

MARCOS BRANDA LACERDA

MEMORIAL

**Departamento de Música
Escola de Comunicações e Artes
Universidade de São Paulo**

FEVEREIRO, 2007

Introdução

Meu interesse pela música foi despertado tardiamente, através de fatores externos e estranhos à vontade do meio social e familiar em que vivia. Alheio a tudo que me circundava diretamente, desenvolvi gradualmente uma total permeabilidade a influências transgressoras, oriundas de um ainda incipiente hábito de leitura (romances e filosofia), da escuta de discos e de algumas antigas transmissões radiofônicas. Um congestionamento monumental na baixada santista, em direção a São Paulo, colocou-me certa vez frente a frente com o piano de Vince Gueraldi (se não me engano), o criador das trilhas de *Peanuts*. Daí a uma visita à Radio Eldorado no viaduto Maria Paula, em São Paulo, não se passou muito tempo. Lembro-me do convite do chefe de discoteca (Antoninho) para auxiliá-lo em algumas tarefas internas de organização de discos de jazz e eruditos, mas o contato esgotou-se rapidamente - fiquei chocado em saber depois que morrera em circunstâncias trágicas... Em uma dessas visitas pude admirar também os trabalhos de mixagem de *O expresso 2222*.

Mas uma experiência de infância resiste ainda ao esquecimento: a imagem de Dona Leoncinha a meu lado ao piano. Ela chegava com a voz de quem se dedicara também ao canto lírico, com sua saia escura acima da cintura até o tornozelo, e suas meias, mangas e cabelos longos; umedecia, incansável, a ponta de um lápis-caneta com saliva, espremendo-o e girando-o contra a língua para reforçar ou mudar o dedilhado de tudo que Villa Lobos destinara não às crianças, mas aos iniciantes. Sua língua tingia-se de um anil que deslizava lateralmente e cujo turvamento gradual podia atestar a cada nova esbarrada ou troca de dedos involuntária. Os prelúdios mais fáceis de Chopin acompanham também a cena.

Manoel São Marcos

Comecei a freqüentar mais objetivamente as aulas de violão de Manoel São Marcos. Foram contatos que não permaneceram pelo tempo que deveriam - *mea culpa* -, mas trouxeram uma profunda vontade de dedicar-me profissionalmente a algum ramo da atividade musical. Em período pouco superior a um ano consegui realizar progressos marcantes e teria me tornado

um violonista de boa qualidade. O prosseguimento dos estudos com Maria Lívia, em Genebra, já vinha sendo aventado, quando influências fúteis, mas em resposta à vontade própria de ultrapassar ansiosamente o limite estético delineado so escasso repertório daquele instrumento, me conduziram a contatos aparentemente mais densos, mas sempre longe da institucionalidade e, portanto, da necessária constância...

Schnorrenberg

Minha formação naquele período foi feita também através das aulas de Roberto Schnorrenberg, do acompanhamento de seu trabalho frente ao Conjunto Coral de Câmara e da proximidade de sua atuação como diretor dos cursos de férias de Curitiba. Os membros mais dedicados do grupo coral eram convidados a integrar também o Collegium Musicum. Schnorrenberg recebia semanalmente em sua casa um grupo de jovens que integravam seus conjuntos e o auxiliavam. Queríamos saber mais. Lembro-me de Alex Faragó, Kiyomi e Naomi Munakata (seria interessante saber dela - que hoje rege e prepara brilhantemente o coro estadual - em que teriam-na ajudado aqueles encontros!). As aulas eram uma espécie de extensão à linha que ele buscava implementar naturalmente como regente. Ele selecionava um repertório coeso e avêso a ecletismos: polifonia do século 16 e, em alguns casos, do século 17; renascimento espanhol; missas e motetos flamengos (Ockeghen, Josquin, e. o.), os madrigalistas italianos menos complicados; a polifonia harmônica inglesa mais antiga e o tardio renascimento alemão misturado a algumas obras de Bach que tinham alguma conexão com essa história. O Magnificat do *Vespro della Beata Vergine* foi realizado após longas exposições sobre suas formas possíveis de realização. Apesar da relação das aulas com a atividade coral, lembro-me de uma leitura intensiva da *Oferenda Musical*, de fio a pavio...

