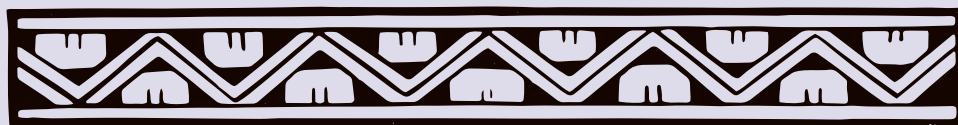


ISSN 0103-7595

Revista Brasileira de Música

V. 36, N. 1, JAN.-DEZ. 2025



**ARTIGOS: JOSÉ PEREIRA REBOUÇAS, ANTÔNIO DOS
SANTOS CUNHA, ANTROPOLOGIA HISTÓRICA DA MÚSICA
POPULAR BRASILEIRA
DOSSIÊ ›LAMUT 30 ANOS‹: ARTIGOS, DEPOIMENTOS
ARQUIVO DE MÚSICA BRASILEIRA: JOSÉ PEREIRA REBOUÇAS**

PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

COMISSÃO EDITORIAL

João Vidal e Fabio Adour, Editores-Chefes

Rodrigo Cicchelli e Orlando Scarpa Neto, Editores Convidados

CONSELHO EDITORIAL

Alda de Jesus Oliveira, UFBA (Brasil)

Antonio Alexandre Bispo, Universität zu Köln (Alemanha) /

Institut für Studien der Musikkultur des Portugiesischen
Sprachraumes (ISMPS)

Cristina Capparelli Gerling, UFRGS (Brasil)

Fabrizio Della Seta, Università Degli Studi di Pavia (Itália)

Fausto Borém, UFMG (Brasil)

Ilza Nogueira, UFBA / Academia Brasileira de Música (Brasil)

Juan Pablo González, Universidad Alberto Hurtado (Chile)

Luciana Del Ben, UFRGS (Brasil)

Malena Kuss, University of North Texas (EUA)

Mário Vieira de Carvalho, Universidade Nova de Lisboa (Portugal)

Martha Tupinambá Ulhôa, UNIRIO (Brasil)

Omar Corrado, Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Paulo Ferreira de Castro, Universidade Nova de Lisboa (Portugal)

Rafael Menezes Bastos, Universidade Federal de Santa Catarina

Ralph P. Locke, University of Rochester (EUA)

Ricardo Tacuchian, UNIRIO / Academia Brasileira de Música (Brasil)

Robin D. Moore, The University of Texas at Austin (EUA)

Rogério Budasz, University of California (EUA)

Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo, UESC (Brasil)

Silvio Ferraz, USP (Brasil)



Revista Brasileira de Música

ISSN 0103-7595

V. 36, N. 1, JAN.—DEZ. 2025

EDITORES-CHEFES

João Vidal
Fabio Adour

EDITORES CONVIDADOS

Rodrigo Cicchelli
Orlando Scarpa Neto

PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Fundada em 1934, a **REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA** é reconhecida hoje como o primeiro periódico acadêmico-científico de música do Brasil. Ao longo de suas mais de oito décadas de existência, tem fomentado a produção e a disseminação do conhecimento científico e artístico no campo da música, em diálogo com áreas afins, através da publicação de artigos completos, entrevistas, resenhas, informes e partituras. A *Revista Brasileira de Música* apresenta pesquisas originais refletindo o estado atual de conhecimento na área, atendendo a um espectro diversificado de leitores: de estudantes e pesquisadores da área a educadores, historiadores, antropólogos, sociólogos e estudiosos da cultura em geral. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a *Revista Brasileira de Música* veicula textos em português, inglês e espanhol. Em versão eletrônica de acesso gratuito, com periodicidade semestral, de circulação nacional e internacional, a revista está indexada nas bases RILM Abstracts of Music Literature e The Music Index-EBSCO. Em avaliação do Qualis Periódicos (2021-2024), a *Revista Brasileira de Música* foi classificada no estrato A1. Maiores informações sobre a revista no sítio eletrônico <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/index>.

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA: Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música da UFRJ: Av. República do Chile, 330, Torre Leste, 21º andar, Rio de Janeiro-RJ, Brasil, CEP 20.031-370. E-mail: revista@musica.ufrj.br.

