



A ESTÉTICA DE UM ENTRELUGAR: HIBRIDAÇÃO, DISTÂNCIA RESSIGNIFICADORA E LUGAR DE FALA/MÚSICA¹

PAULO COSTA LIMA²

RESUMO: Nesse artigo reflete-se sobre a conformação de um espaço de criação musical — o Movimento de Composição na Bahia, surgido em 1954 na UFBA — na medida em que acontece como fenômeno de um entrelugar, do qual emergem como principais forças a hibridação e a distância ressignificadora, e assim se entrelaça com espaços mais amplos da sociedade baiana, orientados de forma similar. As questões estéticas são pensadas a partir da perspectiva dos processos de criação musical e convocam uma aproximação intrínseca de composição e cultura, com consequências palpáveis para a construção de teorias do compor. Aventa-se, por último, com o apoio da noção de composicionalidade, a possibilidade de translação do conceito de “lugar de fala” para o campo da música, como indexação do compor tramada a partir de invenção de mundos, criticidade e reciprocidade, e produzindo uma espécie de cartografia da atribuição de centralidade aos resultados do processo composicional.

PALAVRAS-CHAVE: Entrelugar, Hibridação, Composicionalidade, Distância ressignificadora, Lugar de fala/música.

ABSTRACT: This paper reflects on the formation of a space of musical creation – the *Movimento de Composição na Bahia* (Composition Movement in Bahia), which emerged in 1954 at the Federal University of Bahia (UFBA) – insofar as it functions as an interstitial (in-between) phenomenon. From this positionality, hybridization and a resignifying distance emerge as principal forces, and the movement thus intertwines with broader sectors of Bahian society that are similarly oriented. Aesthetic questions are examined from the vantage point of processes of musical creation, revealing an intrinsic link between composition and culture with tangible consequences for theories of composition. Finally, drawing on the notion of compositionality, the paper advances the possibility of translating the concept of *lugar de fala* (roughly: positionality or standpoint) into the field of music, indexing composition as woven from world-making, criticality, and reciprocity, and thereby producing a cartography of how centrality is ascribed to the outcomes of the compositional process.

KEYWORDS: In-betweenness (interstitiality); Hybridization; Compositionality; Re-signifying distance; *Lugar de fala* (positionality) in music.

¹ Agradeço ao compositor Eric Barreto pelos diálogos ricos de *insights* sobre os temas desse artigo.

² Professor Titular de Composição da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Ocupante da cadeira 21 da Academia Brasileira de Música (2014) e Membro da Academia de Letras da Bahia (2009). Membro-Fundador da Academia de Ciências da Bahia (2011). Doutor em Educação pela Universidade Federal da Bahia UFBA. Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo (USP) e Master of Science in Musical Education - University of Illinois. Foi homenageado com a mais alta comenda do Legislativo Municipal de Salvador, a Medalha Thomé de Souza. Em seu perfil no Instagram (@paulo.costalima), aborda diversas questões ligadas à composição, estrutura e linguagem musical. E-mail: paulocostalima2015@gmail.com.

Como usina de sentidos, a cultura na Bahia só pode ser minimamente entendida a partir dos processos que a engendram, e não a partir de simples transposição de categorias analíticas, ou seja, a partir das circunstâncias históricas que moldaram essa cena tão diferenciada de criação e de trocas incessantes, de fricções e antagonismos, mas também de pronunciada flexibilização de fronteiras entre heranças distintas — europeia, africana e indígena —, num processo que toma a Baía de Todos os Santos e seu entorno como berçário, e que, ao longo dos séculos amadurece, apesar de tanta desigualdade de destinos e violências seculares que nos marcam como sociedade, e sempre seguindo as pegadas dos processos de interiorização, se espalha pelos quatro cantos do Estado, onde novos ciclos de interação se estabelecem. (Paulo Costa Lima, “Cultura”, verbete do Portal da Bahia Contemporânea)

1. Em que sentido pretende falar de estética?

Principalmente a partir da perspectiva dos processos de criação musical, na verdade uma grande latitude, envolvendo não apenas o trabalho do compor, como também o do analisar — bem sabendo da versatilidade desse conceito: “... poucas ideias há que tenham servido a funções tão diversas” — Eagleton (1993, p. 8). Tudo isso envolvendo experiências diferenciadas, atitudes, objetos e valores. O compor é máquina de valores. Meu laboratório vivo tem sido o Movimento de Composição na Bahia (MCB), com o qual tenho uma relação de observação participante (como estudante, professor e compositor) desde 1969, quando ingressei nos Seminários de Música da UFBA, que foram criados por H. J. Koellreutter (1915-2005) em 1954 e posteriormente dirigidos por Ernst Widmer (1927-1990), e bem mais adiante por mim mesmo, entre 1988-1992.

