

A TRAVESSIA DE ERNST WIDMER

por Paulo Costa Lima

“E mais não digo porque a Musa topa,
Em apa, epa, ipa, opa, upa”.

“Und nicht mehr sage ich, weil meine Muse ruft:
afft, efft, ifft, offt, ufft”

[Trecho final da tradução feita por Widmer do famoso soneto de Gregório de Mattos, para o público germânico, como parte da peça *Epa Re-tratos Op. 122*]

Por que Widmer em sua Sonata para piano Op.122, ‘Monte Pascoal’, desemboca nessa atmosfera atulhada de terças, c. 27-29, logo após o início do que poderia ser considerado como uma segunda seção temática? Haveria uma lógica composicional unindo esse gesto ao início da peça?

Se apresento um problema como portal de nossa reflexão é porque pretendo me alinhar com uma tradição de nossa área que concebe a problematização como cerne do fazer composicional. Aqueles que, como Widmer [1988], defendem a idéia de que “para compor é preciso não saber *a priori* o que é compor”, e que “trilhos servem ao ato de compor apenas através de outro ato, o iconoclasta”, não estão de forma alguma declinando da responsabilidade e do prazer de gerar problemas composicionais, apenas refletindo sobre a complexa dinâmica envolvida na problematização.

Ex. 1 [Exposição do 1º Movimento da Sonata Op.122]

A TRAVESSIA DE ERNST WIDMER

Paulo Costa Lima

SONATA PARA PIANO

Op. 122

1. Presto $\text{♩} = 144$

2
4 *ff* *ff* (sosten. Ped.) *pp*

5

10 *poco cresc.* *mol. ff* *p* *f* *p*

15

20 *f* *ff*

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The score includes various musical notations, dynamics, and performance instructions.

- System 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one flat. Dynamics include *p* and *ff*. A fermata is present over the final measure.
- System 2:** Marked with measure number 25. Includes the instruction *tergas* (backwards) and dynamics *p* and *ff*. A fermata is present over the final measure.
- System 3:** Continues the melodic and harmonic development.
- System 4:** Marked with measure number 30. Features a dense texture with many notes. Dynamics include *fff*, *dim* (diminuendo), and *pp*.
- System 5:** Marked with measure number 35. Includes dynamics *mf*, *pp*, and *mf cresc* (mezzo-forte crescendo). A fermata is present over the final measure.
- System 6:** Marked with measure number 40. Includes dynamics *ff*, *pp*, and *pp*. A fermata is present over the final measure.

Caso essas perguntas iniciais tenham respostas interessantes, então teremos ainda outras pela frente: Que relações haveriam entre esse problema local e o percurso de Widmer, e ainda, como isso poderia ser aventado em favor do melhor entendimento de algum aspecto histórico dos últimos 500 anos de música no Brasil?

São, portanto, três linhas de tempo — e três pontos focais — que conferem um caráter polissêmico à situação. A primeira, a da própria peça, que segundo relato de Widmer a Eduardo Torres, seria uma representação do “descobrimento”, cabendo ao primeiro movimento a idéia específica da travessia, ao segundo o êxtase ora tranqüilo ora agitado do avistamento, e ao terceiro a alegria dançante de pisar em terra firme. A segunda linha de tempo é o percurso vivencial e composicional de Ernst Widmer, e a possibilidade de tomar o tema desta peça como alegoria de sua própria travessia Europa-Bahia. Num terceiro plano, a questão mais genérica da construção de identidade composicional no Brasil. O “tornar-se brasileiro” de Widmer reverbera algo que nós próprios vivenciamos como nativos, ou seja, que todos precisamos, de alguma forma, nessa sociedade polimorfa, realizar uma travessia daqui para aqui mesmo, sendo essa possibilidade de simetria um dos motores do relacionamento entre Widmer e seus alunos.

Para atender a tais propósitos coloquemos nosso problema inicial e pontual numa moldura construída por alguns dos resultados de nossa investigação sobre o universo composicional widmeriano, que incluem a constatação de:

- Utilização de motivos como elementos unificadores da trama composicional e de ‘idéias básicas’ derivadas dos tricordes (014) e (025) segundo inspeção realizada em 34 peças — (6) da década de 50, (9) da de 60, (7) da de 70, (12) da de 80. Busca de formatos composicionais diversificados e não de uniformidade e homogeneização.