PRODUÇÃO, REVISÃO, PROJETO, DIAGRAMAÇÃO E TRATAMENTO DE IMAGENS: João Vidal.

CAPA, CONTRACAPA E ADORNOS: *Motivo Marajoara* (extraído do volume da *Revista Brasileira de Música* comemorativo do centenário de Carlos Gomes em 1936, p. 188).

R454 Revista Brasileira de Música / Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música. — v. 1,
n. 1 (mar. 1934). — Rio de Janeiro : EM / UFRJ, 1934 —.

Trimestral: 1934 — 1938 (v. 1 — v. 5)

Anual: 1939 (v. 6)

Trimestral: 1940 / 1941 (v. 7)

Anual: 1942 — 1991 (v. 8 — v. 19)

Irregular: 1992 — 2002 (v. 20 — v. 22)

Semestral: 2010 — 2020 (v. 23 — v. 33)

Anual: 2021 — 2025 (v. 34 — v. 36)

ISSN: 0103-7595

1. Música — Periódicos. 1. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
Escola de Música. Programa de Pós-Graduação em Música.

CDD — 780.5

Os pontos de vista expressos nos textos publicados na *Revista Brasileira de Música* são de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, não refletindo obrigatoriamente a opinião dos Editores ou dos membros do Conselho Editorial.

Sumário

EDITORIAL

- 9, 19 História da música no Brasil: fontes, redes e tecnologias /
History of music in Brazil: sources, networks, and technologies

ARTIGOS

- 31 José Pereira Rebouças (1788–1843): sua vida e nossas fontes
Lucas Robatto
- 61 Antônio dos Santos Cunha: um imaginário musicológico
revisitado
Rodrigo Pardini, Edite Rocha
- 141 Antropologia histórica da música popular brasileira
Rafael Menezes Bastos

DOSSIÊ ›LAMUT 30 ANOS‹

- 203 LaMuT 30 anos: relações entre criação musical
e tecnologia
Rodrigo Cicchelli, Orlando Scarpa Neto
- 209 O cancelamento do futuro: marcas tecnográficas, clichês
e os indícios de novas possibilidades para a música
eletroacústica no século XXI
Marcelo Carneiro de Lima

- 241 Música na era do algoritmo: entre a repetição da máquina e a aleatoriedade criativa do “Faça-você-mesmo”

Alexandre Marino Fernandez

- 277 Poéticas Eletroacústicas Contemporâneas: o efeito estético musical eletroacústico

Cláudio Bezz

- 305 *One* — análise da ópera multimídia de câmara de Michael van der Aa

Daniel Quaranta, Martín Robbio

DOSSIÊ ›LAMUT 30 ANOS‹: DEPOIMENTOS

- 343 Relatos de ex-alunos e colaboradores sobre suas experiências no LaMuT

Rob Bentall, Cláudio Bezz, Doriana Mendes, Rafael Valle, Marcelo Carneiro de Lima, Paulo Dantas, Daniel Quaranta

ARQUIVO DE MÚSICA BRASILEIRA

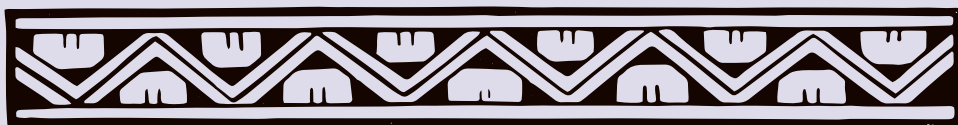
- 365 As obras de José Pereira Rebouças localizadas nos arquivos da “Accademia Filarmonica di Bologna”

Lucas Robatto, José Maurício Brandão

- 377 *Sinfonia* (para orquestra), *Fuga a quatro*, *Duetto* (duas vozes solistas e orquestra)

José Pereira Rebouças

Editorial



›REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA‹, V. 36, N. 1, JAN.–DEZ. 2025
PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