Koellreutter construiu toda a estrutura física e mental desse ambiente e Widmer fez as coisas acontecerem a partir da década de 60, fomentando a criação do Grupo de Compositores da Bahia (1966), quando tudo parecia que ia ruir (saída de Koellreutter, declínio de verbas, ditadura militar...). Foi uma virada inacreditável, que levou à formação de gerações de compositores, começando por Lindembergue Cardoso (1939-1989), Fernando Cerqueira (1941-) e Jmary Oliveira (1944-2020), todos aclamados como lideranças nacionais da área de Composição. Quanto ao meu papel como líder da EMUS-UFBA, fica o registro de que criei a Pós-Graduação em Música em 1990, um desenvolvimento decisivo para a sobrevivência do MCB. Na verdade, me localizo, mais ou menos, na segunda geração do Movimento, aquela que inclui Agnaldo Ribeiro (1943-), Ilza Nogueira (1948-) e, no caso, Paulo Costa Lima (1954-). Fomos alunos de Widmer e de seus primeiros alunos. Ao longo dessas sete décadas de existência, podemos mencionar mais de trinta compositores com produção significativa e reconhecimento que extrapola o circuito baiano³.

³ Alguns exemplos: Sergio Souto, Wellington Gomes, Fred Dantas, Antonio Fernando Burgos, Pedro Dias, Pedro Kröger, Marcos Sampaio, Alfredo Moura, Paulo Rios Filho, Alex Pochat, Guilherme Bertissolo, Alexandre Espinheira, Vinicius Amaro, Danniell Ferraz, Caio de Azevedo, Eric Barreto, Izabella Baldoíno, entre diversos outros.

2. O que significa adotar esse laboratório vivo como referência?

Em princípio, reconhecer que é o contexto de onde surgem meus problemas de pesquisa — e, portanto, a relação mais profunda com o tema em questão. O primeiro deles veio justamente da constatação do sucesso do MCB: que espécie de pedagogia foi desenvolvida por Ernst Widmer que gerou essa grande transformação cultural na Bahia? — na primeira metade do Século XX, não há nada nem parecido com a intensidade desse processo de formação. E aí se insinua uma questão bastante pertinente: a relação entre pedagogia e estética.

Mas o interesse pela pedagogia do compor foi uma espécie de abertura para diversas outras questões, notadamente o entrelaçamento de composição e cultura, tal como exemplificado pela própria trajetória de Ernst Widmer e pela produção de seus primeiros alunos, e, de forma cada vez mais intensa, o interesse pelas formulações de teoria do compor que acompanharam essa produção. Curiosamente, e de forma singular no Brasil, esse Movimento também pode ser considerado um movimento de produção de teoria. Como se relacionam teoria do compor e estética?

3. Como surge em tela a questão do entrelugar?

Bem sabemos que, entre outras coisas, trata-se de um conceito utilizado por Silviano Santiago em 1978 para se referir à literatura latino-americana. Aos poucos, fui me envolvendo em análises e processos de criação que constantemente acolhiam esse conceito. Talvez o exemplo mais claro venha da reflexão em torno da proposta sintética de Ernst Widmer (1927-1990) sobre a natureza do compor, a partir de duas leis: a organicidade e a relativização (ou inclusividade). A organicidade como domínio de uma determinada lógica que rege seus desenvolvimentos, e a relativização (ou inclusividade) como uma “virada de mesa”, geralmente comportando outras lógicas e desenvolvimentos — Widmer (2013).