- Formação de conjuntos complexos (incluindo séries dodecafônicas e não dodecafônicas, formações escalares, bifonias, etc.) a partir dessas 'idéias básicas' derivadas dos tricordes; 'serialismo motivico' ou 'tematicismo serial'.
- Valorização de artifícios de simetria como elementos estruturais, em estreita conexão com a elaboração motivica e montagem serial.
- Justaposição de atonalismo, serialismo, centricidade (às vezes tonalismo) e ambientes aleatórios.
- Valorização simultânea de atitudes lógico-dedutivas e da busca de impacto sensorial-sonoro; utilização de aparato técnico-composicional, sem contudo perder de vista a intuição.
- Busca de complexidade a partir do simples; elaboração composicional através de aparente simplificação e despojamento; dramaticidade em formatos de miniatura; valorização de processos composicionais a partir da montagem de uma seqüência de pequenas transformações; cultivo da ilusão de que os desenvolvimentos surgem do próprio material utilizado como ponto de partida.
- Utilização de recursos de indeterminação associados à tendência de valorização do som se desenvolvem em paralelo às técnicas de elaboração motivica e montagem serial.
- Valorização da montagem de referências, impulsionando um circuito de relações entre o nível da idéia e o da realização.

Os gestos da parte inicial da Sonata podem ser montados em uma única estrutura: uma escala octatônica — ré - dó# - si - sib - sol# - sol - fá - mi - ré. Em termos de uma trajetória de teoria composicional, a utilização insistente de escalas octatônicas associadas a esse motivo característico apresentado pela Sonata é algo que surge na última década da produção de Widmer. A escala octatônica ressignifica de forma criativa as relações entre os tricordes (014) e (025), antes envolvidos em diversas montagens seriais.

Colocando o trecho c.25-26 em foco, verificamos que a mão esquerda continua apresentando a formação escalar anteriormente mencionada [sib - dó# - ré - mi - fá], e que a mão direita introduz algo novo. Trata-se, na verdade, de um formato invertido da mesma escala. Se tomamos o fá natural como eixo de simetria, temos o seguinte:


sib - (si) – dó# - ré – mi - [fá] – fá# - sol# - (lá) – si - dó

Aceitando essa estrutura dupla com eixo de simetria em fá como construção legítima da peça, então estamos a um passo de encontrar uma lógica conectiva entre o trecho seguinte c.27-29, caracterizado pelas “terças furiosas”, e a escala octatônica do início da peça. Ampliando a estrutura gerada pela montagem de duas escalas octatônicas invertidas teremos o seguinte:

fá - sol - sol# - sib - si - dó# - ré - mi - [fá] - fá# - sol# - lá - si - dó - ré - mib - fá


E agora a dinâmica composicional, a utilização de terças. Na mão esquerda (menor/maior/menor/maior):

fá - sol - sol# - sib - si - dó# - ré - mi - [fá] - fá# - sol# - lá - si - dó - ré - mib - fá



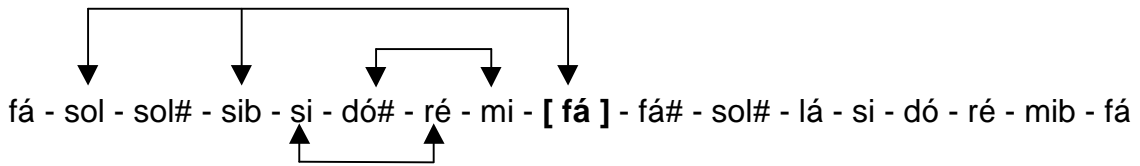
Em simetria “arreesada” com as da mão direita (menor/menor/maior/menor):

fá - sol - sol# - sib - si - dó# - ré - mi - [fá] - fá# - sol# - lá - si - dó - ré - mib - fá



