em São Paulo, mas sim também e sobretudo para estabelecer contatos e lançar bases para cooperações no sentido de desenvolvimento da pesquisa em contextos globais e na qual o Brasil devia participar.

Para a consecução desse projeto, fui liberado de minhas obrigações no IMSP, sendo desde então representado por substitutos. A estadia estava prevista para ser de um ano, tendo sido a seguir prolongada por mais um ano. Uma nova fase iniciou-se em 1977, quando recebi uma nova bolsa do DAAD, agora especificamente para o doutoramento e que durou até 1979. Esse apoio foi resultado da intercessão de professores que salientaram que os objetivos de desenvolvimento da musicologia como ciência em contextos globais exigiam que fossem conduzidos da parte do Brasil por um pesquisador doutorado em Instituto de Musicologia de Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (*Geisteswissenschaften*). Mantive a minha vinculação com o IMSP até 1980.

Já desde 1972, quando da instituição de novas áreas de estudos em cursos superiores do Instituto, planejava-se a realização de viagens e estadias no Exterior para observações e estabelecimento de contatos e cooperações. Esses intuitos tinham sido despertados no Centro de Pesquisas em Musicologia ND a partir de estudos de Sociologia da Música e Estética de publicações periódicas recebidas de Zagreb. Por intermédio do Ministério da Cultura e da OEA, preparou-se primeiramente viagem e estadia no Instituto de Etnomusicologia de Caracas. Em 1973, estabeleceram-se contatos com instituições do sul do Brasil, do Uruguai e da Argentina, entre eles com Alberto Soriano, autor de estudo sobre imanências etnomusicológicas. No início de 1974, com a realização de viagem promovida pelo IMSP a Portugal, pretendeu-se intensificar relações com músicos e pesquisadores de Lisboa e do Porto.

A visita de representante diplomático da Alemanha ao IMSP motivou a elaboração de um projeto que foi apresentado em reunião no Instituto Goethe de São Paulo. Os elos com a cultura e com pesquisadores de língua alemã eram de longa data. Como já mencionado, era professor da escola alemã Waldorf da Associação Rudolf Steiner. Tinha estudado com Ernst Mahle, Ernst Widmer e Martin Braunwieser, este diretor de décadas do IMSP. Mantinha desde 1967 estreitas relações com Paulo Affonso de Moura Ferreira, antigo bolsista do DAAD. Mantinha contatos com Ulla e Hugo Wolf, este à frente do Movimento *Ars Viva*, assim como com grupo de Filosofia Cavalo Azul de Dora Ferreira da Silva. Tinha levantado fontes sobre a história de coros e instituições alemãs em São Paulo. Em 1970, promoveu-se apresentações de obras de compositores alemães nas suas relações com estudos germânicos em concertos no conservatório-sede do Centro de Pesquisas em Musicologia e no IMSP.

Com a introdução da Etnomusicologia, estabeleci contatos com Marius Schneider, professor do Instituto de Musicologia de Colônia, um dos principais representantes da Musicologia Comparada e um dos poucos musicólogos alemães dedicados a estudos da cultura musical ibérica. Os seus aportes referentes a símbolos e imagens, considerados em aulas a partir de

traduções, despertaram o interesse por questões imagológicas na pesquisa músico-cultural que perduraria por décadas. No decorrer da Pós-Graduação em História da Música no IMSP, estabeleceram-se contatos com Karl Gustav Fellerer e Heinrich Hüschen, também professores da Universidade de Colônia. Para a despedida, dirigi concerto do Coro e Orquestra de Música Sacra Paulista realizando em primeira audição a *Missa S. Pedro de Alcântara* de Elias Álvares Lobo, oferecida a D. Pedro II.

Por recomendação da Sociedade Bach de São Paulo, escolhi a cidade de Lüneburg — uma das cidades Bach — para os primeiros meses de estadia e aperfeiçoamento do idioma. Entrei de imediato no tradicional *Augustus-Chor* de 1910 e na *Johannes-Kantorei* de Lüneburg. No *Augustus-Chor*, tratei, com regentes e cantores, as dimensões internacionais do movimento de canto masculino alemão a partir dos documentos levantados em São Paulo e Campinas da Liga Alemã de Cantores do Brasil (*Deutscher Sängerbund*). Com Volker Gwinner, regente da *Kantorei*, organista e professor da Escola Superior de Hannover, tratei da situação e das tendências da pesquisa de Bach e sua época na Alemanha Ocidental e do Leste, assim como do Movimento Bach nas suas extensões no Brasil. Os diálogos eram marcados pela posição de Braunwieser que salientava o significado da pesquisa de Bach do seu professor Bernhard Paumgartner, por ele considerado como mais importante do que Philipp Spitta. Com membros da *Kantorei* estive frequentemente em Hamburg, onde atuava regente e músicos relacionados com o *Collegium Musicum* de São Paulo, assim como em Bremen e outras cidades da Alemanha. A primeira viagem a Berlim, então dividido, deu-se no início de 1975.

Concomitantemente, com outros estudantes, realizei uma viagem de pesquisas e contatos pela Grã-Bretanha, já preparada no Brasil através de Eleanor Dewey. O objetivo era o de visitar instituições musicológicas e estabelecer contatos com pesquisadores de Estudos Culturais e Antropologia Social. Na França, estive em Solesmes e procurei J. Chailley, cuja apostila escrita para a Sorbonne tinha sido traduzida em partes e usada como livro-base no curso de Estruturação Musical no IMSP.

No meu primeiro encontro com professores na Universidade de Colônia, em dezembro de 1974, expus o projeto dos trabalhos, discorrendo sobre o significado de fontes levantadas no Brasil. Entre elas apresentei e comentei obras como as *Novenas do Espírito Santo* de Francisco Manoel da Silva e o *Laudamus da Missa São Sebastião* de A. Carlos Gomes. Já nesse primeiro encontro entrei em contato com musicólogos portugueses que se especializavam no instituto. Maria Augusta Alves Barbosa, professora do Conservatório Nacional de Lisboa, já doutorada, dedicava-se ao estudo de teóricos portugueses, Armindo Borges ao da polifonia vocal portuguesa da era dos Descobrimentos. Essas cooperações deram continuidade a projetos luso-brasileiros já iniciados no Brasil e em Portugal. Em andamento encontrava-se a edição de volume dedicado às culturas musicais da América Latina no século XIX, iniciado por Karl Gustav Fellerer e dirigido pelo etnomusicólogo Robert Günther.⁸ A principal personalidade brasileira da vida musical de Colônia era a cantora Maura Moreira, com a qual estabeleci uma estreita relação de amizade. Maura Moreira participou durante toda a sua vida nos estudos e realizações que se sucederam.

293

As minhas primeiras impressões foram marcadas pela cordial acolhida e pelo interesse pelo projeto que procurava desenvolver por parte de professores, como também e sobretudo pela excelência das bibliotecas. A do Instituto de Musicologia, obra de Fellerer, era uma das mais completas da Alemanha. Também surpreendi-me com a extraordinária biblioteca do Instituto Português-Brasileiro, que, ao lado do Instituto Ibero-Americano de Berlim, é uma das mais antigas e importantes instituições dessa área de estudos romanísticos. A grande biblioteca da Arquidiocese de Colônia tornou-se desde então uma das por mim mais procuradas para estudos referentes a questões sacro-musicais.

As minhas impressões, porém, não foram apenas positivas. Fiquei abalado ao constatar o extremo conservadorismo de professores e de

⁸ Robert Günther (ed.), *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert. Tendenzen und Perspektiven (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts)* [As culturas musicais da América Latina no século XIX. Tendências e perspectivas (Estudos sobre a História da Música do século XIX)]. Regensburg: G. Boose, 1982.

instituições, o que contrastava com as tendências abertas e avançadas do meio em que me formara e atuara em São Paulo. Surpreendi-me com o papel exercido pela Igreja em instituições da Alemanha, do poder eclesiástico, da sua influência no pensamento e na pesquisa, nas normas de comportamento, o que jamais tinha imaginado no Brasil. A minha imagem da Alemanha tinha sido outra. Senti-me deslocado, inserido em universo que era aquele que tinha sido objeto de repúdio como universitário dos anos 60, de luta contra a mentalidade estreita dos anos do sistema autoritário, sentindo-me como que distorcendo a minha própria forma de pensar e viver. Essa experiência de estar deslocado, inserido em contexto e em relações que não correspondiam a meu modo de pensar e ser, a meus posicionamentos e perspectivas, marcou com as suas sombras a minha vida e as minhas atividades. Foi origem de situações dúbias, de mal-entendidos recíprocos, de tentativas de harmonização e compreensão mútuas que exigiram esforços contínuos e que não conduziram em muitos casos a resultados compensadores.

294

Procurei abertura dessa situação através da participação em contextos de orientação mais aberta e avançada na Escola Superior de Música, marcadas por compositores de círculos referenciados por Karlheinz Stockhausen e que se dedicavam à música eletrônica, como Johannes Fritsch e, no caso da música antiga, por Rudolf Ewerhardt, professor de Leitura de Partituras Históricas. Singularmente, o círculo voltado à música contemporânea provinha da Escola de Música, antigo Conservatório de Colônia, onde também se desenvolvera um instituto de música antiga. Esses elos levaram à minha vinculação com a Escola de Música, na qual atuei como docente até 1981.

A constatação do significado da Escola Superior de Música e da Escola de Música, reviveu uma discussão que já se colocara no Brasil no âmbito da Arquitetura e à época da instituição da Escola de Comunicação e Artes da USP. Assim como a Escola Superior de Música, também a de Arquitetura no Reno do Norte/Vestfália eram instituições autônomas, distintas da Universidade em Colônia. A integração de escolas superiores de

música, de artes, de dança, teatro ou técnicas na universidade, à primeira vista um desenvolvimento positivo, de reconhecimento valorizador, lisonjeante para docentes e estudantes, revelava-se como ambivalente, como uma faca de dois gumes. Como já reconhecido por estudantes na FAU/USP em 68/69 representava uma perda de liberdade, um maior controle em época de repressão política, um policiamento, uma academização e cientifização que punha em risco um espírito de livre expressão e criação, coibindo também participações políticas. A integração universitária no campus levava a perdas de culturas institucionais, de elos com contextos históricos, socioculturais e urbanos. Não foi, neste sentido, apenas positiva.

Como então frequentemente discutido também em Colônia, a autonomia de escolas superiores de música e artes devia ser antes valorizada, mantida e desenvolvida a partir de seus próprios critérios e funções, o que exigia a reconscientização de histórias e características institucionais. Apesar de todas as interações, se o lugar da Musicologia como ciência é na Universidade, o da formação de músicos, compositores e regentes é e devia ser na escolas superiores de música como instituições autônomas voltadas à excelência artística e criadora. Significativamente, uma das constatações negativas que tive desde o início foi aquela da deficiência e mesmo do diletantismo da prática musical na Universidade. O *Collegium Musicum* de Colônia tinha um nível qualitativo que nem de longe podia ser comparado com aquele muito mais superior do *Collegium Musicum* de São Paulo.

J.V. Neste ponto, gostaríamos de abordar o seu Doutorado em Musicologia na Universidade de Colônia. Para além de perguntar sobre orientador, tema e abordagem da pesquisa, gostaríamos de indagar pelos referenciais teóricos e métodos empregados, e ainda sobre como a ideia da aplicação de uma orientação cultural na musicologia relacionava-se então com suas experiências pregressas no Brasil, e mais especificamente na sua cidade natal de São Paulo. Em outra oportunidade, o Sr. referia-se a “preocupações relativas ao nacional e ao universal nos estudos culturais, em particu-

lar na música”,⁹ particularmente em conexão com a organização de uma “Sociedade Nova Difusão” em 1968; poderia discorrer sobre a proposta metodológica aí implicada?

A.A.B. A tese foi apresentada e defendida em 1979 no Instituto de Musicologia da Faculdade de Filosofia. Segundo o sistema universitário em Colônia, os estudos que levam ao doutoramento são desenvolvidos não só no instituto no qual o trabalho primordialmente se inclui pela sua temática, mas em dois outros institutos, no meu caso o de História da Arte e Etnologia (*Völkerkunde*). Não se trata aqui de matérias complementares, mas sim de estudos nas diferentes áreas segundo as prescrições de doutoramento dos respectivos institutos. Estes devem constatar se o candidato apresenta pré-requisitos para o desenvolvimento de estudos em semestres que se seguem ao exame intermediário (*Zwischenprüfung*) e estipular o número de aulas e seminários que devem ser frequentados assim como os certificados a serem alcançados. Os exames orais de doutoramento são realizados em três institutos pelos respectivos diretores e professores segundo temas referentes às áreas.

296

No meu caso, os estudos superiores realizados no Brasil foram em parte reconhecidos e equiparados com aqueles de mestrado. Os de História da Arte e da Arquitetura na FAU/USP e aqueles superiores de música, assim como o fato de ser Professor de Estética e Etnomusicologia na Faculdade de Música e Educação Musical do Instituto Musical de São Paulo possibilitaram-me ser dispensado dos quatro primeiros semestres e do exame intermediário nos respectivos institutos. Não pude corresponder à exigência do assim chamado *Grande Latinum*, uma vez que apenas tinha tido três anos de latim no curso secundário por ter sido a matéria abolida no Brasil na década de 60. Fui assim obrigado a preencher essa lacuna no Instituto de Estudos da Antiguidade (*Alterstumskunde*) e ali prestar o exame respectivo, o que custou-me muito tempo.