Embora esse horizonte conceitual possa ser aplicado a diversos contextos — os últimos quartetos de Beethoven, por exemplo —, foi ficando claro que sua elaboração por Widmer devia muito à sua própria experiência de travessia de um contexto cultural germânico para a polissemia cultural baiana. Em 1988, ao compor e estrear a obra *Uma Possível Resposta* op. 169, no Teatro Castro Alves, envolvendo uma orquestra sinfônica (a OSBA) — com sua organicidade própria —, sendo interrompida por uma “invasão” festiva do afoxé Filhos de Gandhi, estava claramente dançando os passos de suas próprias leis do compor. Nesta obra, a melhor parte, aquela que realmente mexe com todo mundo, é a última, quando orquestra e afoxé se retiram do palco tocando e se misturam completamente no foyer do teatro. Circulando no espaço, deparávamos com violinos, trompas e agogôs, um maestro aparentemente perdido já com turbante e colares (e sempre regendo); impossível deixar de pensar na inclusividade prometida logo após a relativização. Existe melhor representação de entrelugar e de suas implicações estéticas?

4. Como ressignificar a relação entre Composição e Cultura?

Esse caminho de reflexão que nos levou a pensar a travessia como uma categoria inerente ao compor de Widmer acabou nos convencendo que a travessia é algo inerente ao próprio compor. Em outras palavras, a travessia representa uma espécie de codificação (no âmbito da obra) da experiência cultural vivida — a experiência estética — permeando essas duas instâncias que se entrelaçam. Esse foi o elo que nos permitiu formalizar um grupo de pesquisa em torno do tema Composição e Cultura, que já formou mais de 25 doutores e mestres, muitos deles atuantes em diversas universidades no Brasil e no exterior.

A ideia de travessia foi substituída, em data oportuna, pela noção de trabalho cultural. O trabalho cultural realizado por uma determinada composição. Através dela, construímos o conceito de “distância ressignificadora”, tomando a distância entre o afoxé e a orquestra sinfônica como referência — dando origem a uma ferramenta analítica diretamente ligada à estratégia de codificação cultural de uma determinada obra, capaz de interpretar tanto aspectos de natureza estrutural como narrativa.

Ora, toda essa direção de pensamento tem natureza contra hegemônica, na medida em que quase toda a nossa tradicional musicologia, etnomusicologia, estudos de música popular, teoria e análise, trabalha com a ideia de separação entre música e cultura, inclusive muitas vezes buscando relacioná-las. E se os atos composicionais são permeados de construção de sentido de natureza cultural, o contrário também procede.

5. Como essas questões são presentificadas em outras obras musicais?

Na obra *O voo do Colibri* (1985) de Lindembergue Cardoso (1939-1989), um dos primeiros alunos de Ernst Widmer, temos também uma aproximação da ideia de travessia, na medida em que todo um ambiente barroco e vanguardista de diálogos exuberantes entre o cravo e as cordas que domina o início e parte central da peça se encaminha para um final construído por ritmos afrobaianos, sendo também o desfecho da trajetória do personagem colibri. Nesse caso, a Bahia é lugar de chegada, quase de retorno, diria. Como se o aprendizado de Lindembergue Cardoso de todos os processos vanguardistas da década de 60 e 70 tivesse sido uma viagem a lugares outros, e com esse final desenhava um retorno.

O meu *Atotô do L'homme Armé* (1993) foi construído em torno de um entrelaçamento explícito da melodia medieval do *L'homme Armé* (cerca de 1300) com o padrão rítmico afro-baiano do Alujá de Xangô. A peça vai se desenvolvendo a partir das derivações motílicas construídas a partir desse entrelaçamento. Há uma atmosfera de dança, mas também de fricção e conflito, perpassando a peça como um todo. E, sem dúvida, trata de uma possível representação da Bahia com seus encontros, conflitos e devires. Ao longo das décadas, produzi dezenas de obras a partir desse veio criativo. Inúmeros outros exemplos poderiam ser convocados para análise. A partir de certo ponto, me envolvi

com o repertório das cantigas de caboclo, prenes de hibridação, deveria dizer com a estética dos caboclos?