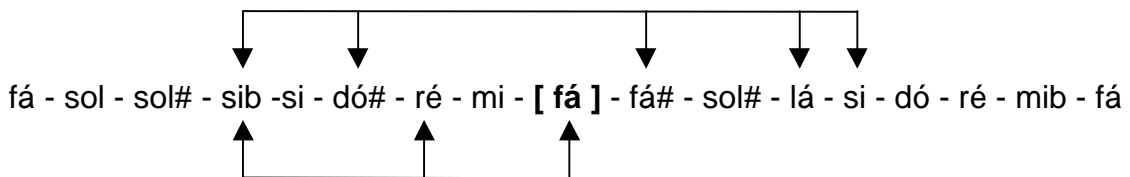
Os eventos subseqüentes marcam de forma mais clara ainda a existência dessa estrutura dupla ou *continuum* octatônico como referência composicional.

O trecho c.30-31 é claramente derivado do anterior, tomando ré e lá como pontos de apoio. A terça si-ré inaugura a codetta no c.32 e permite visualizar a região ativa do *continuum* nesse trecho.

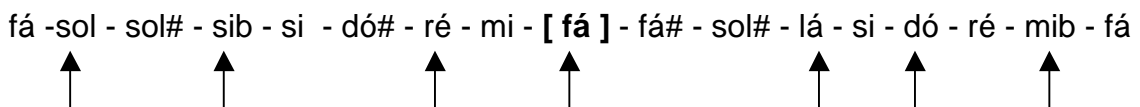


A partir do c.36, com os arpejos, podemos acompanhar um verdadeiro passeio por todo o continuum:

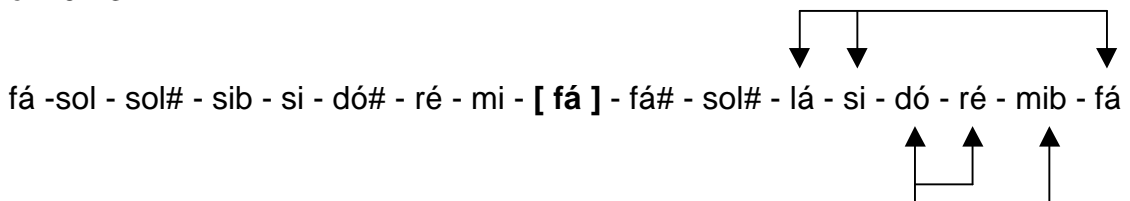
c. 36-37



c. 39



c. 40-43



Alguém com espírito *retiano* logo nos lembraria que as terças furiosas nada mais são que uma intensificação do motivo inicial [si - ré - dó# - ré], e que a codetta — c.36 em diante — que inicia com as terças [si - ré; dó# - mi] são uma rerepresentação sintética do material inicial [c.4-10].

O problema que tomamos como ponto de partida aponta para uma lógica de articulação entre os eventos da Op.122 e para uma rede considerável de relações e processos tecida cuidadosamente por Widmer a cada peça, ano e década. Identidade e teoria composicional aparecem dessa forma como construções que se interpenetram. A relação entre a “marola” do motivo inicial e a “cascata” de terças acontece tanto no nível de uma lógica do material quanto no nível mais abstrato da idéia composicional, seja a partir do modelo formal utilizado ou da narratividade pretendida (descobrimento, travessia etc...). Esse nível mais abstrato admite muitas vezes em Widmer alguma espécie de narratividade (o Op.169 e a pergunta não respondida, Op.134 e a ponta de areia, o Op.27 e a analogia com o bloco de carnaval etc...). A questão do “tornar-se brasileiro/baiano” pode ser focalizada a partir de uma indagação curiosa: o que autoriza esse “arado suíço, pernudo e branco” a “narrar” eventos emblemáticos tais como o Descobrimento ou a Inconfidência?