Os meus principais orientadores foram os professores Heinrich Hüschen em Musicologia, Heinz Ladendorf em História da Arte e Ulla Johansen em

⁹ Ver http://revista.brasil-europa.eu/169/Momentos_de_dialogos_eurobrasileiros.html.

Etnologia. O tema da minha tese disse respeito à música sacra na Província de São Paulo à época do Império do Brasil: *Die katholische Kirchenmusik in der Provinz São Paulo zur Zeit des Brasilianischen Kaiserreiches*.¹⁰ O trabalho baseou-se em fontes inéditas levantadas desde a década de 1960 em pesquisas realizadas em São Paulo e trazidas em filmes e fotocópias. A escolha do tema foi decorrente da atualidade de questionamentos do século XIX na musicologia alemã da época, presente em projeto dedicado às culturas musicais na América Latina no século XIX então em andamento em Colônia.

A atualidade do século XIX na pesquisa decorreu também dos debates conduzidos em 1976 no ano do Centenário da Casa de Festivais de Bayreuth e nas jornadas de Kassel (*Kasseler Musiktage*), salientando-se nos dois contextos os contatos com personalidades como o germanista Hans Mayer, assim como com Pierre Boulez, Patrice Chéreau e Carl Dahlhaus. Em Bayreuth, dediquei-me ao estudo e à discussão das relações entre Wagner e o Brasil a partir da consulta de fontes referentes a relações epistolares entre representantes diplomáticos do Brasil e Wagner já então publicadas. A atenção dirigiu-se à presença de D. Pedro II na inauguração da Casa dos Festivais e no movimento wagneriano, tratando-se em especial do significado dessas relações para estudos de *Tristão e Isolda*. Esses estudos deram continuidade àqueles voltados a D. Pedro II já desenvolvidos no Brasil no âmbito das pesquisas de Carlos Gomes e Elias Lobo e que tiveram a sua expressão na particular consideração do Segundo Império na minha tese, em eventos, cursos e conferências, assim como em relações com membros da Família Imperial Brasileira em anos que se seguiram.

A atenção dirigida à Música de Igreja (*Kirchenmusik*) foi uma decorrência da atualidade das discussões e tensões concernentes à música sacra na década pós-conciliar, em particular nos países extra-europeus. Esse debate, que já marcara os estudos e as reflexões no Brasil, era condu-

¹⁰ Antonio Alexandre Bispo, *Die katholische Kirchenmusik in der Provinz São Paulo zur Zeit des brasilianischen Kaiserreiches (1822–1889)* [A música sacra católica na Província de São Paulo nos tempos do Império do Brasil (1822–1889)]. Regensburg, Gustav Bosse, 1980.

zido de forma particularmente intensa em Colônia como um dos principais centros católicos e de estudos teológicos, de história eclesiástica e litúrgico-musicais da Europa. Karl Gustav Fellerer era o principal representante da pesquisa da música sacra católica na Alemanha. Em simpósio internacional realizado em Roma em 1975 pelo Ano Palestrina, Fellerer considerou a necessidade de revisão de concepções do Cecilianismo e do século XIX e de suas extensões no XX por serem expressões de contextos e desenvolvimentos europeus, não devendo ser diretrizes para considerações e procedimentos em países extra-europeus no presente. Essa atualidade do debate referente à música sacra teve a sua expressão na fundação, em 1977, do Instituto de Estudos Hínicos e Etnomusicológicos da *Consociatio Internationalis Musicae Sacrae* (CIMS) em Colônia, com centro de estudos junto à abadia beneditina de Maria Laach e do seu instituto de pesquisas da liturgia Abt von Herwegen. Tendo sido então convidado para assumir os trabalhos do seu departamento de Etnomusicologia — posição que manteve até 2002 —, dei início, com Fellerer, ao levantamento de sua obra e biblioteca, assim como ao estudo de suas atuações em contextos musicológicos e político-culturais.

Quanto à abordagem dos meus estudos, estes foram fundamentalmente marcados por reflexões encetadas e orientações elaboradas em São Paulo desde a década de 1960. Os objetivos do projeto brasileiro eram o do desenvolvimento de *uma musicologia de orientação segundo processos culturais* e, reciprocamente, de *estudos culturais de condução musicológica em contextos globais, supranacionais*. O estudo da música de igreja devia ser conduzido sob perspectivas estritamente científico-culturais e seculares, não-confessionais, ainda que os trabalhos fossem necessariamente desenvolvidos em cooperações com pesquisadores católicos e instituições eclesiásticas. Os estudos deram continuidade àqueles concernentes à música sacra em anos que se seguiram ao Concílio Vaticano II no Brasil e que precederam de anos e sob muitos aspectos a discussão conduzida em Colônia em 1975. Os ímpetos de renovação, de criação de uma música sacra que devia ser adequada culturalmente sob o signo de concei-

tos condutores como aculturação e inculturação, marcaram iniciativas e esforços de religiosos e pesquisadores como José de Almeida Penalva à frente do seu *Studium Theologicum* em Curitiba, José Geraldo de Souza e outros religiosos da Comissão de Música da Conferência dos Bispos do Brasil (CNBB), assim como de compositores como Osvaldo Lacerda.

Participei de vários encontros e mantive estreitas relações humanas e profissionais com vários de seus representantes. Nunca estive porém de acordo com os intentos que marcaram a produção de música religiosa ou pastoral assim resultante. A utilização de elementos melódicos, rítmicos, formais ou outros do folclore sempre vi como arbitrária e superficial, resultantes de análises que não consideravam os sentidos da linguagem musical e de instrumentos a partir de suas inserções em diversos contextos de onde provinham, sobretudo de expressões lúdicas do calendário e de cultos populares. Embora com a melhor das intenções sociais e pastorais, esses intentos de utilização de “constâncias” levavam a uma estética híbrida, a uma retomada de concepções e procedimentos do nacionalismo musical do passado. Eram deslocados no tempo, não correspondente às tendências da criação musical contemporânea e contrariavam concepções que procuravam a superação de modos de pensar em categorizações de objeto e de renovação de concepções do folclore. Paradoxalmente, embora sendo compreendidos como renovadores, inovativos e avançados pelos religiosos e compositores, eram ultrapassados e retroativos. Aqui manifestavam-se paradoxias, incoerências e contradições que sempre marcaram reflexões, diálogos e eventos.

Esse movimento litúrgico-musical foi acompanhado por preocupações daqueles que constatavam o abandono do canto gregoriano, de obras em latim, de órgãos e da prática coral com a intenção de promoção de uma “*participatio activa*”, e que levava à destruição de arquivos com graves consequências para estudos históricos e músico-culturais. A preocupação pelo destino de acervos e a intenção de registro de fontes assim em risco constituíram importantes fatores que marcaram os trabalhos no Centro de Pesquisas em Musicologia da ND. O abandono do gregoriano

tinha implicações para estudos histórico-musicais, em particular da Idade Média, então no centro das atenções em anos marcados pelo interesse pela música antiga e pela polifonia em São Paulo.

Tomou-se já no Brasil consciência das graves consequências de desenvolvimentos eclesiásticos e de recatolização do século que foi o da Restauração e do Historismo, do anti-Modernismo do Concílio Vaticano I na sua reação a processos secularizantes. Foi século marcado pela ação de ordens religiosas europeias na repopulação de conventos e pelas suas atividades catequéticas e educativas, do Cecilianismo e do Ultramontanismo, prolongando-se no século XX, passando então a ser referenciadas segundo o *Motu Proprio* de Pio X de 1903. O combate à tradição cororqustral, a substituição de repertórios desenvolvidos através de décadas a favor de obras recorrentes à polifonia vocal compreendida como modelar do passado tridentino levou a destruições do patrimônio músico-cultural, um processo de empobrecimento que então, nos anos que se seguiram ao Concílio Vaticano II, passava a ser completado. Órgãos adquiridos com tanto esforço e dispêndios no passado para substituir orquestras eram abandonados. Abandonado era também o repertório que, no passado, procurara substituir aquele criticado como não correspondente a critérios de sacralidade.

300

A abordagem dos estudos foi assim marcada por uma fundamental crítica ao movimento restauracionista no século XIX, de seus antecedentes no XVIII, do Cecilianismo e do Ultramontanismo, assim como os seus prolongamentos no XX. O intento era o de revelar, analisar e revalorizar o que tinha sido combatido e que marcara a prática musical em igrejas e irmandades, em particular aquelas de meios sociais menos favorecidos, em localidades menores, assim como a produção de músicos e mestres nas suas inserções em processos culturais. A visão histórico-musical, no caso de São Paulo, não devia continuar a orientar-se pela Sé e sua tradição remontante ao período colonial, nem pelo Seminário ou igrejas de Jesuítas e outras ordens religiosas europeias agentes da restauração eclesiástica. Essa atenção voltada sobretudo à prática musical em irmandades e

igrejas menores, em particular em meios sociais e étnicos menos privilegiados, trazia à tona a questão da música na sua realidade sonora, condicionada pelas possibilidades materiais e técnicas, assim como modos de expressão peculiares correspondentes a disposições psíquico-mentais e comportamentos. Retomava-se assim em nível internacional uma discussão concernente à consideração de resultados da pesquisa cultural empírica na prática da execução histórico-musical, um anelo despertado na vivência da prática sacro-musical em São João del-Rei e Santo Amaro da Purificação e que levava à criação do Coro e Orquestra de Música Sacra Paulista em 1972.

Assim como já anteriormente no Brasil, procurei trazer à consciência que as partituras, as fontes escritas, não bastavam para o estudo dessa realidade sonora e que teria constituído uma característica diferenciadora da vida musical no Brasil segundo a visão depreciadora de observadores e religiosos europeus. Procedi a um levantamento de menções em relatos de viajantes europeus do século XIX que registraram o impacto que vivenciaram com a música nas igrejas brasileiras, assim como de religiosos que a consideraram como expressão de decadência e de abusos. Tive a gratificação de ver o meu trabalho, concluído em 1979, ter recebido prêmio como “*opus eximium*” da Universidade de Colônia. Tive porém o desgosto de não poder vê-lo publicado na íntegra devido à sua extensão. As limitações impostas pela casa editora responsável pela publicação da série do Instituto levaram a que fosse publicada em versão alemã apenas de forma consideravelmente reduzida. Para evitar similar procedimento, a musicóloga portuguesa Maria Augusta Alves Barbosa impediu que a sua tese fosse publicada na Alemanha, na série do Instituto, preferindo editá-la em Portugal, sem as restrições e com uma qualidade de impressão muito superior.

Para a discussão da tese nas suas dimensões historiográficas e político-culturais realizou-se o Simpósio Internacional Música Sacra e Cultura Brasileira em São Paulo, em 1981. O evento, a sua iniciativa, organização, programação científica e artística foram decorrência desse trabalho.

Várias das obras então realizadas durante o evento foram resultados de pesquisas levantadas desde a década de 1960 e consideradas no trabalho desenvolvido, entre elas um *Te Deum* anônimo do século XVIII, um *Recitado ao Pregador* de André Gonçalves Paixão de 1835 e uma *Missa* de Tristão Mariano da Costa. Sobretudo a partir da minha nomeação a *Consiliarius da Consociatio Internationalise Musicae Sacrae* em 1979, mantive estreitos contatos com o *Istituto Pontificio di Musica Sacra* de Roma, atuando com pareceres em exames, como docente em seminários e conferencista em simpósios. Meus estudos sobre a música na história de Portugal e em processos músico-culturais no âmbito do antigo Direito de Padroado Português seriam apresentados e discutidos posteriormente em sessão acadêmica presidida pelo então Cardeal Josef Ratzinger na Universidade Gregoriana.

302

E.R. Professor Bispo, gostaríamos de aproveitar este momento da entrevista para perguntar-lhe sobre o papel do célebre pesquisador teuto-uruguaio Francisco Curt Lange em sua trajetória profissional na musicologia. Como reportado pela musicóloga alemã Barbara Alge,¹¹ que conduziu no Acervo Curt Lange da UFMG pesquisas relacionadas às relações estabelecidas entre Curt Lange e proeminentes personalidades da musicologia alemã do século passado, o Sr. referiu-se a Lange, em certa ocasião, como seu “professor espiritual”. Como mencionado por Alge, também, Lange o teria também estimulado a conduzir pesquisas musicológicas no universo lusófono. Perguntamos assim sobre sua relação com Lange, tanto no nível do contato humano, quanto no âmbito profissional.

A.A.B. As minhas relações com Francisco Curt Lange foram estreitas. Algumas colocações por ele feitas em cartas e divulgadas em publicações devem ser porém revistas e relativizadas. Procurei-o em Punta del Leste já em 1973. Na Europa, essas relações decorreram da participação de Curt Lange no já mencionado projeto “Culturas Musicais da América Latina no século XIX” em andamento em 1975 no departamento de Etnomusicologia

¹¹ Barbara Alge, “The Influence of German Musicology in the Work of Francisco Curt Lange”. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 9-38, 2014.

do Instituto de Musicologia de Colônia sob a direção de Robert Günther. Os trabalhos por ele enviados, versados em português ou melhor, “portunhol”, constantes de textos escritos ao correr da pena, constituídos por fragmentos pouco coordenados, precisavam ser revistos, corrigidos e reestruturados para que correspondessem às exigências da publicação.