6. Como a ideia de entrelugar afetou a construção da pesquisa em Composição?

Ao adotar um desenho de pesquisa desaforado — fora do seu lugar de costume —, Guilherme Bertissolo (2013), meu orientando de doutorado entre 2009-2013, realizou, a meu conselho, um experimento transformador: incluiu uma fase de campo numa pesquisa em Composição, com uma permanência prolongada no grupo de Capoeira Regional liderado pelo Mestre Nenel, filho do Mestre Bimba.

O objeto não era de natureza antropológica, almejava-se uma interação, um diálogo com o que passamos a denominar de “o compor da capoeira”. Ele identificou quatro conceitos fundamentais que habitavam a relação entre música e movimento: circularidade, ciclicidade, incisividade e surpreendibilidade. Esses conceitos acabaram apontando numa direção inesperada — o estado da pesquisa em cognição em música, onde esquemas mentais guardavam diversos paralelismos com eles — e, também, foram utilizados para compor obras para a sala de concerto, em plena relativização e inclusividade. Ao longo dos anos, outros desenhos de pesquisa assim orientados foram propostos e defendidos com sucesso. Se a produção de conhecimento está na base da questão estética, então a invenção de novos desenhos de pesquisa passa a ser um desenvolvimento lógico nesse processo de hibridação.

7. O que dizer do diálogo entre o contexto estético do MCB e os espaços mais amplos da sociedade?

É preciso dar atenção a um detalhe importante que impacta o que estamos dizendo. A ideia de travessia, com ponto de apoio em algum lugar “de fora”, deve ser manipulada com os devidos cuidados, pois acaba gerando um efeito de unidade da experiência local. E, no entanto, o que observamos é que a polissemia baiana aponta justamente em outra direção, um máximo de contiguidades distintas. Olhando com os olhos de quem faz a travessia, há sim esse efeito — a comparação de um background germânico com a vivência baiana. Mas, o próprio Widmer mostra interesse pela diversidade interna, pela polissemia, na forma como descreve o paralelismo entre sua obra *Bloco I op. 27* (1962) e um cordão carnavalesco — apud Lima (1999, p. 239):

Como num bloco de granito, quartzo, feldspato e mica aparecem fundidos, ou como num “bloco de carnaval”, onde pessoas e máscaras as mais distintas dançam entre si, imagina-se, então, aqui, acontecimentos musicais diferenciados que acontecem em paralelo e que se interpenetram. Um desenvolvimento real já não existe: as coisas são fixas. Acontece-lhes, no entanto, serem iluminadas a partir de ângulos distintos, vivificando-se umas às outras. Aparecem assim “camadas musicais” [estruturas], nas quais (de maneira lapidar) já não se busca a solução para o conflito, e sim a contiguidade e interpenetração de contrários que se transformam em elementos definidores da forma.

Estamos tratando daquilo que considero uma noção nuclear para a construção cultural baiana — a hibridação. Se o processo mais abrangente que nos caracteriza como lugar cultural é a fricção e o comércio entre heranças distintas — e esse processo inclui a tensão permanente entre discurso colonizador e iniciativas de construção de autonomia —, do ponto de vista da criação, a sua contraparte ativa no campo de escolhas de cada obra, gênero, período ou estilo é a hibridação, marca de nascença ou condição ontológica de quase tudo que por aqui emerge. Não que isso aponte para purezas diversas que estivessem na raiz do nosso processo, pois, como sabemos, a pureza é uma ficção, todavia trata-se de um marcador especial que responde à nossa condição de entrelugar e que aponta para a especial natureza dialógica das criações culturais baianas.

Uma coleção de experiências vividas, que vão desde o ônibus misto (pessoas e animais) que saía da Liberdade e passava pela Lapinha (onde eu morava) até os festejos do Dois de julho com os carros do Caboclo e da Cabocla, sempre me falaram de uma convivência de coisas muito diversas como tecido cultural da Bahia. Aos poucos, tudo isso vai se transformando em uma coleção de situações demonstrativas.