Discurso e prática composicional aparecem como aspectos identitários interrelacionados. Em nossa investigação, acrescentamos um terceiro domínio que julgamos essencial, a vivência pedagógica, ou seja, projeções do discurso e da prática nas relações de intercâmbio com os alunos, chegando dessa forma a uma releitura da síntese abrangente proposta pelo próprio Widmer no final da década de 80:

- Unificação das perspectivas composicional e pedagógica
- Organicidade – Escolha de métodos e processos que mantém uma relação ‘orgânica’ com indivíduos e idéias envolvidos. Cultivo da atitude pedagógico-existencial de permitir que o singular em cada um se manifeste e se desenvolva.
- Relativização ou inclusividade – As possibilidades orgânicas de desenvolvimento esbarram no imprevisível. Transcendência para a realidade paradoxal e para a inclusividade.

E assim, em alguns poucos passos transitamos de um problema analítico pontual para a destilação dessa síntese abrangente do trabalho de Widmer, que justamente por ser síntese, aponta para uma história anterior de aproximações e afastamentos, colocando-nos um pouco mais perto do segundo e terceiro pontos focais de nossa apresentação: o percurso de Widmer e a construção de identidade composicional no Brasil.

A medida do percurso de Widmer pode ser dada com relação a uma outra síntese. Perguntando o que seria, de fato, uma 'idéia musical', Schönberg, no ZKIF (1994, p.5) apresenta o seguinte esquema:

A idéia numa peça musical é:

- | | |
|--------------------|---|
| 1) na concepção | a) material puro
b) psicológica
c) metafísica |
| 2) na apresentação | a) lógica
b) psicológica
c) metafísica |

A idéia em composição não pode ser apresentada como algo estático, ela se constitui no espaço entre o nível da concepção e o nível da apresentação. O autor prossegue observando que o nível da concepção não requer uma lógica, ao passo que o da apresentação sim, caso exista o compromisso com uma inteligibilidade. Vemos ainda que o conceito de 'idéia musical' atravessa a criação desde o nível do material utilizado até as raízes metafísicas, e que Schönberg trabalha com uma relação dinâmica entre as partes e o todo, seguindo uma tradição de organicismo, um inegável ponto de aproximação com a teoria composicional de Widmer. De acordo com Solie (1980, p.7), a tradição do organicismo atribui três qualidades à obra artística: o todo é mais do que a soma das partes, está representado em cada detalhe da obra e cada alteração em uma parte é uma alteração no todo.

Aparentemente, não há espaço para a dimensão cultural nesse esquema, que transita diretamente do psicológico para a metafísica. A preocupação constante com a tradição ocidental/alemã cria um contexto teórico onde a dimensão cultural inexistente. Neste sentido, a obra *De Canto em Canto: Uma Possível Resposta Op.169* de Widmer — que evoca e elabora a pergunta de Ives, pondo-a em diálogo com o afoxé Filhos de Gandhi — representa, justamente, uma denúncia dessa ausência, ao evocar esse possível diálogo entre, digamos, Descartes e Xangô, algo certamente muito importante para o percurso do compositor suíço-baiano. O espaço do “tornar-se brasileiro” de Widmer pode de certa forma ser representado pela distância entre essas duas matrizes sintéticas apresentadas.

A conexão estabelecida entre o gesto inicial da Op.122 e as “terças furiosas” evoca, por um lado, a memória dos procedimentos de organicidade — construção motivica (em nível de superfície) e construção sistêmica-estrutural a partir de unidades mínimas que se aglomeram, valorizando a simetria —, por outro, a memória da inclusividade — implicações tonais (das terças, no caso) versus aproximação do agregado (p. ex. o c.39, que reúne dez classes de notas em um único acorde; a lógica das terças dando suporte tanto à organicidade quanto à inclusividade), e a polissemia das implicações e referências (motivo indígena, ecos de modos utilizados no Nordeste, clusters e faixas sonoras características da vanguarda européia e norte-americana, reminiscências bartokianas ou stravinskianas).

Se levarmos a alegoria da travessia a sério, poderíamos começar a observar organicidade e inclusividade como instâncias fundamentais para o “tornar-se brasileiro” widmeriano, e além disso, como categorias essenciais das relações pedagógicas estabelecidas, ou seja, como instâncias fundamentais para o “tornar-se brasileiro / tornar-se compositor” de cada aluno.