Nesse contexto, junto a outros poucos colegas, consolidava-se uma forma bastante segura de musicalização: conhecíamos todas as vozes do repertório, preparávamos os naipes e, às vezes, aventurávamos em dirigir o conjunto nas fases de aquecimento das apresentações freqüentes, nos atrasos relativamente calculados do regente e, algumas vezes, dirigíamos

todo concerto. Sob o estímulo de Samuel Kerr, tive a oportunidade de reger parcialmente o *Vespro* em uma igreja da Avenida São João em São Paulo. Criamos um grupo de regência, também, no qual Schnorrenberg nos auxiliava.

Schnorrenberg desfrutava de pouco prestígio em São Paulo, mas foi chamado reiteradamente pelo governo do Paraná para dirigir os cursos de férias, ou melhor, o Festival Internacional de Música de Curitiba. Éramos convidados para praticarmos lá o que aprendíamos na informalidade. Sentíamos que o *curso de férias* girava praticamente em torno do *festival*. Isto é, mais valia o que fazíamos, do que aquilo que aprendíamos. Memórias gloriosas advêm da montagem da Missa Solemnis de Beethoven e de um certo oratório de Kodály. Tínhamos *de cor* todas as partes corais. Uma vez vi-me diante das cêrca de 300 vozes em um ensaio geral (regente ausente e nenhum dos assistentes subira ao pódio...). Fiz um aquecimento e me dei conta que aquilo bastaria - para mim. Dispensei a todos. Certamente, muito dos êxitos dos concertos finais deve-se ao engajamento dessa pequena tropa de assistentes que fazia de tudo todas as manhãs.

Em Curitiba, tive ainda a possibilidade e a honra de resistir às aulas de *solfejo polonês* de Krzystof Meyer. (Almeida Prado disse que não consegue fazer aqui o que fizeram com ele na França - tive uma pequena mostra disso em Curitiba.) Com maior ousadia, ministrei um curso de duas semanas sobre os últimos quartetos de Beethoven e cheguei a reger a orquestra de estudantes do curso: *Música para um funeral maçônico*, de Mozart e o 1º Movimento da *Inacabada* de Schubert.

Creio que estivemos próximo de algo muito especial na cultura em São Paulo daquela época (1975-78). Lembro-me até hoje da forma como soava aquela polifonia, com a qual Schnorrenberg se identificava de maneira espontânea. Ele não "batia compasso" e não se preocupava em "dar entrada" de forma inequívoca. Sua mão revoava à frente de um prazer e uma alegria excepcionais. Criava um efeito de entrelaçamento flúido e contínuo das vozes e vibrava. Ele assumira os conjuntos em razão do falecimento de Klaus

Dieter Wolf. Com isso, não se renovou também o empenho em manter a *produção* e a organização dos conjuntos na forma como acontecera anteriormente. Schnorrenberg via-se mais como um maestro do que como um regente de coros amadores, talvez. Por outro lado, o cuidado na escolha de repertório antigo, baseado em sua erudição, nas visitas à sua excelente biblioteca e nas audições de conjuntos ingleses e belgas - mas também em sua sensibilidade - são exemplos de um engajamento do qual se tem poucos exemplos. As habituais disputas entre personalidades do meio musical, que, infelizmente atingiam e continuam atingindo aos estudantes, não impediu que abrissemos uma das Bienais da ECA, após um encantador discurso de um interventor militar. Os motetos de José Maurício foram executados na íntegra com competência e preencheram o anfiteatro da USP de uma atmosfera de muita emoção.