O meu saudoso amigo, o arquiteto Manoel José de Carvalho, foi quem comentou comigo sobre umas anjas com sexo na lateral da famosa Igreja de São Francisco, toda revestida em ouro, no Centro Histórico de Salvador. Construída por mãos africanas e arquitetos portugueses, imagina-se que houve algum descuido na colocação dessas anjas — prevaleceu uma visão mais naturalista do corpo humano, distante das narrativas da Igreja Católica. Poderíamos dizer que a organicidade do monumento encontra aí sua relativização mais radical. Todavia, a própria concepção do monumento já é bastante complexa, com um excesso de imagens que a lente do arquiteto/fotógrafo Silvio Robatto mostrou serem quase “carnavalescas” na exposição *Barroco no Rebolado* — ou, lido ao contrário, mostrou que o Carnaval da Bahia é uma culminância barroca, uma culminância de diversidades que se iluminam mutuamente.

8. E a relação secular desse processo no âmbito da linguagem?

Esse vasto horizonte não pode ser entendido sem uma atenção especial à questão da língua, tal como nos ensina Yeda Pessoa de Castro (2005):

As diferenças que separam o português falado no Brasil e em Portugal são, a priori, o resultado de um longo, progressivo e ininterrupto movimento explícito de aportuguesamento dos africanismos e, em sentido inverso, de africanização do português sobre uma base indígena preexistente no Brasil.

Ora, se a hibridação é um fenômeno que moldou a língua que falamos, como esperar que não tenha sido igualmente importante para as artes, e a música em especial? O mesmo tipo de raciocínio vai mostrar

uma interpretação inequívoca da formação e sentido da obra de Gregório de Mattos, e assim, de toda nossa literatura, como afirma Risério (2004):

Para que Gregório de Mattos existisse, foi preciso que antes existissem tupinambás, que portugueses e africanos tivessem feito a travessia atlântica e que a estética barroca (cosmopolita, nucleada nas penínsulas Ibérica e Itálica) chegasse e logo se imiscuísse em nossos trópicos. Por isso mesmo é que Araripe Júnior pôde escrever que Gregório “foi a floração da mais híbrida sociedade que tem havido no mundo”.

Quando tratamos da análise do Soneto em homenagem ao Conde de Ericeira — “um soneto começo em vosso gabo / tomemos essa regra por primeira...” —, vemos um Gregório que convoca a forma e procedimentos clássicos do soneto, mas que, ao mesmo tempo, os distorce em função dos verdadeiros insultos que vai plantando na construção poética, por exemplo deixando a intenção cair no vazio das palavras e mencionando “porca”, “rabo” e “brabo” como significantes difíceis de honrar o momento, e, sobretudo, pressupondo um público que o acompanha nessa chacota e ousadia rebeldes.

9. Tudo isso seria a base para, digamos, a estética do Tropicalismo?

Uma situação analítica mais recente vai completar esse arco de referências: o disco/manifesto *Panis et Circensis*, concebido por Caetano Veloso e Rogério Duprat, com a participação daqueles que aderiram e sustentaram o movimento tropicalista em seu nascedouro. Há um investimento claro numa maximização de contiguidades, fazendo com que o todo reverbere as diferenças constitutivas de, por exemplo, Gilberto Gil desembocando em Vicente Celestino, as guitarras e distorções eletrônicas dos Mutantes desembocando na voz de Nara Leão (na impagável *Lindonéia*, de Caetano Veloso), a *Geléia Geral* de Gil, na voz de Gal em *Baby*, e tudo isso levando ao Bat *Macumba* (que em algum momento soa Bat Man) e ao *Hino ao Senhor do Bonfim*, abençoando toda a jornada. A grande energia do tropicalismo, assim como tantas coisas que passam pela Bahia, vem da hibridação e de uma estética de entrelugar.

10. Perspectivas da criação híbrida em Ernst Widmer e Caetano Veloso

Todas essas perspectivas do objeto polimorfo que nos reúne — estéticas de um entrelugar — também são elementos para uma reflexão sobre os processos de criação aí envolvidos. E a diversidade dos contextos mencionados deve nos lembrar de forma contínua da diversidade desses modos de criação, sem, contudo, fazer desaparecer sua natureza de entrelugar.