Um balanço sintético de situações estruturantes enquanto construção de identidade e de diálogo entre organicidade e relativização, em nível de discurso, incluiria vetores temáticos tais como: as regras do jogo pedagógico-composicional, a crítica da estreiteza de concepções fragmentadas esvaziando

a plenitude do conceito de arte, o papel dos processos de desconstrução, o discurso enquanto ferramenta pedagógica assumindo características composicionais, a necessidade de “deseruditização”, a pedagogia como acesso à condição contemporânea, a aparência enganadora de conflito entre tradição e inovação, ensino dogmático e heterodoxo, a crítica da complicação desnecessária, a relativização como riqueza de informações a partir da justaposição de universos distintos, valorização das categorias do humor e da vertigem.

Por outro lado, do ponto de vista das relações pedagógicas, destacam-se os seguintes vetores: a tranqüilidade do professor como convite ao aluno para um papel mais ativo, a interatividade e a capacidade de entrar no universo das peças dos alunos, o envolvimento do aluno com a problemática do ensino, a densidade da própria vivência, o fazer emergir desejos da parte dos alunos, a ênfase direta sobre a experiência musical e a valorização do sonoro, trabalhos em formato de oficina, a arte de elaborar comentários sobre os trabalhos composicionais, a suspensão de julgamento, o investimento em trabalho sistemático e prazeroso, a capacidade de “administrar” a vida do aluno, o enfronhamento nas culturas locais, referências a outras linguagens artísticas, investimento em lógicas que conectam e relacionam micro e macrocontextos, a imprevisibilidade como ferramenta pedagógica, prospecções técnicas e intuitivas, ênfase em conhecimento da literatura, o cuidado na escolha dos procedimentos de sala de aula, o cuidado na legitimação dos processos de avaliação.

É dentro dessa perspectiva que acreditamos poder tomar a “travessia” de Widmer como estímulo para uma discussão sobre a elaboração de identidade composicional no Brasil. O tema tem várias leituras, uma delas sendo o acompanhamento da interação com os materiais culturais “brasileiros” desde o *Divertimento III Op.21* (1961) até *Uma Possível Resposta Op.169*, além do acompanhamento do próprio discurso de Widmer sobre o assunto, sendo neste caso, um momento especial, o *Skizze eines Selbstporträits unter verschiedenen Gesichtspunkten*, (1980), pois nele encontramos Widmer dando conta das metamorfoses pelas quais passou, para um público suíço.

Uma segunda possibilidade desembocaria numa avaliação crítica dessa aproximação, aproximação esta classificada por um dos sujeitos da minha pesquisa como sendo “antropologicamente ingênua”. Outro, talvez mais acuradamente, observou que “algumas decisões composicionais relacionadas a utilizações de material brasileiro levaram a uma espécie de ‘estilização’ do mesmo, dando origem a um discurso musical com acento tradicionalista”.

Embora esteja certo da possibilidade de amplo debate nessas direções, o que me parece crucial é admitir a necessidade de discussão do conceito de identidade, não em sua roupagem tradicional que prioriza alternadamente as raízes étnicas ou históricas, e sim como prospecção.

A relevância mais recente do conceito surge de uma visão de mundo bem caracterizada por Castells [1996], onde o colapso do estatismo soviético parece ter colocado em suspenso o desafio histórico ao capitalismo, que por sinal, apresenta ele próprio grandes transformações: flexibilidade de management, operação em rede, aumento da importância do capital frente ao trabalho, descentralização, intervenção de governos para desregular mercados, novas áreas econômicas, etc. Tudo isso, gerou o desenvolvimento desigual e acelerado de partes de um sistema globalizado e conectado em tempo real. Forças monumentais de produção contrastando com buracos negros de miséria humana. As mudanças sociais são tão dramáticas quanto os processos de transformação tecnológica e econômica e os sistemas políticos se engolfam em crises estruturais de legitimidade. Os movimentos sociais tendem a ser fragmentados, locais, orientados para apenas um assunto, efêmeros, ou encasquetados em seus próprios mundos.