O coro era naquele momento - e segue sendo ainda hoje - um meio de prática musical quase restrito a arranjos, à adaptações; uma prática que, a partir da válida intenção de musicalizar, se torna obrigatória mesmo nos meios musicais formados. O repertório antigo está praticamente banido mesmo dos conjuntos que passam anos em universidades. Não sei dizer se o efeito textural mais notável do meio vocal coletivo - a polifonia - se perde nesse novo contexto, ou mesmo na maioria dos oratórios clássicos e barrocos. Da minha experiência, posso atestar que nessa desatenção à história se trata mais da falta de estímulo do que de uma ignorância potencial daqueles que recorrem a esse meio para se iniciarem em música. O engajamento de leigos é notável e a qualidade musical é incomparável a de outros repertórios. Pode parecer um ponto de vista elitista, mas não é!

Lacerda e Koellreutter

Ao mesmo tempo que desenvolvia um aprendizado prático junto às iniciativas presididas por Schnorrenberg, assistia a aulas particulares primeiramente de Oswaldo Lacerda e, depois, de Koellreutter. Pelo primeiro possuo até hoje muito apreço pela maneira séria e sistemática como tratava assuntos essenciais da prática musical, por seu espírito aberto e, também, por não buscar influenciar estudantes na direção estética que ele próprio resolvera

trilhar. Foram tempos de um intenso aprendizado em Harmoni. Koellreutter atuou mais como um estimulador de talentos, desde que já estivessem revelados. Ouvi dele, certa vez, que trouxera para para sua aula a idéia mais original desde seu retorno ao Brasil... Tento lembrar-me dela: devaneios texturais, com base em figuras visuais simuladas ritmicamente, de quem ainda não tinha a mínima idéia de recursos atonais ou quaisquer outros recursos composicionais de fato... Arrisquei mandar uma composição a um concurso nacional. Ao recebê-la de volta, naturalmente sem prêmio, pude ler na primeira página: "cópia de Luigi Nono," um parecer com o qual não concordo nem mesmo depois de conhecer algumas de suas obras.

Do curso latino-americano de São João del Rey lembro-me com prazer das aulas de Helmut Lachenmann, com quem travei contato pessoal por algum tempo, e de um banho de cachoeira com Gilberto Mendes, do qual nos recordamos insistentemente sempre que nos vemos.

Foram, portanto, cêrca de três anos intensos de desenvolvimento de uma boa base teórica e de algumas idéias composicionais incipientes. Com estes ingredientes e mais alguns rudimentos apreendidos da literatura pianística com Gilberto Tinetti, parti para a Alemanha inicialmente com a ajuda familiar.

Colônia

A permanência na Alemanha foi garantida alguns meses após minha chegada, quando fui apresentado ao serviço de traduções e adaptações de uma empresa produtora de filmes documentários para a rádio e televisão alemã com distribuição para vários países do mundo. Produzi uma quantidade bastante alta de textos, que iam desde reportagens sobre concursos de beleza, até entrevistas com figuras de destaque da literatura, passando pelos peixes do Orinoco, uma série mensal sobre exercícios para bebê, a generosidade de Beethoven nos quadros de uma apresentação sobre sua cidade de nascimento, e as instruções de montagem de um catavento alemão. A proficiência alcançada em desembaraçar-me dos problemas da língua, levou-me à seção brasileira da rádio oficial alemã, onde traduzia, lia e, às vezes, produzia noticiário para a transmissão em ondas

curtas. Para o serviço central da entidade, solicitaram-me então a produção de textos em alemão, na maioria das vezes resenhas de discos de música popular brasileira editados por gravadoras do país.