História da música no Brasil: fontes, redes e tecnologias

N o editorial comemorativo dos 90 anos da *Revista Brasileira de Música* em 2024, foi relembrada e enfatizada uma distinção entre história da música “no Brasil” e história da música “brasileira”. Tal distinção, longe de ser meramente terminológica, incide diretamente no escopo epistemológico da pesquisa musical, articulando-se por isso à perspectiva “transnacional” propugnada no referido editorial. Uma história da música no Brasil, por assumir como ponto de partida uma categoria espacial, abrange práticas musicais observadas em território brasileiro, independentemente de sua origem nacional, filiação estética ou identidade cultural; uma história da música brasileira, por sua vez, toma como ponto de partida uma categoria identitária, que pressupõe um critério de pertencimento nacional associado a projetos de construção cultural e simbólica da Nação. O aparente jogo de palavras previne-nos contra a delimitação prévia do objeto por critérios nacionalistas, descortinando uma perspectiva mais ampla de implicações metodológicas decisivas: em lugar de enfatizar genealogias nacionais, continuidade e identidade em torno de uma “música brasileira” enquanto essência estável (uma idealização, em todo caso), privilegia-se questões de circulação, mediação, intercâmbio e redes, em processos que atravessam e reconfiguram fronteiras (o “transnacional” diferenciando-se portanto do “internacional”, na medida em que não se trata mais da simples interação de entidades nacionais previamente constituídas, mas de fluxos ocorrendo por vezes a despeito delas). Decerto não caberia aqui maiores revisões da questão do “nacional” na música ou na pesquisa musical do país. Basta-nos recordar, como bem notado por

Regis Duprat em um ensaio muito justamente intitulado *Música brasileira*,¹ que a matéria geral pressuporia mais um “debate político cultural e ideológico”, e além disso, ainda segundo o preclaro musicólogo, a aceitação “[d]o jogo das ideologias, que geram diferenças de pontos de vista”, mas através do qual “vamos compreender melhor a história e correlação entre identidade e diferença” (Duprat, 2001, p. 225 e 23). Cumpre atentar porém para o âmbito do problema, pois no Brasil, como sublinha Duprat mesmo, foi sobre a música dita “erudita” (e não sobre a folclórica ou popular) que se abateu, a partir do século XIX, uma “crise do caráter brasileiro”, que, logo associada a uma crise do “caráter moderno”, ensejou processos de nacionalização e modernização das práticas musicais e dos discursos a elas associados (ibid., p. 226) que hoje, mais do que nunca, demandam avaliação crítica e suficientemente distanciada.

10 Em que medida podem colaborar com tal debate musicologias “outras”, ou seja aquelas oriundas de contextos e tradições intelectuais exógenas, é uma reflexão que pode ser exercitada em nosso universo musicológico particular, por vezes afetado por atitudes de rejeição do externo a si mesmo, em gestos aliás incompatíveis, nas palavras de Antonio Bispo, com “o intento de desenvolvimento de uma musicologia como ciência nas suas dimensões globais” (p. 321 do v. 35 da *Revista Brasileira de Música*), que constitui a própria razão de ser da internacionalização e ampliação do diálogo intercultural no campo. Nesse sentido, serve como oportuna provocação mais uma vez insistir em uma aproximação com a musicologia germânica, cujas disputas metodológicas no século XX estabeleceram novos patamares de desenvolvimento disciplinar. Figura incontornável, nesse contexto, é Carl Dahlhaus, por exemplo aquele do hermético ensaio *Nationale und übernationale Musikgeschichtsschreibung* [Historiografia musical nacional e supranacional].² Como seria de se esperar disparando

¹ Regis Duprat, “Música brasileira”. *Oficina do Inconfidência*, v. 2, n. 1, 2001.

² Carl Dahlhaus, “Nationale und übernationale Musikgeschichtsschreibung” [1984], in: *Gesammelte Schriften. Band 1: Allgemeine Theorie der Musik 1: Historik — Grundlagen der Musik — Ästhetik* (editado por Hermann Danuser et al.). Laaber: Laaber-Verlag, 2000. p. 287–302.

críticas aos nacionalismos europeus em suas variantes tanto burguesas quanto socialistas (o texto é de 1984, escrito portanto no contexto da Alemanha dividida), e para além disso colocando em dúvida a substituição das molduras historiográficas “nacionais” por suas alternativas mais restritas ou amplas (ora mais “regionais”, ora mais “globais”), Dahlhaus sustenta a tese central de que, apesar de suas muitas proclamações nacionalistas, a musicologia histórica da tradição alemã raramente foi capaz de produzir uma “história nacional” em sentido forte:

A pretensão implícita em títulos como *História da música alemã* ou *História da música da Áustria* jamais foi verdadeiramente realizada, pois os conceitos de “alemão” ou “austriaco” são pouco adequados para servir de sujeito de uma narrativa coerente em si mesma, capaz de estabelecer uma ordenação significativa entre os fenômenos musicais. A categoria “música alemã” não contém nada que torne inteligível o desenvolvimento que vai de Schütz a Bach ou de Haydn a Beethoven. Falar de uma substância étnica cuja evolução se manifestaria sonoramente nas transformações da escrita musical seria pura mitologia histórica; bastaria traduzir em proposições afirmativas as palavras dispersas em que ela se oculta para torná-la reconhecível pelo que realmente é (Dahlhaus, 2000, p. 288).

II

A advertência não perdeu atualidade. Abstraindo-se as diferenças óbvias dos contextos históricos e sociais implicados, substituamos “alemão” por “brasileiro”, e os nomes dos mestres citados por aqueles de nossos mais destacados compositores, e nos indaguemos então se o mesmo diagnóstico não poderia ser dirigido às principais tentativas historiográfico-musicais brasileiras. Teremos aprendido a lição por exemplo de Caio Prado Júnior, que já em sua *Formação do Brasil contemporâneo* de 1942 (no espírito de Dahlhaus, porém muito antes dele), como destacado por Duprat, havia-nos falado da possibilidade de explicar o Brasil para além de “fatores particulares [...] como raça, clima, escravidão ou traços psicológicos” (ibid., 232)? Ou estaríamos ainda a insistir na noção de uma “substância étnica” (ou, na falta dela, de uma “substância cultural”) particular, erigindo o “musicalmente brasileiro” em princípio ordenador que, uma vez reificado, revelasse capaz de induzir distorções decorrentes de uma ênfase naquilo que, em verdade, não pode constituir senão um recorte parcial da realidade histórica (Dahlhaus, 2000, p. 287)? A falha, neste ponto, leva inevitavelmente à

construção de “mitologias históricas”, adverte Dahlhaus, de quem devemos destacar (e aproveitar) ainda pelo menos três outras teses defendidas no referido ensaio: a noção de que a realidade musical é estratificada por *sistemas sociais* que articulam-se com *sistemas culturais* atravessando fronteiras (por exemplo a cultura da corte, a cultura aristocrática, a cultura religiosa e clerical, a cultura burguesa etc., todas com geografias e redes próprias); a ideia de que um *ecletismo metodológico* — flexibilidade e alternância entre diferentes abordagens, ou seja, pluralismo orientado por problemas, e servindo no projeto dahlhausiano à “investigação das conexões estruturais entre história social, história das ideias e história da composição” (Dahlhaus, 2003, p. 12³) — deve ser a resposta aos desafios assim colocados, no lugar de sistemas únicos e rígidos; e finalmente a constatação de que a prática cotidiana, a prática “natural”, do musicólogo é *essencialmente comparativa*, englobando a consideração contínua de aspectos intra- e supranacionais, onde “a coloração nacional dos fenômenos musicais” não raro representa “apenas um traço distintivo entre outros e, com frequência, um elemento meramente secundário” (Dahlhaus, 2000, p. 300) — neste sentido, o epíteto “supranacional” descreveria apenas o que já fazem os musicólogos, ou pelo menos aqueles preocupados em “retratar realidades e não construir mitos” (ibid., p. 287)!

As considerações acima parecem-nos pertinentes à apresentação de um volume cujas contribuições, direta ou indiretamente, respondem aos mesmos problemas, evidenciando em suas linhas gerais a significativa interpenetração de sistemas sociais e culturais, e expressando modalidades originais de ecletismo metodológico e tirocínio comparativo. É assim por exemplo que, abrindo a seção “Artigos” do volume, Lucas Robatto expõe com exemplar rigor bibliográfico e documental a personalidade única de José Pereira Rebouças, geralmente considerado o primeiro músico e compositor brasileiro a empreender estudos formais na Europa. Oriundos

³ Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit* [1987], in: *Gesammelte Schriften. Band 6: 19. Jahrhundert III: Ludwig van Beethoven — Aufsätze zur Ideen- und Kompositionsgeschichte — Texte zur Instrumentalmusik* (editado por Hermann Danuser et al.). Laaber: Laaber-Verlag, 2003. p. 11–251.

de família modesta, constituída na Bahia por um alfaiate português e uma negra liberta, os Rebouças rapidamente alcançariam uma projeção local, nacional e mesmo internacional, graças à atuação de seus muitos membros no estamento burocrático e político e às sólidas formações profissionais que os caracterizavam, como elementos de uma elite artística e intelectual ainda restrita. Entre o final da década de 1820 e os primeiros anos da década seguinte, Pereira Rebouças teria estudado, segundo as fontes oitocentistas, violino no Conservatório de Paris, antes de, como documentalmente atestado, passar à Itália para estudos na Accademia Filarmonica di Bologna (harmonia, contraponto e composição) — circulando assim por duas das mais prestigiosas instituições da época. O trabalho de Robatto adquire porém um significado maior quando percebemos que, à boa historiografia musical, marcada pela honesta exposição dos sistemas sociais e culturais em jogo na trajetória do Rebouças músico, é adicionada uma espessa dimensão documental, resultado de um trabalho abrangendo arquivos de localidades diversas em três países diferentes. Não bastasse isso, Robatto une-se a José Maurício Brandão, como ele docente da Universidade Federal da Bahia em Salvador, para revelar-nos, na seção “Arquivo de Música Brasileira” que encerra o volume, o que podemos considerar uma realização verdadeiramente inédita na musicologia brasileira: primorosas edições de três manuscritos de Pereira Rebouças localizados (com o valoroso auxílio de Maurício Dottori) na Accademia Filarmonica di Bologna. Na necessária introdução às três obras apresentadas em 1833 como requisitos para a titulação “*Maestro Compositore Onorario*” daquela venerável instituição — uma *Sinfonia* em mi bemol para orquestra, uma “*Fuga a quatro*”, e um *Duetto* para duas vozes solistas e orquestra — sobrevém, para Robatto e Brandão, a perspectiva comparativa, que aponta para uma indelével influência rossiniana. Pereira Rebouças parece alheio a qualquer “crise do caráter brasileiro”, e tampouco lhe ocorre uma “crise do caráter moderno” — para o filho de Maragogipe, importava acima de tudo uma expressão livre, de caráter cosmopolita. Significa uma honra e um privilégio, para a *Revista Brasileira de Música*, contribuir para o resgate desta importantís-

sima personalidade musical brasileira através da publicação das pesquisas de Robatto e Brandão.

Como no caso do artigo de abertura de Robatto, temos na pesquisa de Rodrigo Pardini e Edite Rocha, dedicada a Antônio dos Santos Cunha — compositor com destacada atuação nas Minas Gerais coloniais, especificamente em São João del-Rei, e cuja trajetória se desenrola tendo como pano de fundo as intensas transformações ensejadas pelas guerras napoleônicas, decisivas para os destinos do Brasil — um esforço de revisão historiográfica de fôlego. Partindo do diagnóstico de uma dissociação recorrente entre a sobrevivência do repertório e a precariedade das narrativas que o sustentam, os autores deslocam o foco da mera enumeração de obras para a análise dos mecanismos de construção do imaginário musicológico que se consolidou em torno do compositor. Propõem, assim, uma revisão crítica ampliada de sua trajetória, fundada no cruzamento sistemático de fontes paroquiais, confrariais, cartoriais e administrativas. Tal perspectiva permite compreender Santos Cunha não apenas como autor de um *corpus* sacro de notável circulação, mas como agente inserido em redes sociofamiliares, religiosas, militares e administrativas, cujas estratégias de pertencimento e mobilidade atravessam o espaço luso-atlântico. A permanência manuscrita e performática de suas obras é analisada em termos de regimes de circulação e patrimonialização, evidenciando como o repertório pôde consolidar-se independentemente da fixação de uma biografia estável. Nesse sentido, a investigação problematiza leituras estilísticas que ora monumentalizam o compositor pela suposta “modernidade” de sua escrita, ora projetam sobre ele modelos eurocêntricos de formação e legitimação artística, propondo em seu lugar uma abordagem que privilegia a circulação transatlântica de práticas, repertórios e valores estéticos. Embora coerente por um lado com moderna prática do “*data paper*”, o tratamento das fontes primárias por Pardini e Rocha não deixa de evocar a prática de Francisco Curt Lange (como vemos por exemplo nos volumes de sua *História da música nas Irmandades de Vila Rica*, publicados a partir de 1979), onde a interpretação histórica raramente dissocia-se de copio-