Na correspondência, Curt Lange solicitava informações, favores, envios de materiais e preparativos para suas estadias na Alemanha. Em 1980, quando esteve na Alemanha com a sua esposa, fazendo vir o seu automóvel de Montevideu por via marítima até Hamburgo, ficaram hospedados por semanas no meu apartamento em Colônia. Essa convivência permitiu o estreitamento de laços e o conhecimento de seu modo de vida, do seu pensamento, de suas experiências, da sua formação em musicologia, das razões da sua ida ao Brasil, de seus problemas familiares e do seu cotidiano. Este era marcado por modos de vida latino-americanos, e a comunicação entre nós era em geral em castelhano. Curt Lange já não tinha nos seus modos, nas suas expressões, modos de vestir e comportamento características que poderiam denotar suas origens alemãs. Era um latino-americano de cunho cisplatino, plenamente integrado na cultura da América de língua espanhola, e assim recebido e considerado pelos alemães nas instituições que visitava. Não tinha a formalidade quanto a modos de expressar-se, de comportar-se então vigentes em meios acadêmicos, mas era extrovertido e espontâneo, também em suas conferências, em geral improvisadas.

Curt Lange tinha uma opinião negativa sobre a situação da pesquisa no Brasil, dizendo em tom jocoso que não havia lugar mais para musicólogos no Brasil, pois todos se consideravam como tais. Como afirmava frequentemente, ninguém dizia ser dentista sem ter estudado odontologia, embora soubesse bem tirar dentes. O Tiradentes da Inconfidência não era designado como odontólogo em léxicos, o que seria ridículo. Na *Enciclopédia de música brasileira*,¹² porém, um empreendimento por ele

¹² Marco Antônio Marcondes (ed.), *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica, popular*. v. 1: A–N., v. 2: O–Z. São Paulo: Art Editora, 1977.

questionado pela sua falta de critérios, eruditos do passado eram designados como musicólogos, embora tivessem vivido muito antes dessa área ter sido institucionalizada internacionalmente. No Brasil, pianistas, cantores, críticos e jornalistas, que na melhor das hipóteses tinham estudado história da música em conservatórios, afirmavam ser musicólogos. Essas colocações correspondiam em princípio àquelas discutidas com os pesquisadores portugueses em Colônia, mas as suas frequentes explanações em público transmitiam uma imagem do Brasil que dificultava os esforços do projeto de estabelecimento de cooperações para o desenvolvimento de uma pesquisa de orientação cultural em contextos globais com a participação do Brasil.

304 Curt Lange opôs-se à fundação da Sociedade Brasileira de Musicologia (SBM) em 1981, procurando impedir a sua constituição em cartas dirigidas a musicólogos que, como Heinrich Hüsch, Karl Gustav Fellerer, Hans Schmidt, Hans Lonnendonker e Robert Günther pretendiam apoiar a instituição. Para ganhar a sua simpatia, sugeri que fosse nomeado presidente de honra da SBM. Essa sugestão, porém, não foi aceita no Brasil, concordando-se apenas que fosse nomeado o primeiro sócio honorário. Devido ao falecimento de sua esposa, Curt Lange não pôde estar presente à cerimônia de fundação da SBM na Sala da Independência do Museu Paulista. Veio a São Paulo apenas no término da semana do Simpósio Internacional Música Sacra e Cultura Brasileira, quando então realizou-se um encontro no Salão Paulista do então Othon Palace Hotel.

Como tratado em Colônia, Curt Lange dispunha-se a publicar obras do passado colonial de Minas Gerais por ele conservadas no Uruguai no projeto de edição de uma *Monumenta* brasileira que, juntamente com os materiais de museus e acervos de particulares, seria organizada com Cleofe Person de Mattos, Jaime Alves Diniz, Conceição Rezende e outros pesquisadores. Os volumes seriam publicados por destacada editora alemã, microfilmes das fontes seriam conservados no Vaticano. As obras não deviam apenas ser reconstruídas em partituras no sentido de publicações do original (*Urtext*), mas acompanhadas por textos

científico-culturais que, correspondendo aos estudos até então realizados, procurariam considerar sentidos teológicos, de concepções e práticas do passado e as aproximações etnomusicológicas na reconstrução de realidades sonoras perdidas. Regentes presentes de Utrecht e de Augsburg já tinham declarado a sua disposição em executar e gravar obras. Embora não tenha estado presente na discussão desse projeto em encontro internacional realizado no Museu da Música em Mariana, em 1981, Curt Lange enviou partituras por mala diplomática à Embaixada do Brasil, então em Bonn. Esta, não tendo conhecimento do projeto, entregou-as ao Seminário de Musicologia da Universidade, onde pude encontrá-las apenas em 2002 quando da minha atuação como professor em Bonn.

Em 1983, tive a satisfação de novamente poder hospedar Curt Lange durante várias semanas. Nessa época, realizamos viagens e visitas a instituições. Os principais temas tratados no nosso convívio diziam respeito sobretudo aos caminhos que poderiam ser percorridos para o retorno ao Brasil das fontes musicais que conservava no Uruguai. A principal preocupação de Curt Lange era de conseguir remunerações do Brasil para a entrega de materiais e ter garantias por parte da Venezuela para que mantivesse o uso *ad vitam* da sua biblioteca que estava para ser adquirida por Caracas. Por ocasião da terceira edição do Fórum de Música de Leichlingen — série de eventos multilaterais que dirigi como diretor da Escola de Música de Leichlingen entre 1981 e 1985, e que em 1983 foi motivado pelas comemorações de 300 anos da imigração alemã à América —, Curt Lange proferiu uma conferência sobre Louis Moreau Gottschalk. Curt Lange já tinha publicado há muito um estudo sobre esse pianista e compositor, retomando-o no projeto “Culturas Musicais da América Latina no século XIX”. O intento dos debates no Fórum de Leichlingen era o de promover, no ano em que se celebrava o Transatlantismo, uma atualização de concepções do Interamericanismo que Curt Lange representava como diretor do Instituto Interamericano de Musicologia em Montevideu. Salientou-se, nas discussões, a necessidade de consideração de processos interamericanos nas suas interações com processos transa-

tlânticos e transpacíficos em correspondência às perspectivas teóricas dirigidas a processos e suas interações elaboradas em São Paulo na década de 60 e que determinavam os estudos as iniciativas brasileiras na Alemanha.

Quanto ao termo “filho espiritual”, esta designação foi por ele usada no meu caso — e no de outros pesquisadores — com a intenção de salientar a sua posição de pai na pesquisa musicológica na América Latina. Por respeito, utilizei essa expressão em cartas a ele endereçadas. Embora sempre tivesse tido grande respeito pela sua obra e pelas suas extraordinárias e múltiplas atividades, podendo sentir-me lisongeadado com essa designação, não me considero seu filho espiritual. Esse termo poderia valer antes para mentores que realmente marcaram mais profundamente a minha vida, as minhas visões e concepções.

Quanto à afirmação que teria sido Curt Lange aquele que me estimulou a conduzir pesquisas no universo lusófono, ela é totalmente descabida. Todos os meus avós são portugueses, cresci em meio luso-brasileiro de São Paulo e Santos, atuei nos estudos luso-brasileiros desde a minha juventude, e estudei na FFCL quando esta se encontrava sob a égide do historiador Eurípedes Simão de Paula, vulto eminente dos estudos luso-brasileiros. Procurei desde o início de meus estudos de folclore registrar tradições orais de imigrantes portugueses, tendo a felicidade de encontrar já em 1966, o mais antigo manuscrito de danças populares açorianas, de levantar repertório de orfeão de Coimbra e de cantores portugueses quando de suas estadias no Brasil.

Os meus conhecimentos puderam ser atualizados através do contato com músicos portugueses de passagem no Brasil e com etnomusicólogos e antropólogos culturais que se relacionaram com o Museu de Artes e Técnicas Populares como Jorge Dias, assim como através de obras de Fernando Lopes Graça e Cônego José Augusto Alegria. Tive também a oportunidade de encontrar e consultar obras de autores portugueses no arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, entre eles de Cordeiro da Silva, e a felicidade de encontrar obras de Marcos Portugal, Fortunato Mazziotti e João José Baldi em diferentes acervos, também no Nordeste.

Um ponto alto das minhas pesquisas foi encontrar a Semana Santa de Theodoro Ciro, mestre-de-capela da Bahia, como muitos outros formado no Seminário da Patriarcal de Lisboa.

Como já mencionei, os meus elos com Portugal foram sobretudo marcados por Jorge Peixinho, membro da ND e que foi aquele que sugeriu e motivo viagem de contatos e pesquisas a Portugal, por fim efetivada em 1974. Como também já citei, os estudos luso-brasileiros foram intensificados em Colônia com o convívio com musicólogos portugueses, em particular com Maria Augusta Alves Barbosa, representante da tradição do pensamento de Mário de Sampaio Ribeiro, com o açoriano Armindo Borges e, no âmbito da música sacra, com Júlia d'Almendra, gregorianista já há muito em contatos com o Brasil.

Tive sempre a maior admiração pela obra e posição de vários pesquisadores portugueses também marcados pelos seus elos com Alemanha, em particular por Mário Vieira de Carvalho. As minhas atividades foram desenvolvidas posteriormente com a cooperação de musicólogos como Gerhard Doderer e de outros estudiosos portugueses, salientando-se o maestro M. Ivo Cruz, especialista no estudo do século XIX, colega e amigo.

O problema da imagem de Curt Lange foi frequentemente considerado no Brasil e na Alemanha. Uma certa distância de brasileiros para com Curt Lange pode ser explicada, por um lado, pelo fato de ter revelado e valorizado um passado musical que não correspondia às visões históricas e ao ideário nacionalista das décadas de 20, 30 e 40. O redescobrimento e o reconhecimento do significado desse passado não correspondia a visões e posicionamentos político-culturais próprios de sistemas autoritários, de ítalo-brasileiros admiradores de Mussolini, de teuto-brasileiros de Hitler, de portugueses de Salazar, de integralistas ou dos entusiastas do Canto Orfeônico na sua fase marcada pelas grandes concentrações orfeônicas de Villa-Lobos. A meu ver, essa latente ou explícita animosidade não depõe contra Curt Lange. Uma certa reserva com relação a seu trabalho poderia ser explicada também pelo fato de ter revelado, ainda mais como estrangeiro, não só o significado do passado musical do Brasil que não

correspondia as ideários nacionalistas e populistas, como também um patrimônio sacro-musical que não correspondia ao movimento restaurativo eclesiástico orientado segundo o *Moto Proprio* de Pio X, tirando-o do esquecimento e salvando-o da destruição. A meu ver, também esses fatores não depõem contra Curt Lange.

Por outro lado, tem-se procurado explicar uma certa atitude negativa para com Curt Lange a partir de fatores culturais e das características de sua personalidade e comportamento. Esses fatores vêm sendo discutidos considerando-se as suas origens e formação em meios sociais relativamente modestos da Alemanha e pela sua adaptação ao contexto latino-americano de expressão espanhola. Curt Lange não tinha o cultivo, o refinamento, a polidez de trato, de expressão e comportamento de muitos músicos e intelectuais do Brasil marcados pela cultura francesa, bastando lembrar-se de personalidades como Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Souza Lima ou Vasco Mariz. Não era diplomático nem tinha cortêsias. Era franco, extrovertido, direto, sem reservas e receios mesmo perante autoridades, desembaraçado, sem dar atenção a modos de trajar, informal, em contínuo movimento, agitado, aparecendo sem ser anunciado, procurando sempre alvos para conquistar. Entusiasmado e movido por um fogo interno, de início ganhando simpatias, manifestava-se por fim como sendo marcado por excessiva consciência de si próprio, por acentuado egocentrismo.

308

Essas características da sua personalidade e comportamento não eram sempre bem vistas também em meios marcados por formalidade da Alemanha. Apresentava-se como um compadre. Surgia repentinamente, sem avisar, como se estivesse em casa, enaltecendo-se e louvando as suas descobertas e atividades. Também nas relações não profissionais surgia repentinamente, em situações difíceis, garantindo apoios, mas desaparecendo e deixando um rastro sombrio e complicações de toda ordem. Foi várias vezes comparado com um centauro da antiga mitologia, um sagitário, um militante sempre procurando objetivos com as suas flechas.

O próprio Curt Lange falava de um ímpeto que seria natural de sobrepujar, de superação, de conquista de temas, de militância, de luta. Essas colocações contrariavam modos de ver e atuar que conhecia da minha formação com personalidades como Braunwieser na sua modéstia e concepções do homem de teor espiritualista. Em círculos da Sociedade Bach de São Paulo sempre se lembrava que esses ímpetos de sobrepujar outros, se não controlados, teriam consequências negativas tanto pessoais — pois liberam sentimentos e emoções menos nobres do homem —, como para as relações humanas e profissionais. Criam um clima de desconfiança e receios mútuos, de concorrência, de competição e não de colaboração. O ímpeto de superação devia ser auto-referenciado: o do sobrepujar-se, o do auto-aperfeiçoar-se.

É possível que hoje, com a mudança de comportamentos em meios acadêmicos, os seus modos e atitudes não fossem vistos tão negativamente. Uma queda de bons princípios nas relações científicas e na ética profissional é constatada em instituições e fundações voltadas a intercâmbios internacionais e com as quais me encontro vinculado.