Finalmente, um convite não mais circunstancial e bastante honroso levou-me a produzir textos e programas para a WDR - a Rádio do Oeste Alemão - sobre músicas étnicas brasileira, latina e africana, que se tornavam parcialmente meu objeto de estudo. Este foi um momento feliz, propiciado por um aspecto da cultura alemã daquele momento, pelo menos. A rádio produzia gravações originais em relativa independência de sua programação ordinária. Mantinha um arquivo sonoro e musical no ramo cultural e político em que essa atividade fôsse pertinente. Intérpretes, compositores e musicólogos se beneficiavam disso, ao mesmo tempo que a sociedade em geral. A presença da WDR em Colônia era tão importante para o ambiente musical, quanto a própria Escola Superior de Música ou o Instituto de Musicologia da universidade. A compartimentação da rádio em vários canais e a presença de redações especializadas, com pouco pessoal e não burocratizadas, dava a musicólogos de fato a oportunidade de exercerem a profissão a serviço de uma programação diversificada. Podia ganhar algum dinheiro e praticar o que pesquisava. Os redatores efetivos tratavam de sugerir o formato jornalístico adequado. Pude participar de dois assuntos que merecem ser lembrados aqui: depois de me tornar conhecido da Redação de Música Popular e Étnica, o redator-chefe, o sr. Jan Reichow, cedeu o equipamento necessário para a realização de minha pesquisa de campo, assim como custeou retroativamente as despesas de viagem em troca do depósito deste material no arquivo musical da instituição. Um outro fato vivido por mim é de natureza totalmente diversa: ao promover a estréia de uma obra contemporânea, a redação entrou em contato com o compositor solicitando sua participação em evento musical a cargo de músicos africanos de primeira grandeza com a finalidade de assinalar semelhanças estilísticas declaradas. A recusa veemente do compositor à uma idéia que lhe pareceu ofensiva surpreendeu os redatores. Tendo-me na condição de um "especialista" em África, afeito também a outras experiências, pediram-me então para produzir um programa que deixasse transparecer naturalmente a

sem qualquer coordenação pedagógica. Por exemplo, as primeiras três aulas de um semestre com o diretor do instituto, especialista em tratadistas medievais, consistiam em anotar uma extensa bibliografia da qual fazia parte um conjunto razoável de fontes primárias em latim, alemão medieval, holandês etc. Ainda assim, pude aproveitar bastante das escolhas do Dr. Dietrich Kämper que abrangiam sempre assuntos que, de alguma forma, caracterizavam problemas da História que terminaram por sedimentar-se na vida moderna. Essa era a linha de um Karl Dahlhaus, por exemplo, que apesar da linguagem oblíqua e extremamente referencial em alguns de seus textos, preocupava-se com um certo tipo de esclarecimento de questões ainda pulsantes da História: pude assistí-lo, ainda que poucas vezes, num seminário sobre Liszt na Escola Técnica Superior de Berlim e sobre questões de música contemporânea em Darmstadt.

O que eu chamaria de “tendência humanista acentuada” do curso de Musicologia estendia-se às Humanidades como um todo na Universidade de Colônia. Éramos obrigados a freqüentar três cursos simultaneamente! Assim, ao lado dos temas próprios de música, escolhi como cursos secundários “Lingüística Geral” e, em tradução direta, “Romanística.” Deste último curso constavam algumas disciplinas sobre literatura em línguas romanas. Mas, em Lingüística Geral entrei em contato com uma linha de pensamento pragmático, avêso àquele da musicologia e mesmo de outros cursos de lingüística na Alemanha. O curso orientava-se clara e rigorosamente por padrões norte-americanos. Mas desde o início buscava transpor a clareza expositiva de livros-texto para situações onde esta clareza nem sempre se tornava possível. Fui repentinamente exposto - na prática - à transposição de conceitos da sintaxe gerativa, formulados para a língua inglesa, para dialetos da Bavária ou da Melanésia, entre outros. A obrigatoriedade do curso de Lingüística Geral ia bem além dos níveis básicos. Para a passagem entre os estágios inicial e avançado era exigido um trabalho original que envolvesse pesquisa de campo. Vi-me, de repente, percorrendo os andares da rádio internacional da Alemanha em Colônia para uma investigação comparada em sócio-lingüística do emprego dos pronomes pessoais no Espanhol e no Português. Apesar de exaustivo, eu diria que foi bastante proveitoso o

contato aprofundado com questões metodológicas estruturalistas sobretudo nos níveis da fonética/fonologia, morfologia e, em parte, sintaxe. Foi proveitoso saber, também, que o pragmatismo norte-americano tem seus precedentes em lingüística na Alemanha dos *Junge Grammatiker*, assim como em teoria musical nas obras de Riemann, Erich von Hornbostel etc. Estas são tendências contrárias a um humanismo idealizado, que se torna dispersivo se não apropriadamente graduado nos termos de linhas próprias de pesquisa em teoria musical e musicologia.