Tomemos como exemplo um objeto de reflexão construído por minha pesquisa sobre a música de Ernst Widmer — Lima (2001): sua decisão de utilizar sistemas de alturas constituídos por escalas octatônicas. As escalas octatônicas são estruturas simétricas envolvendo uma sequência de tons (2) e semitons (1), tipo: [2,1,2,1,2,1,2,1]. Existem três escalas distintas nesse formato. Ao entrelaçá-las de formas diversas,

Widmer conseguia se oferecer, como compositor, recursos modais, tonais, octatônicos, atonais, seriais e mesmo aleatórios. E essa seria uma tradução estrutural dos princípios adotados pelo Movimento de Composição na Bahia, cujo manifesto de uma linha de 1966 — “Em princípio, estamos contra todo e qualquer princípio declarado” — Widmer resignificou duas décadas depois como sendo “aceitamos sugestões”. Com esse recurso desfronterizou uma série de contextos, inclusive o tonal e o atonal. Era sua concepção de travessia para um lugar que fosse ao mesmo tempo de organicidade e de inclusividade.

De forma totalmente diferente, e ainda assim semelhante, temos Caetano Veloso aceitando o desafio de fazer um frevo baiano em 1969 e colocando em circulação uma canção que iria tornar o Trio Elétrico conhecido em todo o Brasil: *Atrás do Trio Elétrico*. Nessa canção, talvez o recurso mais expressivo seja a decisão de imaginar o texto e a melodia como se estivessem sendo cantados por um repique de caixa (gesto inconfundível do frevo como gênero). Dessa forma, a letra da canção fica acelerada em certos pontos: “Atrás do **Trio** Elétrico / **Só não** vai quem já morreu”. Nesses pontos destacados pelo negrito a letra se acelera de uma maneira quase exagerada, mas tudo faz sentido pois estamos num ambiente de frevo, e a letra/melodia também quer dançar através desse repique. Estamos falando de uma relativização da organicidade tradicional da letra na direção da inclusividade do ritmo.

Como base para a canção de Caetano Veloso, a própria invenção do Trio Elétrico no início dos anos 50, um gesto de hibridação que transformou o Carnaval da Bahia — colocando em evidência todo um repertório humano que antes era invisível —, e dessa forma, a própria Bahia.

11. Qual a sua contribuição para a teoria do compor, e como interage com essa reflexão?

Todos os elementos apresentados até agora sedimentam o caminho para falarmos a partir do vocabulário criado pela teoria da composicionalidade — um discurso dedicado ao processo do “tornar-se composição”. À medida em que escolhas são realizadas, sempre através de entrelaçamento de práticas e teorias, vão surgindo instâncias, perspectivas ou vicissitudes que passam a acompanhar a geração de sentido (e de valor) assim produzidos: a invenção de mundos (a mundificação que acompanha o compor), a criticidade (ou perspectiva interpretativa) e a reciprocidade (ou perspectiva da construção de identidades e pertencimento).

Marcos Nogueira (2016, p. 17) elabora uma síntese bastante eficaz da composicionalidade:

Ao sintetizar os vetores que fundamentam sua Teoria da Composicionalidade, Paulo Costa Lima (2012a, 2012b) nos ensina que ao criarmos um mundo, um mundo-obra, por meio da composição, que é interpretação de mundo, estabelecemos uma relação entre este mundo que é a obra e o mundo no qual ela se encontra. A natureza crítica da invenção musical de mundo, sua criticidade, suscita o entendimento de que esta invenção, enquanto “interpretação crítica” não pode ser tomada como mera prática,

mas como ação fundada na *indissociabilidade* de prática e teoria. Ele observa ainda que mundo e inventor interagem pela via da reciprocidade, condição esta que modera o estabelecimento de um campo de escolhas, o jogo entre ideias e atos compositivos.

Ora, o Trio Elétrico inventa um mundo totalmente diferente do que havia antes — o curso e o salão — na direção de uma festa muito mais participativa. Faz isso a partir de uma tecnologia que vai sendo inventada ao longo dos anos (um palco móvel sonorizado construído sobre um caminhão), portanto sua criticidade, que também inclui o domínio instrumental da guitarra baiana, a musicalidade para dar conta dos repertórios a ela associados etc. E se abre na direção da criação de inúmeros personagens, na trilha de Dodô e Osmar, sua reciprocidade. A canção de Caetano cria um mundo dentro desse mundo mais amplo, inaugura essa relação diferenciada do poema com a música e incide diretamente sobre a persona do criador.