sas transcrições documentais. Também aqui, uma exposição minuciosa dos vestígios (inclusive de seus silêncios) sustenta a argumentação, permitindo compreender Santos Cunha não como figura isolada, mas como agente inscrito em redes sociofamiliares, confrarias e profissionais que atravessam o espaço luso-atlântico. Assim concebida, a biografia deixa de constituir narrativa linear de um “gênio” isolado para converter-se em instrumento metodológico apto a iluminar a articulação entre práticas culturais, estruturas de poder e regimes de memória. Ao deslocar a pergunta de “quem foi o compositor?” para a análise das condições sociais que possibilitaram a circulação, preservação e posterior monumentalização de sua música, o estudo contribui de modo exemplar para uma história da música no Brasil atenta a sistemas, redes e processos de mediação, em consonância com a acima aventada perspectiva transnacional.

Em Robatto e Pardini & Rocha, portanto, a pergunta historiográfica deixa de ser “o que há aqui de *brasileiro*?”, e passa a ser “quais sistemas e redes operam aqui, e como se reconfiguram localmente?” Operando em sentido contrário à naturalização da categoria “nacional”, ambos os trabalhos — marcados por alto grau de originalidade e notável potencial de impacto no campo — abrem espaço para uma historiografia relacional, que compreende a música no Brasil em sua constituição a partir de fluxos euro-americanos, latino-americanos, e finalmente globais. Condensam em si, portanto, a tendência de redefinição da musicologia histórica no Brasil não como “a música de uma nação”, mas como um campo cultural situado, permeado por interações multilaterais e historicidades cruzadas, condição que, paradoxalmente, permite compreender com maior precisão tanto o “no Brasil” quanto o “brasileiro”.

Levando a seção “Artigos” a bom termo, encontramos a seguir um amplo panorama da música popular brasileira por Rafael Menezes Bastos. O artigo propõe uma abordagem histórico-antropológica da música popular brasileira, originalmente concebida como verbete para a *Continuum Encyclopedia of Popular Music in the World*. O eixo central consiste no questionamento de narrativas historiográficas consolidadas que reduzi-

ram a música popular a um subproduto degenerado da música erudita ou folclórica, bem como em problematizar modelos explicativos baseados em essencializações nacionais. Partindo da crítica às interpretações que opõem, de modo simplificador, matrizes “portuguesas” e “africanas” (frequentemente relegando a contribuição indígena à irrelevância), o autor demonstra como a música popular brasileira constitui-se por processos complexos de mestiçagem, urbanização e disputa simbólica. Gêneros como a modinha, o lundu, o maxixe e o samba são analisados não como entidades fixas, mas como sistemas discursivos dinâmicos, cuja estabilidade é sempre histórica e dialética. A insistência em determinar origens nacionais exclusivas, por exemplo brasileiras ou portuguesas, revela-se nesse quadro menos produtiva do que a investigação das redes sociais, políticas e econômicas que possibilitaram sua circulação e reconfiguração. O artigo enfatiza ainda o papel decisivo da indústria fonográfica, do rádio, do cinema e do carnaval na consolidação de repertórios e na fabricação de autenticidades, sobretudo a partir dos anos 1930. A elevação do samba carioca à condição de “gênero musical brasileiro emblemático” é interpretada como resultado de alianças entre elites intelectuais e músicos populares, articuladas a processos de centralização política e mercantilização cultural. Como nas contribuições que o precedem, o texto dedica-se menos à busca do que seria essencialmente “brasileiro” do que à proposta de evidenciar trajetórias multilaterais de circulação (entre Brasil, Portugal, Europa, Estados Unidos e América Latina), demonstrando assim como a música popular brasileira forma-se na intersecção de fluxos globais e através de recontextualizações locais, e evidenciando não uma substância identitária, mas um campo relacional em permanente transformação histórica.