Mas as tendências acentuadamente humanistas da universidade como um todo não paravam por aí. Ultrapassados os níveis de graduação em Musicologia e os níveis avançados em Lingüística Geral e "Romanística," era necessário não mais o curso médio em Latim, mas sim o que chamavam de "Grosses Latinum" para me habilitar definitivamente à pós-graduação. Este fato, somado ao excessivo historicismo e à restrição à etnomusicologia do instituto de Colônia, me levaram a Berlim.

Berlim/Berim

Fui aceito como estudante de pós-graduação do Instituto de Musicologia Comparada da Universidade Livre de Berlim. O decano da Faculdade de Humanidades dispensou-me da obrigatoriedade dos créditos nos cursos suplementares. Restava-me cumprir uma disciplina em Etnomusicologia e nas disciplinas que substituíam aquele "Grosses Latinum." Tratava-se neste caso do "Grosses Germanikum," que me pôs em contato com estudantes de pós-graduação estrangeiros da universidade e diante de questões políticas do país que fôra fundado em 1948 - a República Federal da Alemanha. Desde o início passei a ter contato pessoal com aquele que seria meu orientador, Joseph Kuckertz. Creio que minha aceitação imediata deveu-se ao fato de levar para a primeira entrevista uma coleção de transcrições que realizara em Colônia, por conta própria, de músicas do repertório Ewe para tambores.

Também por conta própria comprei passagem para Lagos com a intenção de realizar uma pesquisa de campo na África na primavera de 1984. Naquele

momento, a Nigéria passava por uma delicada reforma econômica e dificultava a estadia de estrangeiros no país. Desta forma, tive, por sorte, que me concentrar no sul do Benim, a menos de 100 km de Lagos, em cidades onde havia predominância étnica lorubá: Kétou, Pobè, Sakété, Adjarra e Atchoukpa. Cumpridas estas etapas, pude visitar as cidades de Porto Novo e Ouidah (Uidá ou Widah). Apesar de todos os cuidados possíveis antes da viagem, fui submetido a uma tremenda burocracia ao chegar no país. Não possuía uma certa autorização para deixar a capital, desconhecida de todo corpo consular do Benim na Alemanha: a necessidade daquele documento vim a conhecer na prática, quando o interventor federal em Kétou avisou-me (de forma não ostensiva) que iria preso se não saísse da cidade até a manhã seguinte. Em nova tentativa acabei sendo preso, de fato, na cidade de Sakété, mas por uma noite apenas. O tempo passava e o dinheiro próprio esvaía-se, enquanto excursionava a esmo por repartições públicas literalmente repartidas pela capital. O contato aprofundado com aqueles hábitos definhava antes mesmo de começar. A realização da pesquisa de campo estava ameaçada. Fatos como este não estão nos manuais de pesquisa. Devem ser esquecidos!

Meu embasamento provinha das transcrições que fizera e da leitura de trabalhos etnográficos sobre cultura lorubá. Extraí um roteiro de viagem dos escritos de Pierre Verger. As etnografias, no entanto, ofereciam apenas a imagem de fatos e transformações em níveis genéricos e preparavam pouco o visitante para o encontro com costumes determinados de localidades específicas, não importa de que natureza. No caso da cultura iorubá do Benim (a cultura nagô, por exemplo) a situação era pior. Eram pesquisadores nigerianos os que mais produziam textos etnográficos. Lembro-me da leitura de um importante trabalho no qual a fronteira étnica iorubá a oeste coincidia com a fronteira política da Nigéria! A música iorubá conhecida na literatura resumia-se a alguns artigos sobre elementos básicos de textura musical, ao importante trabalho em andamento de Akim Euba sobre os tambores *dùndún* e às célebres gravações de Bascom. O conteúdo verbal expresso na música *dùndún* refletido em um artigo de Euba e nas gravações - um caso extremo de *speech surrogates* para usar a expressão de Nketia - deixavam exposta a