O mesmo raciocínio poderia ser feito sobre a produção widmeriana: a invenção de um mundo híbrido — que pode ser sertão ou Suíça (o perfil nevado dos lagos suíços na Sinfonia III) — inventado a partir de estratégias octatônicas, sua criticidade, e que marca de forma indelével a persona de seu criador.

12. E assim, como refletir sobre experiências, atitudes, objetos e valores no campo da hibridação?

Estamos adotando o modelo de que a sociedade baiana foi sendo plasmada a partir do encontro de civilizações distintas, na verdade, a partir da violência de dominação e de estabilização da estrutura de poder que esse encontro envolveu e que, ao longo dos séculos, foram sendo desenvolvidos mecanismos de sobrevivência, interação e mesmo de resistência que apontam para o terreno da hibridação em um entrelugar. De forma semelhante, diversos movimentos de criação artística e cultural potencializaram essas estratégias.

Podemos retomar a noção de “distância resignificadora” — utilizada por mim como ferramenta analítica em diversas obras do MCB —, pensando-a agora também como uma atitude e mesmo um valor. Essa distância nos fala de uma dimensão crítica da produção do entrelugar, muitas vezes a raiz de valores preciosos tais como o humor e a ironia. Ao se afastar do lugar de origem das referências, o compor do entrelugar cria uma distância crítica, tornando possível celebrar e expandir, celebrar e criticar, ao mesmo tempo.

A obra *mesmamúsica*, para piano solo, de Jamary Oliveira (escrita em minúsculas como quis seu compositor), constrói uma experiência musical que pode pertencer de forma legítima (sem nenhuma caricatura) a vários mundos ao mesmo tempo: de um lado é fruto de um planejamento serial rigoroso a partir da célula [025], um verdadeiro caleidoscópio desses formatos; por outro, utiliza segmentos e inflexões rítmicos (5 + 7) que pertencem ao mundo do candomblé da Bahia, ou ao universo de Bartok;

e, assim, pode ser ouvida como construção serial, como batuque, como desenvolvimento bartokiano, como “boogie-oogie” e mesmo como aventura minimalista. Houve aí a construção de uma distância ressignificadora em relação a todas essas origens. Numa outra ponta de espectro, o pagode *Segura o Tchan*, de autoria do Cumpadi Washington (Gerasamba), que absorve os ritmos da 5ª Sinfonia de Beethoven e convoca milhões de pessoas para uma discussão sobre a fricção entre “alta” e “baixa” cultura, sobre a brincadeira baiana e mesmo sobre a sexualidade na origem do gesto, na música (e rebolado?) do próprio Beethoven. São duas produções absolutamente diversas, mas que se instauram a partir dessa distância que o entrelugar permite.

No meu *Batuque Concertante do Caboclo Sete Flechas* para piano e orquestra (2015), parto da constatação de que há na melodia original de candomblé de caboclo uma estrutura rítmico-melódica que mimetiza o movimento de uma flecha sendo atirada e chegando a seu destino: “Ele atirou, ele atirou ninguém viu / Só Sete Flechas que sabe, aonde a flecha caiu”. A partir dessa constatação passo a ampliar essa estrutura, criando assim uma macroestrutura com a mesma lógica, e a partir dela todo o planejamento e organização da obra. A ampliação dessa ideia germinal é, na verdade, a construção dessa distância ressignificadora. Inúmeros outros exemplos poderiam ser mencionados.

13. Invenção de mundos, Criticidade e Reciprocidade no espaço híbrido

O compor depende da criação de marcas distintivas. Em outras palavras, significa que depende dos processos de reconhecimento dessas marcas distintivas, em geral, amarradas a uma historicidade entronizada como referência. Portanto, as estruturas da colonização controlam essas formas de reconhecimento e assim mantêm a afirmação que é paradigma desse estado de coisas: a impossibilidade de criação nas periferias. É contra esse obstáculo que as formas de hibridação surgem. A estética, ou melhor, as estéticas do entrelugar dependem dessa possibilidade de resistência.

Do ponto de vista da Composicionalidade, somos levados a focalizar inicialmente a Reciprocidade, ou seja, a plasmação de identidades, e justamente a construção de marcas distintivas que definem simultaneamente criações e criadores. A distância ressignificadora incide sobre a formação dessas identidades, mas sua eficácia plena depende de uma comunidade de testemunhas que entenda o conflito e assim o que está em jogo. Nem precisa dizer que as forças da colonização vão trabalhar contra a afirmação dessas comunidades de emancipação.