Segue no volume o dossiê temático “LaMuT 30 anos: relações entre Criação Musical e Tecnologia”, dirigido pelos editores convidados Rodrigo Cicchelli e Orlando Scarpa Neto. É justo considerar a trajetória do Laboratório de Música e Tecnologia da UFRJ como parte integrante de um processo mais amplo de incorporação crítica das tecnologias à criação musical no Brasil: fundado na década de 1990, a partir de expe-

riências acumuladas em estúdios europeus e recontextualizadas na universidade pública brasileira, o LaMuT consolidou-se como espaço de ensino, pesquisa e difusão da música eletroacústica, acompanhando a reformulação do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ e afirmando Linhas de Pesquisa voltadas à música contemporânea e às tecnologias do som. A história do laboratório, longe de linear, reflete as muitas vicissitudes institucionais, e para além dessas as próprias transformações dos meios técnicos: da centralidade do estúdio enquanto infraestrutura especializada à expansão para ambientes digitais distribuídos; da manipulação eletroacústica analógica às plataformas computacionais; da experimentação acusmática às práticas multimídia e, mais recentemente, às investigações no campo da Inteligência Artificial. O laboratório afirma-se, assim, como instância institucional em que tecnologia, criação e reflexão teórica se articulam de modo indissociável, atravessando concertos, maratonas, pesquisa acadêmica e formação de novas gerações. Considerados em conjunto, os textos do dossiê exploram diferentes modos pelos quais a criação musical dialoga com sistemas tecnológicos, semióticos e culturais, discutindo processos composicionais, impasses estéticos, reconfigurações da autoria e fricções entre material sonoro e dispositivos técnicos, e evidenciando que a tecnologia não é mero suporte, mas agente ativo na constituição de poéticas e regimes de escuta. Ao tematizar tanto a historicidade dos meios quanto seus desdobramentos contemporâneos, o dossiê reafirma a música eletroacústica como campo reflexivo, situado na intersecção entre experimentação estética e crítica cultural. Uma reflexão se coloca, no contexto geral do volume e a partir da qualidade e variedade das contribuições: se as manifestações analisadas por Lucas Robatto, Rodrigo Pardini, Edite Rocha e Rafael Menezes Bastos jogam luz, por um lado, em sistemas de circulação manuscrita, redes confrariais e mediações fonográficas e radiofônicas, evidenciaria a experiência do LaMuT, por outro, um estágio em que tais dinâmicas se reconfiguram sob o signo do digital e do computacional, ou seja, um momento de amadurecimento em que tecnologia e criação deixam de constituir-se como esferas separadas? A pergunta que se impõe,

então, é se não estaríamos diante de mais um capítulo daquele longo movimento de reconfiguração histórica das práticas musicais no país: seria a música eletroacústica herdeira (ou reflexo) daqueles mesmos “processos de nacionalização e modernização das práticas musicais” tão prementes desde fins do século XIX? Deixamos ao leitor qualquer resposta.

Finalmente, cumpre registrar a celebração dos resultados recentemente alcançados pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ na Avaliação Quadrienal 2021–2024 da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Coroando a elevação do conceito do PPGM-UFRJ, da nota “4” para a nota “5”, que sinaliza o reconhecimento, pela avaliação por pares, da consistência acadêmica e do amadurecimento do Programa, a *Revista Brasileira de Música* alcançou, no âmbito do “Qualis Periódicos” — instrumento da Avaliação Quadrienal voltado à qualificação da produção intelectual na forma de artigos científicos a partir da análise da qualidade dos periódicos — a muito almejada classificação máxima “A1”. Tais resultados expressam um esforço coletivo de Coordenação, Comissão Deliberativa, Corpos Docente e Discente, colaboradores externos e servidores técnico-administrativos, e reafirmam a vitalidade institucional do Programa. Ao comunicar tais conquistas, que conduzem o Programa de Pós-Graduação em Música e a Escola de Música da UFRJ a novos patamares de reconhecimento, os Editores-Chefes da *Revista Brasileira de Música* congratulam-se com todos aqueles que, direta ou indiretamente, tornaram possíveis tais realizações.

18

OS EDITORES-CHEFES.