limitação de que eu próprio viesse a colaborar com a pesquisa específica deste repertório (embora pense ainda hoje que fatores lingüísticos não impossibilitam a abordagem de fatos musicais). Os tambores *bátá* eram de meu conhecimento apenas em razão de sua carga simbólica associada a Xangô e aos *Egun* (antepassados). Com efeito, este conjunto musical desfrutava lamentavelmente de menos prestígio nos processos identitários dos iorubá. Desta maneira, desde cedo interessei-me por sua investigação. É claro que, a partir da leitura da obra de Verger, estava por trás também o sonho de estabelecer futuramente a ponte entre as culturas brasileira e africana da forma como fôra alçada no campo da etnografia religiosa. Mas, em música trata-se mais de processos cognitivos do que simbólicos...

A pesquisa de campo, em si, transcorreu de maneira absolutamente tranqüila e produtiva. A cooperação dos grupos constituídos em todas as cidades foi absolutamente notável. Das cerca de 10-12 horas de gravação que consegui realizar, separei finalmente as duas orquestras *bátá*, a cujos repertórios dediquei minha tese de doutorado terminada em Berlim e publicada em Hamburgo em 1988. Com meio caminho andado para o encerramento do trabalho consegui, também, um auxílio de um ano da FAPESP que já tentara anteriormente sem êxito. Da pesquisa de campo resultara também o registro de uma orquestra Fon de Uidá que me impressionara muito. A base adquirida com as transcrições do repertório Ewe me auxiliara em antever que havia uma larga semelhança entre as músicas de ambas as etnias. Dada a exuberância destes repertórios e o fato de nada sabermos sobre o estilo musical Fon, estabeleci a meta desde aquele momento de investigá-lo algum dia. Apresento agora o resultado dessa pesquisa.

São Paulo/USP

Retornei da Alemanha já contratado como professor-doutor do Departamento de Música da ECA/USP. Professor de que? A esta pergunta buscava uma resposta na manhã de uma segunda-feira de março de 1989, com os alunos já à espera. Junto com outros docentes, acabei por estruturar o curso de História da Música em seis semestres e fiquei responsável desde então pelo período compreendido entre Wagner e os serialistas europeus. Assumi

também a disciplina de etnomusicologia e, na pós-graduação, uma disciplina que trata de problemas composicionais das primeiras décadas do século 20. Atualmente ofereço também um curso de introdução à análise musical, seguindo um planejamento discutido com a colega Adriana Lopes.

O Departamento dedicava-se tão somente ao ensino de instrumentos e teoria básica da música. Dada a qualidade do corpo docente nestes domínios, essa limitação, talvez, nunca fôra realmente percebida por dentro. Logo nos primeiros meses, o diretor da ECA procurou-me solicitando que comparecesse a um congresso da ABEMUS em Belo Horizonte e atendesse, em seguida, a um convite da Anppom que se realizava em Porto Alegre. Pude entender nestes encontros que estava em marcha um movimento intenso de construção de nossos cursos universitários de música. A minha posição como primeiro doutorado do Departamento de Música, em música, de fato, e no exterior, impeliam para inteirar-me sozinho de problemas relativos ao ensino e atuar construtivamente e sempre sozinho no que fôsse possível.

A pesquisa no Departamento era orientada por pessoas estranhas à música; a biblioteca não possuía um acervo condizente com novas perspectivas em pesquisa e, pior, não estava institucionalizada ainda que minimamente uma via pertinente de estudos de música. Recaiu sobre mim a criação - diga-se de passagem, em tempo recorde - do Mestrado em Musicologia na ECA/USP. Ouvei críticas ao conceito de musicologia desenvolvido no projeto; tinha em mente experiências recentes feitas na Europa. (Outras escolas, por força de circunstâncias diversas às de São Paulo e, por conseguinte, à USP, formavam um corpo docente advindo, na maioria das vezes, de universidades americanas.) Organizei em seguida a primeira Anppom em São Paulo, que trouxe ao Departamento de Música a comunidade de pesquisadores em música de todo o Brasil; providenciei a edição dos Anais, reunindo textos ainda não publicados de edição anterior do encontro da tão crítica equipe da Universidade Federal da Bahia; fundei a *Revista Música* do Departamento de Música; e organizei uma solicitação à FAPESP de 800 títulos de livros. Fui ainda o idealizador de um projeto de curso técnico de