Da mesma forma, a Criticidade e a Invenção de Mundos vão responder a esses vetores de força. O caso da criação dos espaços octatônicos por Ernst Widmer é um exemplo de resposta a essas questões. A minha decisão de mergulhar no universo rítmico afro-baiano, e a partir dele pensar em operações e derivações rítmicas, é um outro caminho — afirmando, implicitamente, que a ideia de serialismo já

estava presente na África há muitos séculos, no campo do ritmo. Para a área de Composição, alijada dos grandes circuitos da indústria cultural, a formação de uma comunidade de testemunhas terá como base os processos de formação em Composição, tudo depende deles.

14. É possível e relevante trasladar o conceito de “lugar de fala” para o campo da música?

Acho que ao longo dessas páginas consegui esboçar os contornos de minha vivência como compositor e professor ligado ao Movimento de Composição na Bahia: a forma como entendo aquilo que tenho vivido e, especialmente esse entrelaçamento do compor com sua teoria — que nunca exclui a prática como dimensão fundante de si mesma. Pretendo concluir esse trajeto levantando uma questão e um possível conceito para nossa reflexão futura.

Gostaria de perguntar se é possível, e mesmo justificável, pensar numa translação do conceito de “lugar de fala” para o campo da música, e sempre a partir daquilo que já conseguimos avançar. O que seria um “lugar de música”, ou talvez melhor, um “lugar de fala/música”? Na medida em que essa direção de pensamento trata de relações de poder, acho que o contexto que descrevemos é bastante propício para refletir sobre isso.

Mas como entender esse “lugar de fala/música”? Seria, digamos, uma indexação voltada para objetos musicais. Do ponto de vista do compor, poderíamos aventar que é algo que cada processo de criação musical estabelece a partir dos mundos que inventa, das ferramentas de interpretação/criticidade que disponibiliza e da plasmação de identidades que permita. Tanto a obra *mesmamúsica* de Jmary Oliveira como o pagode *Segura o Tchan* do Gerasamba criariam um determinado lugar de fala/música a ser avaliado pelas suas respectivas comunidades de ouvintes/testemunhas.

Como indexação de objetos e sujeitos que atravessaram o compor, o lugar de fala/música responde pela centralidade do que está sendo apresentado, relativizando a estratégia de poder que entroniza os tradicionais centros, resultantes da acumulação de poder. O compositor baiano Fernando Cerqueira (2007), atualmente o decano do Grupo de Compositores da Bahia, deu origem a uma formulação teórica das mais importantes: a oposição (ou dualidade) entre o que chamou de “carnaval conciliador” e de “fusão crítica”. É como se a noção de lugar de fala/música se instaurasse nesse eixo, permitindo uma verdadeira cartografia entre os dois polos.⁴

⁴ Esse foi um comentário feito pelo compositor Eric Barreto ao tratarmos dessa função que estabelece uma centralidade para as obras compostas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERTISSOLO, G. *Composição e capoeira: dinâmicas do compor entre música e movimento*. 2013. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

CASTRO, Y. P. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

CERQUEIRA, F. *Artimanhas do compor e do pensar: percurso criativo através de textos*. Salvador: Quarteto, 2007

EAGLETON, T. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

LIMA, P.C. *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*. Salvador: Copene/Fazcultura, 1999.

LIMA, P. C. “Cultura”, In: Portal da Bahia Contemporânea, SADER, E. (Editor), disponível em <https://portaldabahiacontemporanea.com.br>, s/d, consultado em 20.12.2024

NOGUEIRA, M. A invenção de mundos musicais e a invenção musical de mundos, In: *Pesquisa em música e diálogos com produção artística, ensino, memória e sociedade, Parallaxe 1*. Salvador: Edufba, 2016.

RISÉRIO, A. *Uma história da cidade da Bahia*. Rio de Janeiro, Versal Editores, 2004.

WIDMER, E. *A formação dos compositores contemporâneos... e seu papel na educação musical*. Salvador: Emus-UFBA, 2013.