309

J.V. E como o Sr. e sua geração encararam as polêmicas em torno do trabalho de Lange nas décadas de 50, 60 e 70 do século passado? Concorde com a observação de Rui Mourão, no livro *O alemão que descobriu a América*, de que “a reviravolta que Curt Lange obrigou os estudiosos da nossa música a empreender foi um processo traumático que precisou de anos para se desfazer” (1990, p. 45)?

A.A.B. Quanto à expressão mencionada de Rui Mourão, não a considero pertinente, não é suficientemente diferenciada, mas revela um modo de ver que era aquele do próprio Curt Lange. Nas suas correspondências, conferências e contatos, salientava o significado de suas pesquisas, do seu labor e pioneirismo que teria causado um impacto profundo no meio intelectual e musical. Fornecia também subsídios para textos que seriam publicados, alguns sensacionais, como aqueles do *Suplemento* especial de jornal que foram em parte escritos durante as suas estadias na Alemanha.



J.V. O período seguinte ao Doutorado na Alemanha, a partir de 1980, foi aquele em que o Sr. voltou-se novamente para o Brasil, envidando esforços especialmente no sentido de contribuir para o desenvolvimento da musicologia no Brasil através de cooperações internacionais, não é? Que memórias tem destas iniciativas, em especial da Sociedade Brasileira de Musicologia e dos Congressos Brasileiros de Musicologia? Como se desenvolveu o contato com seus principais integrantes e animadores, personalidades como Cleofe Person de Mattos, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Martin Braunwieser, Jaime Alves Diniz, Dulce Martins Lamas e Mercedes Reis Pequeno, e ainda como nomes como Guilherme Figueiredo e Samuel Claro-Valdés, além naturalmente de Curt Lange? Poderia comentar, ainda, o envolvimento de musicólogos alemães na fundação da SBM, como Karl Gustav Fellerer, Heinrich Hüschen e Carl Dahlhaus, e ainda as possíveis razões para a posterior obliteração da Sociedade?

310

A.A.B. Gostaria de fazer inicialmente uma ressalva. Não voltei ao Brasil após o meu doutorado com o objetivo de contribuir para o desenvolvimento da musicologia no Brasil. Já há muito realizavam pesquisadores brasileiros estudos e pesquisas de extraordinário valor, como vários dos meus professores e colegas, mantinham há muito relações com pesquisadores europeus e norte-americanos e também vários já tinham atuado no Exterior. O meu primordial intuito sempre foi o de contribuir ao desenvolvimento da musicologia como ciência que, similarmente como Aritmética, Geometria ou Astronomia — disciplinas do antigo *Quadrivium* — seria supranacional. O desenvolvimento da musicologia neste sentido exigia que os pesquisadores europeus tomassem conhecimento do desenvolvimento de estudos já realizados e em andamento no Brasil, de contextos e processos, o que representaria um pré-requisito para cooperações e para o progresso da ciência nas suas amplas dimensões. Eram assim antes os europeus que deviam ser esclarecidos, não primordialmente os brasileiros.

Os anos que se seguiram ao meu doutoramento não representaram uma nova fase, mas sim deram continuidade aos projetos que me levaram à Alemanha, a desenvolvimentos, anelos e relações de longa data. Não houve interrupção de elos com o Brasil entre 1975 e 1980, tendo sido estes mantidos através de intensa correspondência e de visitas e estadias de professores e colegas brasileiros, entre eles Ernst Widmer, Pierre Klose, Paulo Affonso de Moura Ferreira, Cleofe Person de Mattos, Gertrud Mersiovsky, Esther Karwinsky, Maria Teresa (Terão) Chebl, J. Almeida Penalva, Neide Rodrigues Gomes, ou Eleanor Dewey. Como já mencionei, mantive através de substitutos a minha posição como professor do Instituto Musical de São Paulo durante todos esses anos. Vim para a Alemanha nessa função, mas não só com a finalidade de alcançar e atualizar conhecimentos para o desenvolvimento de cursos do IMSP, em particular da Etnomusicologia e História da Música em nível de Pós-Graduação. O projeto tinha um escopo mais amplo e correspondia a reflexões encetadas nos anos 60 no contexto do movimento ND e que continuaram a ser discutidas no IMSP.

311

Considerava-se nos encontros no IMSP que matérias de natureza musicológica em cursos de instrumentos, de canto, de composição, na Licenciatura em Educação Musical/Artística deveriam ser conduzidas não por si próprias, mas a serviço da formação de intérpretes, compositores e professores. Deviam contribuir à refletividade no exercício artístico, ao desenvolvimento da técnica, da criatividade e no ensino, oferecendo subsídios para procedimentos adequados e abrindo perspectivas. Não podiam e deviam porém sobrecarregar de tal forma o currículo que levasse a um prejuízo da formação artística, criadora ou da prática pedagógica.

Essa advertência, frequentemente feita por professores de instrumentos, não era de recente data. Tinha sido conduzida por professores do Conservatório Dramático e Musical, sempre se apoiando naquelas do Instituto Nacional de Música. Lembrava-se que a formação prática exigia um extraordinário dispêndio de tempo para exercícios e concentração, um tempo que não devia ser por demais reduzido com um excessivo peso dado a

matérias teóricas. O excesso de aulas e trabalhos nessas áreas exigiam esforços sobre-humanos e implicavam numa exaustão para estudantes, impedindo de dedicar-se plenamente a seu instrumento, ao canto ou à criação musical, o que exige tempo e mesmo tempo livre para cogitações e desenvolvimento pessoal. A prática musical tinha outras exigências, interpretativas, de desenvolvimento de personalidade de artista, de performance, de criatividade inovadora. Frequentemente mencionava-se como exemplo da formação de atletas. Um atleta, numa escola de Educação Física, embora frequentasse cursos em fisiologia ou anatomia, não podia deixar de dedicar a sua maior atenção ao treinamento, caso contrário não seria jamais um bom futebolista ou esportista em outra disciplina. Não seria porém pelo fato de ter obtido formação em anatomia que seria um médico.

312

Essa discussão, compreensível e justa, tinha implicações para as áreas teóricas, entre elas para a História da Música e para a Etnomusicologia. Estas, aplicadas ao escopo de uma escola superior de música, não podiam ser desenvolvidas plenamente como áreas científicas. Não era pelo fato de um estudante ter frequentado um curso de Etnomusicologia na escola superior de música que seria um etnomusicólogo ou pelo fato de ter feito um curso de graduação ou mesmo de especialização em História da Música que seria um musicólogo. No IMSP houve, entre 1972 e 1974, centenas de estudantes de Etnomusicologia que realizaram e apresentaram trabalhos de pesquisa no término do curso, alguns deles comparáveis em qualidade com trabalhos de mestrados atuais publicados pela internet. Seriam porém todos eles etnomusicólogos?

Considerava-se também a questão das predisposições e anseios, do perfil do artista, do criador, do professor e do cientista. Este, que deve passar grande parte de sua vida em arquivos, em laboratórios, difere daquele de um concertista ou de um ídolo popular pelas suas características pessoais. Não tem em geral o anseio e a necessidade íntima de estar no palco, à luz da ribalta, de comunicar-se com ouvintes e espectadores, de receber ovações e aplausos do público. O cientista não pode ser um artista frustrado por não ter alcançado um sucesso pretendido. Um dos aspectos

mais discutidos — e que levou a celeumas e tensões — foi a de que essa problemática não era solucionada, mas até mesmo agravada com a integração de escolas superiores de música e artes na Universidade. Também aqui a formação do artista não devia ser sobrecarregada e o fato de nelas frequentar curso de natureza musicológica e apresentar um trabalho e fazer uma exposição em concerto final não significaria ser ele um cientista.

As conferências sobre Comunicação e Artes por Décio Pignatari em 1968, trouxeram à discussão novos aspectos, sem porém modificarem fundamentalmente os problemas da inserção adequada da musicologia como ciência na universidade. Esse debate marcou as relações de tensões com músicos como Olivier Toni em 1970, envolvido que estava na criação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Retomando-se questão já há muito tratada entre outros por Andrade Muricy, reconheceu-se nessas reflexões dos anos 60 e 70 que o lugar adequado da musicologia como ciência era na área das Ciências Humanas, e assim na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências da Universidade. Essa discussão era de atualidade na Universidade de São Paulo. Ela era conduzida no contexto do alcance de autonomia de institutos no âmbito da Faculdade de Filosofia como unidades universitárias a partir da reestruturação universitária de 1969.

O estudo da musicologia devia, como o dessas unidades universitárias que se emanciparam, também ser conduzido em instituto próprio, ainda que no âmbito da Filosofia e Ciências Humanas por exigir pré-requisitos peculiares. Devia ter como pressuposto que docentes e estudantes tivessem formação musical correspondente àquela obtida em cursos completos em conservatórios ou escolas de música. Um pesquisador sem esses pré-requisitos podia ser um historiador, sociólogo ou etnólogo, não seria porém um musicólogo no sentido do termo. Devia-se evitar que pesquisadores formados em História e que se dedicavam a estudos histórico-musicais do passado colonial não estivessem em condições de realizar análises ou um baixo cifrado de antigas fontes, como era então constatado em meios musicais de São Paulo. Essa discussão tinha a sua corres-

pondência naquela que se desenvolvia na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo quando da sua mudança da antiga sede na Villa Penteado a seu novo edifício no campus universitário. Embora os estudos incluíssem História da Arquitetura, das Artes e Estética, não levavam propriamente à formação de cientistas em Arquitetura e Urbanismo, o que, sobretudo sob o aspecto urbanológico, era reconhecido como sendo de grave lacuna.

Na Alemanha, constatou-se paralelos com essa situação no Brasil. A Escola Renana de Música, antigo Conservatório da cidade de Colônia, na qual atuei, como já mencionado, como docente entre 1975 e 1981, tinha uma história marcada de forma complexa por intentos de elevação a nível superior, mantendo cursos — também de natureza musicológica — em cooperações com a Escola Superior de Música. Apesar de proximidades e interações, esses cursos tinham outras características do que o estudo específico de musicologia na Faculdade de Filosofia da Universidade. A institucionalização da musicologia no âmbito da Faculdade de Filosofia da Universidade tinha sido resultado do empenho de décadas de musicólogos como um Ludwig Schieder mair ou sobretudo Karl Gustav Fellerer que, em publicações, como professor e reitor procurara salientar o significado da musicologia como área científica, trazendo também à consciência suas dimensões abrangentes, que não compreendiam apenas estudos históricos, mas etnológicos e sistemáticos.

314

Como então sempre lamentado, esses anelos não puderam ser completamente concretizados. Nem todos os institutos universitários procuraram corresponder à musicologia como ciência no seu todo. Em muitas universidades havia — e há — seminários que só consideram temas histórico-musicais, nos quais os estudantes não adquirem formação abrangente em acústica e etnomusicologia. A questão agravava-se com a concessão de títulos em áreas musicológicas nas escolas superiores de música, teatro, dança e artes.

Com Fellerer, o ideal da institucionalização universitária da musicologia como ciência que se colocava no Brasil foi discutido desde 1975 em

paralelos com os desenvolvimentos e situações na Alemanha e em países europeus. Nesses debates participou, como já também mencionado, ativamente Maria Augusta Alves Barbosa, professora de História da Música do Conservatório Nacional de Lisboa, e que se empenhava na institucionalização universitária da musicologia em Portugal. Esse seu empenho teve a seguir a sua expressão na fundação do departamento de Ciências Musicais na Universidade Nova de Lisboa, designação por ela escolhida para salientar a inserção da área nas Ciências Humanas, evitando o termo musicologia, já desvalorizado pelo seu uso inflacionário em português. O termo por ela proposto de Ciências Musicais — e que seria institucionalizado em Portugal — correspondia ao termo *Musikwissenschaft* (ou a seu plural), mas levantava problemas pela adjetivação, pois a Ciência, em si, não é musical. Pretendida era uma área dedicada à Ciência da Música, que seria mais adequadamente designada como musicologia se este termo já não estivesse desqualificado pelo seu uso indevido.

Essa desvalorização de termos já era conhecida no Brasil — e na Alemanha — na área do Folclore. Alguns pesquisadores procuraram salvar o conceito através de reconsideração de seus sentidos originais ou reconceituações como as de Rossini Tavares de Lima ou Julieta de Andrade com a sua Ciência do Folclore. Também outros pesquisadores da América Latina passaram a utilizar o termo Folclorologia. Foram tentativas em vão — o uso generalizado do termo folclore tinha adquirido conotações outras, até mesmo negativas, com prejuízo de sua seriedade. Essa problemática da desvalorização do conceito e daquele do folclorista também era constatada na Alemanha: institutos de Folclore (em geral *Volkskunde*) passaram a ser designados como de Etnologia Europeia.

Como já mencionei, as intenções do projeto de desenvolvimento de uma musicologia em contextos globais com a participação do Brasil apenas teriam possibilidades de concretização se aqueles que nele cooperassem tivessem correspondente qualificação acadêmica, ou seja, se fossem conduzidos por um pesquisador com doutoramento em instituto de Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (*Geisteswissenschaften*).