No meio dessa confusão cresce a tendência para reagrupar em torno de identidades primárias. Neste mundo de riqueza, poder e imagens flutuantes, a busca de identidade, coletiva e individual, atribuída ou construída, torna-se a fonte fundamental de significado social. Dessa forma, a identidade está se tornando o principal, e algumas vezes a única fonte de significado, num período caracterizado pela desestruturação crescente de organizações, deslegitimação

de instituições, apagamento de importantes movimentos sociais e por expressões culturais efêmeras.

Enquanto isso, por outro lado, redes globais de intercâmbios instrumentalizados “ligam” e “desligam” seletivamente indivíduos, grupos, regiões e até mesmo países, de acordo com as suas relevâncias para os objetivos processados pela rede, num fluxo ininterrupto de decisões estratégicas. Nossas sociedades estão cada vez mais estruturadas entre uma oposição bipolar entre o indivíduo e a rede.

Dos sucessos de Widmer, talvez o mais relevante tenha sido o bloqueio de mecanismos de reprodução de sua identidade através do processo pedagógico, o que não o impediu de fazer brotar compositores durante as três décadas de ensino na Bahia. A contribuição deste suíço-baiano para nosso debate de hoje é a relativa abertura do modelo que idealizou para diferentes cenários, inclusive o atual. Não vou lamentar os erros que Widmer possa ter cometido, limito-me a celebrar seus acertos, que não me parecem poucos.

Widmer tornou-se brasileiro? Talvez sim, na medida em que experimentou nossa perspectiva, construindo-se e ajudando a construir outros. Widmer tornou-se menos suíço? Creio que não, é possível que tenha se tornado mais suíço ainda, a julgar pelo entusiasmo com o qual estava sendo recebido nos últimos anos em sua terra natal. Na verdade, não há fundamento para uma oposição entre as duas nacionalidades, elas não se opõem, nem se anulam. Desse ponto de vista, não houve travessia, assim como não há para nenhum de nós, apenas a possibilidade de diálogo e de relativização, de construção de sentido e busca de identidade. Penso que a análise do percurso de Widmer permite revelar uma antecipação dessas questões paradoxais que estão em nosso presente. Tentando viver intensamente seu próprio tempo, Widmer acabou conectado com as prospecções que tentava realizar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PRODUÇÃO CRÍTICA E TEÓRICA DE ERNST WIDMER




- 1970 *Bordão e Bordadura*. Tese (escrita para o concurso ao cargo de Professor Assistente da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA). 18 p. (Original datilografado).
- 1971 O Ensino da música nos Conservatórios. *Universitas – Revista de Cultura da Universidade Federal da Bahia*, Salvador, v. 8. p. 175-185.
- 1972 *ENTRONcamentos SONoros: ensaio a uma didática da música contemporânea*. Tese (escrita para o concurso ao cargo de Professor Titular da Escola de Música e Artes Cênicas), Salvador, EMAC-UFBA. 11 p. (Original datilografado).
- 1972a *Grafia e Prática Sonora*. In: Simpósio Internacional sobre a Problemática da Atual Grafia Musical, out. 1972, Roma. Anais... Roma: Instituto Ítalo Latino Americano, p. 135-163.
- 1972b *Relatório do 46º Festival e Assembléia Geral da Sociedade Internacional de Música Contemporânea*, out. 1972, Graz-Áustria. Salvador, EMAC, UFBA. 4 p. (Original datilografado).
- 1976 *Projeto Global de Pesquisa da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA para o Quadriênio 1976-80*. Salvador, EMAC-UFBA. 4 p. (Original datilografado).
- 1978 *Relatório da discussão preliminar para a implantação da Pós-Graduação em Artes na Universidade Federal da Bahia*. Salvador, CAPES/UFBA, 20-22 março. (em co-autoria com Fredric M. Litto).
- 1979 *Problemas da Difusão Cultural*. In: Cadernos de Difusão Cultural da UFBA, Salvador, n. 5. 76 p.
- 1980 *Skizze eines Selbstopträts unter verschiedenen Gesichtspunkten*. Chardonne. 7 p. (Original datilografado).
- 1981 *Crítica e Criatividade*. Comunicação apresentada à XXXIII Reunião Anual da SBPC no Simpósio sobre Universidade e Realidade: o papel do senso crítico, 7, 1981, Salvador. 5 p. (Original datilografado).
- 1981a Tema e Variações. *Jornal da Universidade Federal da Bahia*, Salvador, n. 12.