Juntamente com pesquisadores brasileiros com os quais já mantinha relações desde a década de 1960, entre eles Cleofe Person de Mattos, Jaime Alves Diniz, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Roberto Schnorrenberg, José de Almeida Penalva, Rossini Tavares de Lima, assim como com os participantes brasileiros no Congresso Internacional de Música Sacra realizado em Bonn e Colônia, em 1979, como José Geraldo de Souza, Nicole Jean-dot e Eleanor Dewey, decidiu-se criar a Sociedade Brasileira de Musicologia com o sentido de lançar bases para a promoção da institucionalização adequada da musicologia como ciência no âmbito universitário.

316

Como ocasião favorável para a fundação da sociedade ofereceu-se a realização do simpósio internacional em São Paulo de 1981, uma vez que este possibilitava a reunião de meios e forças, o alcance de auxílios de órgãos e institucionais, a congregação de pesquisadores e oferecia um contexto temático amplo que salientava o significado de uma institucionalização universitária adequada da musicologia. Para o planejamento do simpósio e da fundação da sociedade, veio à Alemanha em 1980 representante da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. Em 1981, precedendo a fundação, estive, com colega alemão, em vários estados do Nordeste, Norte, Centro e Sul do Brasil para o estabelecimento de contatos e troca de ideias. A solenidade de fundação, na Sala da Independência do Museu Paulista, foi preparada por uma reunião na Sala Dinorah de Carvalho da Secretaria de Cultura do Estado. A sessão foi precedida por um ato no mausoléu da Independência e uma homenagem a D. Pedro 1, lembrando a sua atuação como compositor. A sessão solene foi presidida por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, contando com vários pronunciamentos, entre outros de Cleofe Person de Mattos, Jaime Alves Diniz e leitura de mensagens de musicólogos do exterior, em particular daquela de Karl Gustav Fellerer.

Nessa sessão, anunciou-se o plano de realização regular, se possível quinzenal de congressos de musicologia. Por sugestão de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, criou-se uma representação da sociedade na Europa para a coordenação e o fomento de cooperações internacionais. Deu-se

início neste sentido à série do Fórum de Música de Leichlingen dedicado a temas de pesquisa e educação musical em relações multilaterais. Nele preparou-se as realizações referentes a Portugal, ao Brasil e outros países de língua portuguesa do ano de 1985, declarado como Ano Europeu da Música por instâncias europeias.

Em 1987, realizou-se o primeiro congresso por ocasião do ano do centenário de Heitor Villa-Lobos, seguindo-se ao ano que fora dedicado a A. Carlos Gomes. O seu objetivo foi o de obter uma visão geral da situação dos estudos e da pesquisa em música no Brasil. Foi realizado juntamente com o encontro regional para a América Latina do projeto “*Music in The Life of Man*” do Conselho Internacional de Música da UNESCO, através do extraordinário empenho de Malena Kuss e Samuel Claro-Valdés. Nele congregou-se grande número de pesquisadores do Exterior, entre eles Gerard Béhague, e de vários estados do Brasil, salientando-se Guilherme Figueiredo como paraninfo. Na preparação do Congresso, realizou-se um levantamento de nomes, datas e tendências do pensamento de relevância musicológica na história da música e das ideias no Brasil. Salientou-se o significado nesse desenvolvimento de lexicógrafos do passado como Isaac Newton, salientando-se sobretudo o do teórico e compositor açoriano Rafael Coelho Machado. Coube a Roger V. Cotte, vice-presidente da SBM, salientar na sua conferência o objetivo último da sociedade: embora considerada em cursos de Graduação e Pós-Graduação em escolas superiores de música, em institutos de artes e centros de comunicações e artes, a musicologia ainda não estava instituída como área especificamente científica em instituição adequada na Universidade.

Em 1992, realizou-se o segundo congresso da sociedade, agora centralizado na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O congresso foi dedicado à questão do estudo de fundamentos culturais, ou seja, da investigação científica de bases, tendo sido esse tema motivado pela passagem dos 500 anos do Descobrimento da América. A realização do congresso foi possibilitada pelo empenho de professores da Escola de Música, sobretudo de Dulce Martins Lamas e Sonia Maria Vieira, mas

também de Cleofe Person de Mattos, Gertrud Mersiovsky, Kleide Ferreira do Amaral Pereira, Ricardo Tacuchian e muitos outros, assim como de pesquisadores do Exterior como Robert Stevenson, da Biblioteca Nacional através de Mercedes Reis Pequeno e do Museu Nacional.

Nesse segundo congresso deu-se início a amplo projeto dedicado à situação de fontes e pesquisas de culturas indígenas, possibilitado por auxílio do Ministério do Exterior da Alemanha e com o apoio do Ministério da Cultura, do Itamaraty, da FUNAI, do Museu do Índio, e de outros órgãos e instituições, entre elas o de representações do CIMI, do departamento de Etnologia do Museu Nacional e do Museu Goeldi. Os trabalhos de levantamento de fontes e constatações de estudos e desenvolvimentos nas diferentes regiões foram desenvolvidos por grupos de pesquisadores em instituições e grupos indígenas em estados do Centro e do Norte do Brasil a partir de 1993.

318

A pergunta sobre as razões pela obliteração da sociedade pode ser assim respondida: a SBM afastava-se do principal objetivo para que fora criada, ou seja, o do empenho pela institucionalização da musicologia como ciência na área das Ciências Humanas. Os estatutos da sociedade tinham sido cuidadosamente preparados em 1981, considerando o escopo de sua atuação junto a instâncias universitárias no Brasil e em contextos internacionais. Foi idealizada segundo critérios por assim dizer parlamentaristas, cabendo a sua orientação a conselho constituído por doutorados na área e por professores eméritos de projeção e reconhecida autoridade, sendo presidida e representada por personalidade influente da vida musical, não necessariamente um pesquisador, mas com autoridade e disposição para o estabelecimento de relações com órgãos públicos e instâncias universitárias. Essa constituição da sociedade foi porém modificada, assumindo características presidencialistas, trazendo consequências que já não justificavam o extraordinário desgaste que um empenho idealista para a consecução dos fins para que a entidade foi criada acarretava.

E.R. Ainda na década de 1980, o Sr. destacou-se também pela iniciativa, planejamento e direção no Brasil do primeiro simpósio internacional

de musicologia de orientação cultural (“Música Sacra e Cultura Brasileira”), que alcançou um total de cinco edições entre 1981 e 2002, e pela participação na fundação do Instituto de Estudos da Cultura Musical do Mundo de Língua Portuguesa no “Ano Europeu da Música” em 1985. Como estas e outras iniciativas de organização científica e institucional relacionam-se com sua proposição de novos aportes teórico-culturais para a compreensão de processos de encontros de culturas em contextos globais desencadeados pelos portugueses, e como isso conecta-se a seguir com a criação do conceito e área interdisciplinar de estudos euro-brasileiros — uma “euro-brasilianística”, portanto — para a renovação dos estudos voltados ao Brasil já no novo contexto da União Europeia?

A.A.B. A série de simpósios Música Sacra e Cultura Brasileira, assim como da série do Fórum de Música de Leichlingen e a fundação do Instituto de Cultura Musical do Mundo de Língua Portuguesa (ISMPS) em 1985 foram guiadas pelos mesmo objetivos do projeto conduzido na Alemanha desde 1975 e que fora elaborado e desenvolvido no Brasil desde a década de 1960. Todos esses eventos partiram do escopo de desenvolvimento de uma musicologia como ciência de orientação culturológica e, reciprocamente, de estudos culturais de condução musicológica em contextos globais. Assim o ISMPS representou o registro, no Exterior, do Centro de Pesquisas em Musicologia fundado no Brasil nos anos 60, porém no contexto das questões e dos debates do Ano Europeu da Música de 1985 e das lembranças de datas relevantes da história da expansão europeia na Era dos Descobrimientos que marcariam os anos que se seguiram.

J.V. Como o Sr. avalia o resultados desses esforços de institucionalização e renovação teórica para a inserção de pesquisadores brasileiros no que chamou de “estrutura supranacional de trabalho no campo da música”,¹³ construída (ou reconstruída...) após a Segunda Guerra? E como avalia esta inserção na atualidade? A pesquisa musical brasileira, é ela

319

¹³ Antonio A. Bispo, “À guisa de introdução”, in: Lamas, Dulce Martins (org.). *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: 80 anos. Depoimentos, estudos, ensaios de musicologia*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Musicologia; Rio de Janeiro: Funarte / Instituto Nacional de Música, 1985, p. 7–8.

hoje devidamente conhecida, e em suas especificidades compreendida, no plano internacional?

A.A.B. Quanto à minha avaliação da situação atual nas suas dimensões supranacionais, lembro por um lado da intensidade dos trabalhos que vem sendo conduzidos não só pelo ISMPS e pela Academia Brasil-Europa há décadas, de congressos e simpósios sobre temas concernentes ao Brasil, assim como a tematização do Brasil em seminários e aulas em universidades. As possibilidades abertas pela internet, amplamente utilizadas no Brasil, possibilitam a tomada de conhecimento e discussão de trabalhos de estudantes e pesquisadores brasileiros em colóquios e debates que se realizam na Europa. Estes consideram também dados de empreendimentos de natureza compilatória na Internet e entradas em enciclopédias virtuais, nem sempre inquestionáveis.

320 Problemas fundamentais de desenvolvimento de uma musicologia como ciência em contexto supranacional permanecem porém abertos. A discussão desses problemas revelou-se em toda a sua dificuldade no extraordinário projeto “MLM — *Música na vida do homem / Uma história universal da música*” do IMC. Ao mesmo tempo, porém, preciso salientar que, no intento de desenvolvimento de uma musicologia em contextos globais, não apenas o Brasil deve ser considerado. Os meus estudos e a minha atuação como pesquisador e professor tiveram dimensões temáticas necessariamente abrangentes, incluindo estudos da Antiguidade, da Idade Média e de séculos posteriores, como também de outros contextos culturais. Os cursos e seminários que orientei não foram obviamente apenas dedicados especificamente ao Brasil e a Portugal. O desenvolvimento da musicologia como ciência, nas suas dimensões supranacionais exige que aqueles que nele participam não sejam eles próprios exclusivamente voltados a interesses delimitados pelas suas origens, regiões e nações. Esta foi sempre a posição de um Roberto Schnorrenberg, entre muitas outras personalidades no Brasil. Um musicólogo alemão não se dedica apenas a estudos de Beethoven, Bach, Wagner ou Reger, um pesquisador cultural não apenas a tradições populares alemãs. Também no Brasil a musicologia não devia

limitar-se a estudos especificamente voltados ao Brasil e os pesquisadores brasileiros no Exterior não só a temas brasileiros. Chauvinismo em todos os seus aspectos não se coaduna com o intento de desenvolvimento de uma musicologia como ciência nas suas dimensões globais.

Os maiores problemas que se colocam no desenvolvimento da musicologia assim compreendida dizem respeito, a meu ver, à situação da área em universidades, o que exemplifico a partir de minha vivência na Alemanha. No passado mais remoto, remontante à política cultural à época do Império Alemão, institutos foram criados a partir de pesquisadores de destaque em diferentes áreas, oferecendo assim condições para o desenvolvimento em excelência de suas pesquisas, de seus colaboradores e discípulos. Surgiram assim institutos especializados, nichos que, pela sua natureza, eram próprios de um círculo restrito. Em tempos mais recentes, os institutos assim estabelecidos passaram a ser compreendidos a partir de outros critérios de organização universitária. Institutos que pela sua especialidade deviam permanecer limitados, lembrando-se aqui de áreas como Bizantinística ou Egíptologia, passaram a obedecer a uma política que coloca como pressuposto para a concessão de recursos a representatividade de instituições e o significado de áreas a partir da procura e do número de estudantes.

321

Esse desenvolvimento tem consequências graves, também para a musicologia. Leva a uma ampliação extraordinária do número de estudantes, o que apenas pode ser alcançado com o arrefecimento dos pré-requisitos necessários para o estudo, acarretando queda de nível em muitos sentidos. O estudo universitário cai ao nível daquele das assim chamadas escolas superiores populares (*Volkshochschulen*), ou seja, de extensão universitária. Não deixa de ser absurdo haver num instituto de musicologia várias centenas de estudantes. O que farão profissionalmente? Para que tantos musicólogos? Trata-se de perda de tempo de vida de jovens estudantes, de desgastes de professores, de desperdício de forças e recursos.



E.R. Neste ponto, nossa curiosidade volta-se ao seu ingresso como docente no Instituto de Musicologia da Universidade de Colônia. Estreitam-se neste momento seus laços com universidades não apenas alemãs, como também portuguesas, com as Universidades Nova de Lisboa e de Coimbra, por exemplo?

A.A.B. Em 1997 completei o processo para obtenção da *venia legendi* na Universidade. O procedimento da agregação universitária (*Habilitation*) na Alemanha prevê em geral a realização de uma obra escrita (*Habilitationsschrift*) e uma preleção presidida por banca de examinadores na presença do corpo de professores dos institutos da universidade ou da respectiva faculdade, seguindo-se discussão em plenário. O procedimento deve demonstrar a capacitação do candidato no desenvolvimento autônomo de trabalhos científicos como também a sua aptidão na docência e na condução de projetos. Ela pode levar à *venia legendi*, constituindo tradicionalmente uma qualificação para a obtenção de uma cátedra.

322 O meu trabalho, orientado por Wolfgang Niemöller, de título *Antropologia cristã da música*, exigiu pela sua natureza pareceres de diversas áreas, não só da Musicologia, como também dos Estudos da Antiguidade e da Teologia. Esse processo levou vários anos, tendo sido o trabalho discutido desde 1992. Os estudos eram já de longa data, tendo já salientado a necessidade de uma consideração de concepções antropológicas inerentes ou subjacentes em tradições da América Latina no Simpósio Internacional Influências Recíprocas entre a América Latina e a Europa entre os séculos XVI e XVIII realizado em Bruxelas em 1983/84. As reflexões tiveram continuidade em colóquio com Luiz Heitor Corrêa de Azevedo no Centro de Antropologia Fundamental de Royaumont em 1985. Em 1991, os estudos foram tratados no Simpósio Tradições Cristãs e Sincretismo, realizado em instituições da Renânia com a participação de pesquisadores de Portugal e do Brasil. O tema da minha exposição oral disse respeito a princípios de composição de estudantes do *Mozarteum* de Salzburg sob Bernhard von Paumgartner no contexto dos anos que

se sucederam à Primeira Guerra, assim como do papel emblemático de Saudades do Brasil de Darius Milhaud e de seus significados para o Brasil.

A minha aula inaugural percorreu sobre a música nas relações entre o Ocidente e a China. Essa aula baseou-se em resultados de pesquisas promovidas pelo ISMPS anteriormente em Macau e Hong Kong por motivo da passagem desses territórios à China. Esses estudos levaram à realização do simpósio sobre o tema Ocidente e Oriente: Cultura Musical e Espírito levado a efeito em 1998 em Portugal, com sessões em Lagos, Coimbra e Bragança. Foi precedido por conferência no colóquio Música e Descobrimientos do Centro Gil Eanes de Lagos e atuação como professor convidado em curso de mestrado na Universidade de Coimbra por motivo das comemorações do ano Vasco da Gama. Realizei em Colônia entre 1997 e 2001 um ciclo de aulas expositivas dedicado ao tema Música no Encontro de Culturas, considerando a música em interações culturais desde fins da Idade Média.

E.R. E quanto ao *Institut für Studien der Musikkultur des Portugiesischen Sprachraumes* (ISMPS) e sua Academia Brasil-Europa (ABE),¹⁴ que considerações faria hoje acerca das circunstâncias e motivações que levaram à criação de ambas em 1985, e ainda sua relação com os propósitos anteriores da Sociedade Nova Difusão e seu Centro de Pesquisas em Musicologia, criados em São Paulo ainda na década de 1960?

A.A.B. Quanto à fundação do ISMPS em 1985, como já mencionei, ela foi resultado da declaração desse ano como Ano Europeu da Música por instâncias europeias, o que deu ensejo desde 1980 a publicações e eventos em vários países europeus. Essa declaração foi motivada pela comemoração, em 1985, de tricentenários de grandes compositores. Ela devia contribuir à consciência de um patrimônio comum a todos os países europeus, fortalecendo assim a união europeia. Entre os vultos celebrados encontrava-se Domenico Scarlatti, o que levava à especial consideração de Portugal no Ano Europeu da Música. Focalizar Portugal significava também considerar as regiões extra-europeias atingidas pelos portugueses, entre elas o Brasil.

¹⁴ Ver <http://www.ismps.de/>.

O Ano Europeu da Música assumiu assim, com a consideração de Portugal e de regiões marcadas culturalmente pelos portugueses, dimensões mais amplas, superadora dos limites continentais da Europa. 1985 ofereceu-se neste sentido como ocasião oportuna para a criação de um instituto de estudos da cultura musical de países do mundo de língua portuguesa. Um instituto internacional de musicologia voltado ao mundo lusófono tinha sido idealizado nos anos anteriores, entre outros com a já frequentemente lembrada Maria Augusta Alves Barbosa e com pesquisadores brasileiros como Cleofe Person de Mattos e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Esse instituto representava a oficialização e o reconhecimento como instituição científica de utilidade pública em país europeu do Centro de Pesquisas em Musicologia registrado em São Paulo em 1968. 1985 marcava também o início das comemorações de marcos da história dos Descobrimientos Portugueses, celebrados nos anos que se seguiram. O ISMPS, pelos seus estatutos, devia contribuir à Sociedade Brasileira de Musicologia e à Associação Brasileira de Folclore. O tema da sessão inaugural do ISMPS, registrado segundo a legislação alemã, foi Alexandre e Luís Levy, compositores que, à época do Nazismo tinham sido explicitamente mencionados no rol daqueles músicos judeus cujas obras deviam ser excluídas de concertos.

324

A minha agregação universitária, em 1997, foi acompanhada pela inauguração do centro de estudos da Academia Brasil-Europa (ABE) em Colônia, sob a égide da Embaixada do Brasil, com uma conferência sobre a necessidade de estudos de fundamentos para os estudos da música em relações entre a Europa e o Brasil. O centro de estudos da ABE, devia preparar, com cursos e colóquios, a realização do Congresso Internacional Música e Visões de abertura do triênio de eventos pelos 500 anos do Descobrimento do Brasil, realizado em 1999 na emissora *Deutsche Welle*. A Academia Brasil-Europa dedica-se explicitamente a estudos culturológicos em interações com estudos da própria ciência, o que exige a cooperação com diversas áreas de estudos universitários (*Kultur- und Wissenschaftswissenschaft*).

Entre 2002 e 2005 fui Professor da Universidade de Bonn, atuando no Seminário de Musicologia, o mesmo no qual Curt Lange tinha estudado. Nessa qualidade, organizei entre outros o Colóquio Internacional de Estudos Interculturais pelos 450 anos de São Paulo, trazendo ao Brasil considerável número de estudantes de Colônia e Bonn. O Colóquio, realizado com sessões no Teatro Municipal, na Academia Paulista de Letras e no Centro Cultural São Paulo, foi encerrado no Rio de Janeiro com sessões na Academia Brasileira de Música e no Museu Imperial de Petrópolis. Mais uma vez, esses colóquios no Brasil apenas puderam ser realizados com o empenho de muitos, entre eles de Erwin Theodor Rosenthal, Maria Augusta Calado Rodrigues, Isolda Bassi-Bruch, Helena Müller de Souza Nunes, Mercedes Reis Pequeno, Maria Bragança e Marco Aurélio Lischt. Voltei a seguir à Universidade de Colônia atuando como Professor em cursos de musicologia de orientação científico-cultural até 2009, quando afastei-me das obrigações docentes para dedicar-me totalmente aos ciclos de estudos promovidos pelo ISMPS e pela ABE e à *Revista Brasil-Europa*.

J.V. Retomando, em conexão com as preocupações do ISMPS/ABE, uma questão metodológica que perpassa seus escritos, e que parece ser de grande relevância para o ensino da musicologia no Brasil hoje, gostaríamos de indagá-lo sobre sua compreensão dos fenômenos da “cultura nacional” e do “nacionalismo”, no contexto da historiografia musical brasileira do século xx. O Sr. parece ter-se preocupado com essa discussão já no início de sua carreira de musicólogo, por exemplo no texto *Problemas teóricos da história da música no Brasil*, de 1970.¹⁵ Certa predileção por Vincenzo Cernicchiaro, que se depreende de suas muitas publicações sobre a música no Brasil e a música de compositores brasileiros, revelaria ela um direcionamento intelectual divergente do que prevaleceu no Brasil a partir da influência de nomes como Mário de Andrade e Renato Almeida?

A.A.B. Quanto às reflexões sobre termos como cultura nacional e nacionalismo, elas remontam a meados da década de 1960. Tratou-se desde o

¹⁵ Ver <http://www.akademie-brasil-europa.org/Materiais-abe-28.htm>.

326 início da questão de uma adjetivação como aquela então generalizada do termo Folclore Nacional. Essa questão relacionava-se com a compreensão e o significado de qualificações e categorizações. As reflexões foram marcadas pelo uso irrefletido, coloquial ou corriqueiro de termos e aquele refletido das qualificações. Passou-se a discutir as diferenças entre História da Música Brasileira e uma História da Música no Brasil ou o Brasil na História da Música. A concepção de uma História da Música Brasileira — que deve também ser diferenciada de uma História Brasileira da Música —, se for refletida, implica na aceção de uma música a ser qualificada como brasileira e assim — utilizando-se um termo atual — como tal essencializada. As reflexões não dizem respeito apenas ao Brasil. A designação de uma História da Música Alemã, se refletida, levanta a questão do que seria uma música marcada por alemanidade. Impensável seria considerar como música alemã apenas aquela de cunho nacional ou populista (*völkisch*), compreendendo como tal composições que empregariam elementos de danças folclóricas bávaras ou de outras regiões, o que seria um absurdo.

A qualificação essencialística de música brasileira, a ser alcançada primordialmente através do emprego de elementos do folclore ou neles inspirada, é expressão de uma determinada fase da história cultural e intelectual em contextos político-culturais e deve ser assim considerada — porém não necessariamente desvalorizada — de forma objetiva por uma pesquisa científica não conduzida a partir de um determinado ideário. Importante, porém, é de se não deduzir dessas considerações um posicionamento crítico relativamente a autores como Mário de Andrade ou Renato Almeida. Ambos foram vultos admirados e celebrados pelos seus mentores, em particular por Martim Braunwieser e Rossini Tavares de Lima. Renato Almeida, na sua História da Música publicada da década de 20, oferece um preâmbulo dedicado à natureza do Brasil que deve ser reconhecido como de grande atualidade perante a destruição do patrimônio natural do país. Ambos, porém, assim como vários outros vultos, devem ser considerados no contexto de sua época, na sua inserção em processos

culturais. Vincenzo Cernicchiaro, por muitos criticado — entre outros por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo — por uma acusada falta de critérios no registro de nomes e desenvolvimentos, intitula a sua obra justamente como *História da música no Brasil*, o que surge como singularmente atual.

J.V. E sobre Cernicchiaro, considerando que experimentamos no Brasil hoje — com a publicação em 2022 da primeira tradução, em edição crítica e comentada de sua *Storia della musica nel Brasile*,¹⁶ edição contando aliás com uma elucidativa apresentação de sua lavra — um novo momento na consideração desta importante obra do primeiro ciclo historiográfico-musical brasileiro: em texto de 2016,¹⁷ como o Sr. lembra os trabalhos desenvolvidos em Milão em 1976, por ocasião dos 50 anos de aparecimento do *magnum opus* de Cernicchiaro, e neles, em particular, o ponto de vista de Curt Lange a respeito do intrépido músico, crítico e historiador ítalo-brasileiro? Poderia rememorar a percepção de Lange desta obra em particular, no contexto do que o Sr. caracteriza, no referido texto, como uma “recepção ingrata e injusta” da obra?

A.A.B. A obra de Vincenzo Cernicchiaro foi considerada no âmbito do já mencionado projeto “Culturas Musicais da América Latina no século XIX”, volume de série iniciada por Karl Gustav Fellerer e conduzida por Robert Günther no departamento de Etnomusicologia do Instituto de Musicologia da Universidade de Colônia. Essa publicação exigiu o levantamento e discussão da literatura de relevância musicológica referente aos diferentes países latino-americanos. A minha contribuição a esse projeto resultou sobretudo da orientação que segui na área da Etnomusicologia no Instituto Musical de São Paulo e que foi marcada pela atenção a contextos marcados pela imigração europeia e pelos processos culturais por ela desencadeados. O interesse pela música no contexto da imigração italiana e em círculos ítalo-brasileiros não era recente, tendo marcado

327

¹⁶ Vincenzo Cernicchiaro, *História da música no Brasil: dos tempos coloniais aos nossos dias (1549–1925)*. Edição crítica, tradução, introdução e notas por Giulio Draghi e João Vidal, apresentação de Antonio Alexandre Bispo. Rio de Janeiro: Ricercare Editora e Fundação Biblioteca Nacional, Coordenadoria de Editoração, 2022.

¹⁷ Republicado neste volume da *Revista Brasileira de Música* (ver p. 205–215).

reflexões tanto no âmbito do Conservatório Dramático e Musical como no Conservatório Carlos Gomes já em meados dos anos 60. O início do projeto voltado ao desenvolvimento de uma musicologia de orientação segundo processos em contextos globais exigia a consideração de migrações no contexto de desenvolvimentos internos dos países da emigração e daqueles da imigração. A reconsideração de obras esquecidas do século XIX foi tematizada nos Dias da Música de Kassel, em 1976. Entre as bibliotecas e as cidades visitadas, destacou-se Milão, centro musical que despertou extraordinário significado nas interações ítalo-brasileiras, bastando lembrar a formação e a atuação de Carlos Gomes e João Gomes de Araújo. Esses estudos tiveram a seguir continuidade em visita à Villa Gomes em Mangianico/Lecco, do seu acervo e em diálogos com professores da escola de música ali instalada, assim como em outros estudos desenvolvidos em 1986, Ano Carlos Gomes.