- 1981b Tentativa de refletir e denunciar sobre 12 maneiras equivocadas de encarar-se arte... *ART Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*, Salvador, n.1, p.3-9, abr./ jun.
- 1984 Anton Walter Smetak. *ART Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*, Salvador, n.10, p. 5-7, abr.
- 1984 Cláusulas e Cadências. *ART Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*, Salvador, n.11, p. 5-44, ago.
- 1994 Saudação a Caymmi. In: VEIGA, Manuel, OLIVEIRA, Waldir Freitas de (Eds.). *A Música que Nasce do Povo: Homenagem a Caymmi*, comp. e ed. Manuel Veiga e Waldir Freitas de Oliveira. Salvador, UFBA, p. 13-19.
- 1985 Travos e Favos. *ART Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*, Salvador, n.13, p. 63-71, abr.
- 1987 Em busca de incertezas. Entrevista concedida a Marcus Gusmão. In: Programa do Concerto da Orquestra Sinfônica da Bahia em Comemoração do Sexagenário de Ernst Widmer. Salvador, Teatro Castro Alves, 26 de maio.
- 1987a *Curriculum Vitae*. Salvador, 15 p. (Original datilografado)
- 1987b *Poemas*. Salvador, 5 p. (Original datilografado).
- 1988 *A Formação dos Compositores Contemporâneos*. Salvador, 5 p. (Original datilografado).
- 1988a *Paradoxon versus Paradigma: Marginálias da Música Ocidental do Último Milênio III - Falsas Relações (1)*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA. 89 p.
- 1988b *Biotério Musical, Das Modificações [incisões]*. Apostila, Brasília, 3p, Ms.
- 1989 Nota do programa do Ciclo de Música Contemporânea de Belo Horizonte – 6, Belo Horizonte, Fundação de Educação Artística.

OUTRAS REFERÊNCIAS

- CASTELLS, Manuel. *The rise of the network society*. Oxford, Blackwell, 1996.
- LIMA, Paulo C. Composição-Grupo-Composição. *ART Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*, Salvador, v. 2, p. 25-32, jul./set. 1981.
- _____. Articulando o Nagô. *ART Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*, Salvador, v. 13, p. 85-93, abr. 1985.
- _____. Widmer. In: *Programa do Concerto de Comemoração do Sexagênio de Ernst Widmer*, Salvador, Teatro Castro Alves, 26 mai. 1986.
- _____. Dinâmica do Conhecimento em Música: Natureza do Conhecimento Musical. *ART Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*, Salvador, v. 18, p. 29-37, ago., 1991.
- _____. A Criação Musical vista em si mesma, e em termos de seu criador: uma pequena coleção de atitudes. *ART Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*, Salvador, v. 19, p. 33-39, 1992.
- _____. Música, um paraíso familiar e inacessível: uma serenata em oito movimentos. *Percurso*, São Paulo, n.15 – 2/1995, p. 55-64.
- _____. Reflexões sobre o Campo do Conhecimento Composicional. In: VIII Encontro Nacional da ANPPOM, João Pessoa, 18-22 ago 1995. *Anais*. s. 1. [meio eletrônico], p. 13-21, 1996.
- _____. Pesquisando Widmer, *Jornal A Tarde*, Salvador, 9 de ago. 1995. c.2.
- _____. Discurso de Saudação a Widmer na Cerimônia de Titulação como Professor Emérito da UFBA - *post-mortem*, 25.10.1996. 6 p. (Original datilografado).
- _____. Ernst Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia. Salvador, Copene/FazCultura, 1999.
- SCHÖNBERG, Arnold. *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*, Severine Neff, (Ed.). Lincoln: University of Nebraska Press, 1994. 132p.

Guia para continuar

-  **Programação da ANPPOM 1999**
-  **Informação dos Participantes**
-  **Saída dos Anais da ANPPOM**