328

J.V. Em conexão com Cernicchiaro, ainda, foi também recentemente que o Sr. destacou, em conexão com uma renovação das concepções contemporâneas acerca do autor, que “estudos culturais, e entre eles também aqueles voltados à música, devem ser conduzidos em estreito relacionamento com os estudos da própria ciência (*science of science*), o que é mais do que uma história das ideias”.¹⁸ Poderia discorrer um pouco sobre que desenvolvimentos e benefícios vislumbraria para a musicologia brasileira, a partir de uma adoção mais ampla e abrangente da abordagem que a expressão “*science of science*” sugere? Seria ela oportunidade para uma nova mirada das primeiras levas da literatura historiográfico-musical brasileira, em particular daquela produzida na primeira metade do século XX (para Arnaldo Contier concebida segundo “concepções romântico-positivistas”¹⁹...), incluindo no escopo da pesquisa a historicidade dos próprios autores?

¹⁸ Antonio A. Bispo, “Apresentação”, in: Cernicchiaro, Vincenzo. *História da música no Brasil: dos tempos coloniais aos nossos dias (1549–1925)*. Edição crítica, tradução, introdução e notas por Giulio Draghi e João Vidal. Rio de Janeiro: Ricercare Editora e Fundação Biblioteca Nacional, Coordenadoria de Edição, 2022, p. xiv.

¹⁹ Arnaldo Contier, *Música brasileira e interdisciplinaridade: algumas reflexões* (confe-

A.A.B. O desenvolvimento desses estudos e reflexões trouxeram à consciência a necessidade de uma leitura de obras no contexto das concepções e perspectivas da época e pessoais de seus autores, assim como o da suas difusões, recepções e conseqüências. Essa tomada de consciência não significa uma desvalorização das obras, mas sim um redirecionamento da atenção a seu autor ou criador, correspondente também à então discutida concepções de propriedade espiritual (*geistiges Urheberrecht*), diferente daquela antes americana de *copyright*. Não se trata simplesmente de considerar uma história das ideias, mas sim de considerar o autor ou o criador nas suas inserções em contextos e processos culturais. Esse direcionamento tem também como conseqüência a tomada de consciência do próprio condicionamento cultural do estudioso, no caso o musicólogo, ou seja a de uma necessária autocrítica.



E.R. A pergunta anterior nos leva talvez à necessidade de considerar o desenvolvimentos da musicologia nas últimas décadas. Em perspectiva comparada, tomando como referência as situações de Brasil e Alemanha (por mais diversas que sejam), que problemas principais o Sr. observa no ensino e prática contemporânea da musicologia, nesses países? Em carta de 1979, Karl Gustav Fellerer (como informa, novamente, Alge) congratulava Lange pela sua adesão ao princípio de que a base da musicologia seria a música, e não a sociologia. Como o Sr. vê a questão? Considera esta uma discussão atual, ou um debate superado em face da intensa propagação nas últimas décadas de abordagens inter- e transdisciplinares no campo musicológico, com temáticas e interesses novos projetando-se sobretudo para além do cânone ocidental?

A.A.B. Com relação aos problemas que vejo no ensino e na prática da musicologia na atualidade, saliento aqueles que compreendo como

-rência, não-publicada, proferida no VII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). São Paulo, 1994.

consequências de estruturas institucionais. Parto aqui explicitamente das minhas observações e experiências na Alemanha e temo que vou me repetir, voltando a considerações já expostas. Considero como problemático o fato de a musicologia no âmbito universitário ser conduzida em institutos ou seminários que tanto diferem entre si quanto a áreas consideradas, abrangência e pré-requisitos para a admissão de estudantes e exigências para exames e titulações.

Alguns institutos procuram considerar a musicologia nas suas dimensões amplas, compreendendo estudos sistemáticos nos seus diferentes aspectos, não só científico-naturais, históricos, etnomusicológicos, como também técnicos, possuindo para isso instalações e aparelhagem adequadas para novas tecnologias. Em outras universidades, em institutos menores, também designados como seminários, a área é apenas considerada reduzidamente em alguns de seus aspectos, em geral limitando-se à musicologia histórica. Historiadores assim formados não receberam subsídios e impulsos que possam despertar um interesse por outros contextos culturais ou por questões sistemáticas, isso sem falar da pouca atenção concedida aos estudos da música popular. Obviamente pode e dever haver diferenças quanto à maior ou menor concentração de interesses ou focos de atenção, programas de estudos e de pesquisas, sente-se falta porém de uma base comum que permita comparações e equivalências quanto a formações, mestrados e doutoramentos e que possa fomentar cooperações e interações.

330

Um outro aspecto que, creio, já considerei, diz respeito ao fato de que certos institutos que no passado foram criados ao redor de um renomado professor e sua rede de assistentes e alunos, destinados a permanecer pequenos pela temática e pelas possibilidades oferecidas de exercício profissional, passaram a ser inseridos numa estrutura universitária que inclui áreas que abrem maiores perspectivas de trabalho. Para comprovar o seu significado, garantir a sua existência e obtenção de recursos, institutos como de musicologia são obrigados a atrair e admitir grande número de estudantes, com conseqüente queda de nível e desgaste de docentes, o que prejudica uma dedicação à pesquisa.

A partir da minha própria experiência, posso afirmar que, ao lado de estudantes com sólida formação musical e cultura geral, vi-me confrontado com situações que não podiam ser comparadas nem com aquelas de classes de conservatórios dos mais modestos do Brasil. Sobretudo na Etnomusicologia essas deficiências são eclatantes. Afirmando-se não ser mais necessário ter conhecimento da linguagem musical ocidental, sobretudo também perante as novas possibilidades técnicas do presente, admitem-se estudantes que não possuem conhecimentos básicos de música da própria cultura, que não sabem anotar o que ouvem, ler o anotado, discutir problemas de grafias no referente a outras culturas musicais, nem analisar, e que nunca se dedicaram a um instrumento. No caso de latino-americanos, há aqueles que a sua prática musical limita-se a tocar violão ou charango de ouvido e que, apesar de suas deficiências, chegam a ser assistentes e mesmo professores. Coloca-se aqui também, como já mencionei, a questão do futuro profissional dos estudantes. Para o ensino, necessitam outra formação, a ser obtida em instituição adequada. Nem todos poderão atuar em editoras ou no comércio de gravações e, para serem DJs, o caminho universitário não me parece ser o adequado. Nessas condições, um projeto de desenvolvimento de uma musicologia como ciência surge como utópico.

331

Posso imaginar que a solução estaria na exigência de término de uma Escola Superior de Música como pré-condição para a admissão em curso de musicologia na área das Ciências Humanas na Universidade. As Escolas Superiores de Música ou Institutos de Artes não deveriam oferecer Pós-Graduação em Musicologia — o que lhes não compete por não serem instituições científicas —, sendo esses cursos substituídos pelo curso de graduação em Musicologia na Universidade. Nessa graduação, não seria então necessário oferecer cursos breves de formação auditiva e de matérias teóricas que atualmente precedem o exame intermediário, uma vez que os estudantes já teriam uma formação na Escola Superior de Música. Este porém, é um caminho que imagino poder sugerir, mas não é aquele que é vigente ou mesmo cogitado.

A expressão de congratulação de Fellerer por uma adesão de Curt Lange ao princípio de que a base da musicologia seria a música, e não a sociologia, não pode ser mal compreendida. Ela diz respeito à necessidade de levantamento e pesquisa de fontes para procedimentos fundamentados, como ponto de partida para análises e estudos, evitando-se interpretações arbitrárias ou resultantes de projeções ideológicas e edifícios teóricos estabelecidos *a priori*. O significado da pesquisa de fontes para o desenvolvimento de uma musicologia devidamente fundamentada foi sempre salientado por Fellerer. Foi um dos principais aspectos de reflexões e diálogos desde o início do projeto voltado à institucionalização da musicologia como ciência em Portugal e no Brasil em 1975, e que levaram à fundação da Sociedade Brasileira de Musicologia. Fellerer salientou o fundamental significado de fontes musicais para o desenvolvimento da pesquisa musicológica na mensagem que enviou em 1981 para a fundação da Sociedade Brasileira de Musicologia e que foi lida na solenidade na Sala da Independência do Museu Paulista em 1981.

332

Essa concepção de Fellerer correspondia a seu empenho de décadas no sentido de desenvolver uma musicologia como ciência e valorizá-la como área apta a pertencer à Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas ou de Cultura Imaterial (*Geisteswissenschaften*). Devia-se superar uma literatura de divulgação marcada por textos romaneados sobre compositores, suas vidas e amores, assim como por uma hermenêutica subjetiva e romântica de obras de apreciação musical, de guias de ouvintes de concertos, podendo-se lembrar aqui de Hermann Kretzschmar. Essa menção de Fellerer correspondia também à sua posição antimarxista, compreensível pela sua formação e convicção católica, pela vivência de décadas marcadas pela ideologia nacional-socialista — tendo-se até mesmo envolvido em constelações dúbias e questionáveis —, assim como pelo repúdio de ideologias na parte ocidental da Alemanha, marcada pelo muro que a separava da República Democrática Alemã do Leste (DDR). Essa situação pode explicar o repúdio no meio conservador de Colônia por uma fundamentação ideológica que determinava perspectivas e estudos culturais e musicológicos da DDR.

A fundamentação dos estudos em fontes documentais não significa que deles não resultem conhecimentos de dimensões mais amplas, históricas e socioculturais. O próprio Curt Lange, que levantara fontes musicais e realizara estudos de documentos em arquivos, não se eximiu obviamente de deles tirar conclusões de significado para diferentes áreas de conhecimento e da pesquisa e que em muitos casos necessitam ser revistas, bastando lembrar conceitos como o do Barroco Mulato. Essa problemática referente a bases documentais como ponto de partida para estudos mais amplos não era obviamente recente no Brasil. Ela marcou desde a década de 60 as reflexões relativas a procedimentos nos estudos musicais e culturais em São Paulo. A constatação de que livros de História da Música, pela inexistência ou desconhecimento de fontes, projetavam conhecimentos obtidos de estudos de folclore no tratamento dos primeiros séculos da Colônia, assim como o de suposições hipotéticas de origens e desenvolvimentos históricos nos estudos de expressões do folclore e de tradições e cultos afro-brasileiros foi importante fator no reconhecimento da necessidade de cooperações interdisciplinares. Estas deviam contribuir à solução dos problemas constatados na literatura histórico-musical e cultural, exigindo para isso uma superação de modos de ver e pensar marcados por categorizações de objeto e divisões de esferas e áreas.

333

A necessidade de estudos de fontes — não só escritas, mas também daquelas resultantes da pesquisa empírica, da tradição oral e expressões populares — foi reconhecida até mesmo por Rossini Tavares de Lima, um pesquisador de folclore de declarada orientação política de esquerda. Essas reflexões levaram à concepção que marcaria os desenvolvimentos de décadas de um estreito relacionamento e interações entre estudos de processos culturais e musicológicos, de uma culturologia tendo como princípio condutor a música e de uma musicologia devidamente documentada mas orientada no sentido de alcance de conhecimentos que contribuam a análises culturais.

Com relação às abordagens inter- e transdisciplinares, estas não são absolutamente novas. Foram discutidas já na década de 1960, constituí-

ram a razão e o objetivo do movimento ND e do seu Centro de Pesquisas em Musicologia em São Paulo e de todas as iniciativas e projetos desde então desenvolvidos. Posso considerar a minha própria formação e atuação como arquiteto, pesquisador de expressões culturais populares e de música como sendo inter- e transdisciplinares. Entretanto, também já há muito tomou-se consciência dos riscos de uma superficial compreensão de inter- e transdisciplinaridade. Esse debate foi intenso quando das reflexões concernentes à polivalência na formação de educadores no IMSP em 1973/74 e que levou à substituição da Educação Musical pela Educação Artística, de tão graves consequências. Senhoras já sexagenárias que atualizavam os seus diplomas de Canto Orfeônico frequentando a Licenciatura no IMSP tiveram que passar a frequentar cursos de dança, de expressão corporal, de teatro ou de artes plásticas. O debate foi intenso, até mesmo polêmico quando do 1 Congresso Brasileiro de Educação Artística realizado em São Paulo em 1973, promovido entre outros por Irvany Bedaque Frias — que aliás frequentava meus cursos de Etnomusicologia — e que foi acompanhado por sérias discussões minhas com José Maria Neves, um dos principais promotores da polivalência no ensino artístico.

Esse debate teve sequência na Alemanha e Portugal, quando Maria Augusta A. Barbosa foi solicitada por instâncias ministeriais portuguesas a enviar pareceres a respeito do projeto de introdução da Educação Artística em Portugal. A experiência no Brasil foi ponto de partida dos pareceres então elaborados. Como Bruno Kiefer salientou no 1 Congresso Brasileiro de Musicologia em 1987, os resultados da concepção e da introdução de polivalência e da Educação Artística revelaram-se como questionáveis.

J.V. Ainda nesse tema: em diversas ocasiões, muito especialmente nas décadas de 1970 e 1980, o Sr. propugnou pelo pertencimento da América Latina ao “mundo de cultura ocidental”, pelo reconhecimento da música desta região como “um prolongamento daquela herdada da Europa”. Sua crítica dirigia-se em particular àqueles engajados na obcecada busca, nela, pelo “não-europeu”, num movimento animado pela “expectativa

de ouvir algo diferente a todo custo”.²⁰ Em 2024, o Sr. observa avanços ou retrocessos, nesta proposta de estudar-se a música da América Latina a partir de seus próprios pressupostos históricos e estéticos?

A.A.B. Essas colocações minhas dos anos 70 e 80 não devem ser entendidas de forma descontextualizada. Devem ser compreendidas a partir do contexto que vivenciei nos estudos de musicologia na Alemanha. Na divisão de áreas ou departamentos do Instituto de Musicologia, misturavam-se concepções de métodos e geoculturais. O estudo da música de países não-europeus era visto em princípio como tarefa da Etnomusicologia, não primordialmente da Musicologia Histórica. Assim, o já várias vezes citado projeto “Culturas Musicais da América Latina no século XIX” era desenvolvido na Etnomusicologia sob a direção de Robert Günther, embora idealizado por Fellerer. Isso levava a que compositores como José Maurício Nunes Garcia, Francisco Manoel da Silva, Carlos Gomes ou até mesmo músicos de vanguarda do século XX, cantores e pianistas, vida musical de concertos em cidades, casas de ópera, música de câmara e muitos outros aspectos da história da música no Brasil fossem tratados não na área da Musicologia Histórica, mas sim na Etnomusicologia.

Historiadores da música em visita, como Cleofe Person de Mattos e outros de países latino-americanos, tinham como principais parceiros de diálogos não pesquisadores que se dedicavam sobretudo à história da música, mas sim etnomusicólogos. Estes, porém, compreensivelmente, pela própria formação e pelo seu campo de interesses e de especialidade, dirigiam a sua atenção a culturas não-europeias, a tradições e expressões sentidas como autóctones ou autênticas, o que marcava perspectivas, interpretações e atitudes. Revelavam, ainda que de forma subjacente, um pesar, uma visão negativa e crítica de desenvolvimentos resultantes da expansão europeia, da colonização e de desenvolvimentos posteriores à independência nos seus elos com a Europa. O pesquisador que se dedicava

335

²⁰ Antonio A. Bispo, “À guisa de introdução”, in: Lamas, Dulce Martins (org.). *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: 80 anos. Depoimentos, estudos, ensaios de musicologia*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Musicologia; Rio de Janeiro: Funarte / Instituto Nacional de Música, 1985, p. 8.

a estudos histórico-musicais e mesmo de tradições populares de origem europeia na América Latina e em outros continentes sentia o impacto dessa visão marcada pelo pesar quanto à presença espúria de europeus e seus descendentes em outros continentes. Compreensivelmente, o interesse do etnomusicólogo ao confrontar-se com obras de compositores latino-americanos voltava-se a composições que revelavam elementos que reconhecia como diferentes, peculiares, característicos, valorizando assim expressões do nacionalismo musical, o que significava uma distância desvalorizadora da criação musical anterior e aquelas de correntes contemporâneas e mesmo da música popular.

336

Reencontrei assim, na Alemanha, uma situação que já tinha sido questionada na década de 60 em São Paulo. Como professor de Etnomusicologia no Instituto Musical de São Paulo, tinha dirigido a minha atenção ao estudo de imigrações, em particular em contextos metropolitanos, procurando respeitar e valorizar a contribuição de imigrantes de várias origens que marcavam contextos nos quais os educadores atuavam, assim como processos aculturativos. Todo o empenho tinha sido dirigido à análise de processos culturais na diversidade da metrópole e sob a ação de meios de comunicação de massa e não, como no antigo Folclore Nacional e do Canto Orfeônico de orientação nacionalista, da assimilação de imigrantes numa cultura nacional com a necessária perda de suas expressões culturais. Essa problemática revelou-se como particularmente grave na esfera da música sacra. No debate e nas iniciativas de europeus referentes à música sacra em países extra-europeus, vistos como países de missão, procurava-se — na melhor das intenções de promover uma produção e prática musical adequadas culturalmente —, fomentar o emprego de elementos de expressões tradicionais e instrumentos considerados como nativos para fins missionários, para o qual a pesquisa etnomusicológica devia fornecer bases.

O etnomusicólogo Josef Kuckertz, a seguir diretor do Instituto de Musicologia Comparada da Freie Universität de Berlim, defendia, com a melhor das intenções, a ideia de que “cada região da terra devia ter a

sua própria música sacra”, devendo-se assim promover o uso de elementos de tradições vistas como nativas, o que correspondia a tendências também vigentes no Brasil e que levava a intuítos de detectar constantes a serem empregadas na composição de cantos religiosos. Essa concepção de Kuckertz não correspondia àquela do projeto que então desenvolvia e que era marcada pelo direcionamento da atenção a processos, o que deu origem a uma discordância e a uma complexa relação profissional que marcaram os desenvolvimentos na Europa e no Brasil nos anos que se seguiram. Reconheci e sempre procurei trazer à consciência de que essa visão, ainda que idealista, não considerava realisticamente o fato de que países como o Brasil tinham sido marcados por desenvolvimentos e interações de séculos, possuindo um patrimônio musical que não podia ser ignorado. Essa visão e os bem-intencionados intentos tinham como consequência a desvalorização e perda de bens culturais, com graves consequências para os estudos e iniciativas, sendo inaceitáveis sob o ponto de vista científico, de proteção de bens patrimoniais e mesmo questionáveis sob o ponto de vista político-cultural.

337

Foi esse debate que foi um dos principais fatores que levaram ao Simpósio Internacional Música Sacra e Cultura Brasileira em 1981, devendo etnomusicólogos europeus e representantes da Igreja serem confrontados com a riqueza e problemática sacro-musical na sua diversidade através dos séculos. Este foi também o tema de debate conduzido com J. Kuckertz e pesquisadores brasileiros do folclore em sessão no Museu de Artes e Técnicas Populares sob a presidência de Rossini Tavares de Lima no âmbito da fundação da Sociedade Brasileira de Musicologia, assim como na conferência sobre o Ultramontanismo levada a efeito em Petrópolis após o evento.

Como já mencionei anteriormente, esse debate foi sempre marcado por paradoxos. O que era assumido como renovador e progressista do movimento de renovação litúrgico-musical e pastoral revelava-se, na realidade, como retrógrado em vários sentidos. Somente o confronto e a análise de obras e tradições desenvolvidas em séculos de contatos e

interações possibilitariam reflexões críticas fundamentadas. Somente a tomada de consciência de processos desencadeados desde a chegada dos europeus podia fundamentar realmente em autocrítica cultural respeito e um desejo de valorização da cultura indígena que marcaram a Etnomusicologia introduzida em São Paulo, assim como os intentos de valorização da diversidade cultural em contextos urbanos, correspondendo também às tendências progressistas da música popular e da criação musical contemporânea.

Quanto à questão se vejo avanços ou retrocessos nesses estudos, lembro a discussão sobre o populismo precedente ao Simpósio de 1981, de suas graves consequências para processos esclarecedores e desenvolvimentos político-culturais, e que me parece ser ainda de premente atualidade, não só no Brasil.

338

J.V., E.R. Professor Bispo, para concluir esta entrevista que gentilmente nos concede, perguntamos como o Sr. sente-se no ano que em alcança o marco de 75 anos de idade e 50 anos de vida na Alemanha. A partir de sua experiência tão vasta e variada, que mensagem deixaria aos jovens interessados em seguir uma carreira na musicologia?

A.A.B. Como me sinto com 75 anos de idade e 50 anos de Alemanha? Profundamente grato! Tive o privilégio de ter conhecido grande número de personalidades admiráveis, exemplares em diferentes sentidos, no Brasil e também na Europa, delas ter recebido ensinamentos e com elas convivido e cooperado. Jamais esqueço aqueles que tanto marcaram o meu pensamento e a minha vida, não só mentores, professores e companheiros na vida profissional, como também instrumentistas, cantores, mestres de bandas, músicos populares, participantes de grupos de tradições e sobretudo de brasileiros de ascendência africana e de indígenas, pelos quais tenho a mais elevada consideração. Como foi salientado em simpósio realizado em São Paulo no ano da campanha “por uma terra sem males”, o indígena deveria não apenas ser objeto de estudos, mas sujeito nas reflexões teórico-culturais e mesmo musicológicas. Essa alta consideração tenho também para com pesquisadores que se destacaram

pelos seus estudos de culturas musicais indígenas como Desidério Aytai, Helza Camêu, Rafael Bastos ou aos colaboradores no projeto dedicado às culturas musicais indígenas que coordenei entre 1993 e 2002.

Reverendo o passado, percebo, porém, que intenções de juventude, embora mantidas vivas em todo o trajeto, foram em muitos casos obscuras pelas circunstâncias, levando a que meios assumissem maior saliência do que fins. Espero que ainda haja tempo para correções. Não me compete dar conselhos a jovens brasileiros interessados em seguir uma carreira na musicologia. Embora tenha sempre estado estreitamente vinculado com o Brasil, embora tenha realizado estudos e visitado instituições em quase todos os estados, dedicando toda a minha vida a estudos brasileiros, encontro-me há meio século no exterior, não devo e não quero assumir um papel de mestre ou conselheiro. Além do mais, como já afirmei no início da entrevista, assim como não me considero músico, regente ou compositor, embora tenha feito estudos, alcançado títulos e atuado na prática, na composição e no ensino, também apenas me identifico como musicólogo se a musicologia for compreendida como ciência no âmbito das Ciências Culturais e da Filosofia, sobretudo sob a perspectiva da Teoria do Conhecimento e da Ética.

339

O meu intento sempre foi o de estudar o edifício de concepções e visões que nos condiciona culturalmente, de seus fundamentos e mecanismos sistêmicos, a serviço do seu esclarecimento e da própria auto-reflexão crítica. Penso que o esclarecimento desse complexo de imagens e concepções que nos condiciona possa contribuir à superação de um antropocentrismo que leva à destruição da natureza, o principal patrimônio do Brasil, com todas as suas consequências sociais e culturais, entre elas também para as relações humanas e profissionais, para o ensino ou para a configuração, percepção e vivência do espaço, do meio envolvente.

Nesse intento de analisar um sistema de visões e concepções de remotas proveniências que nos condiciona, parto da música como princípio condutor. A música traz à consciência o significado acústico da ressonância em cordas afinadas, da sintonia, da atração e do ressoar do igual

e igual. Ela traz à consciência que não só se deve considerar — também em sentido figurado — a harmonia entre oposições ou o contraponto na polifonia de relações entre vozes na análise cultural e em visões e atitudes. Um vibrar simpatético diz respeito a relações humanas na sociedade, mas também à compaixão, para com outros seres viventes, e aqui reside o âmago do meu pensamento e das minhas intenções. Procurarei intensificar os meus esforços que foram sempre guiados por pensadores como Bertrand Russell e Albert Schweitzer. Continuarei a empenhar-me na Academia Brasil-Europa que considera as interações entre os estudos culturais e aqueles da própria ciência e sentir-me-ia gratificado se pudesse contar nesse empenho com a uma maior participação de jovens pesquisadores conterrâneos.

J.V., E.R. Professor Bispo, agradecemos imensamente a entrevista.



JOÃO VIDAL

Doutor em Musicologia pela Universidade de São Paulo (USP) com estágio de pesquisa na *Humboldt-Universität zu Berlin* (2011), com Mestrado e Graduação em Música (Piano) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), é Professor Associado da Escola de Música da UFRJ. Bolsista de agências como DAAD, CAPES, CNPq e *Fondazione Giorgio Cini* de Veneza, recebeu distinções como o “1.º Prêmio José Maria Neves” da ANPPOM (2005), o “Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música” (2012) e, por seu livro *Formação germânica de Alberto Nepomuceno: estudos sobre recepção e intertextualidade* (2014), o “Prêmio Concerto 2014” da *Revista Concerto*. Coautor de edição crítica, traduzida e comentada da *História da música no Brasil: dos tempos coloniais aos nossos dias (1549–1925)* de Vincenzo Cernicchiaro (2022). Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ (Linha de Pesquisa “História e Documentação da Música Brasileira e Ibero-Americana”) e líder do Grupo de Pesquisa CAPES-CNPq “Núcleo de Pesquisas em Edição Musical da UFRJ”, é desde 2019 editor-chefe da *Revista Brasileira de Música*. Foi Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ (2019–2024). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9507-5042>. E-mail: joaovidal@musica.ufrj.br

EDITE ROCHA

Professora Adjunta de Musicologia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Pesquisadora CNPq, com Doutorado em Música pela Universidade de Aveiro (Portugal, 2010) com apoio da FCT, Mestrado em Música Antiga pela *Hochschule für Alte Musik Basel, Schola Cantorum Basiliensis* (Suíça, 2004) com apoio do GRI-Cultura Portugal, e Licenciatura em Ensino de Música pela Universidade de Aveiro (Portugal, 1999). Sua Tese de Doutorado em Musicologia Histórica recebeu o “Prêmio de Investigação Histórica D. Manuel I” (2011). Líder do Grupo de Pesquisa “Centro de Estudos de Acervos Musicais Mineiros” (CEAMM/CNPq), realizou Pós-Doutorado no Instituto de Etnomusicologia e Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md) da Universidade Nova de Lisboa, com o apoio da FCT e *King’s College London/Brazil Institute*. Coordenadora do Acervo Curt Lange/Rede de Museus da UFMG (desde 2015) e do Grupo de Estudos internacional sobre “Francisco Curt Lange” da ARLAC (Associação Regional da América Latina e Caribe, *Internacional Musicological Society*), é colaboradora do “Núcleo Caravelas de História da Música Luso-Brasileira” do CESEM/NOVA FCSH (Portugal) e do “Núcleo de Estudos de Música Brasileira” da UFMG. Foi Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG (2021–2023). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9712-9019>. E-mail: editerocha@ufmg.br

341