música associado ao Departamento. Este projeto estava sendo vivamente observado por VITAE e pela reitoria da Universidade, quando teve que ser abortado. Acabou sendo usado parcialmente anos depois na criação do Laboratório de Educação Musical do Departamento, um importante projeto da instituição. Lembro-me do exercício da Vice-Chefia, da presença permanente nas reuniões do Conselho Departamental e dos Conselhos de Pós-graduação. Foram anos árduos de labuta institucional com boa dose de renúncia pessoal, ocultado deliberadamente da maioria dos colegas. É desnecessário dizer aqui o trabalho que tudo isso dá e, sobretudo, dava!

LAMI

Dentre os projetos daquele tempo que ainda prosperam está a criação do LAMI - Laboratório de Acústica Musical e Informática. Rondava um fantasma pela ECA que atendia pelo nome de estúdio de música eletrônica. Procurei inteirar-me do projeto e dei início a um pedido inicial de verba para a Embaixada da Alemanha. Com a concessão garantida de US\$ 20.000,00, solicitei a compra do equipamento no comércio alemão com o auxílio do compositor Paulo Chagas. O equipamento básico de gravação necessitava estar abrigado apropriadamente. Solicitei à Fapesp em edições continuadas do Auxílio para Infra-estrutura cêrca de R\$ 200.000,00. Tudo começara com o montante de R\$ 20.000,00. Realizei o projeto integralmente com a colaboração valiosa do professor Ualfrido del Carlo, da FAU – o único que se dispusera a realizar o empreendimento renunciando a tudo que um projeto desta natureza poderia trazer intelectual- e materialmente. Ao finalizar as obras, lembro-me de vê-lo sentar-se em um nicho de iluminação do estúdio e dizer: - “Aí está, algo que se faz uma única vez na vida!” O projeto incluía a construção de uma Sala de Percussão, com compra de instrumentos e equipamentos adicionais de eletrônica. Conduzi-o até a contratação de um técnico de áudio e um professor-doutor capacitado a dar alma ao negócio – o professor Fernando Iazzetta, que, afinal, acabou por trazer dinamismo a outros campos de atuação da Escola. Juntos obtivemos ainda auxílio para a criação de uma Sala de Tecnologia com apoio da reitoria da universidade e, mais recentemente, para a compra de novos equipamentos e uma reforma

arquitetônica que tornou o ambiente aprazível e mais adequado para gravações .

O LAMI possui múltiplas funções. Ele serve de estúdio de gravação, registro e recuperação de áudio; oferece suporte tecnológico para composição eletro-acústica; e realiza pesquisa em acústica musical. Por força de minha atividade de pesquisa e de práticas adquiridas, dedico-me ao primeiro tópico e, secundariamente, a trabalhos de filtragem acústica com suporte de softwares do IRCAM. Fernando Iazzetta encerrou agora um importante projeto de acústica com a participação do LAMI e esperamos que ele próprio consiga implementar uma extensão do Laboratório dedicada à área de criação *a la* grandes iniciativas do gênero espalhadas pelo mundo.

Discos

A atividade de pesquisa em etnomusicologia, a pesquisa de campo e o tempo na WDR me levaram ao contato espontâneo com a técnica de estúdio. Ainda em Colônia, era chamado para acompanhar gravações de natureza diversa, na maioria das vezes à parte do mundo da gravação comercial. Trabalhei na gravação de *Vermont Counterpoint* de Steve Reich, coordenando do estúdio a sincronização das dez partes de flauta executadas por Carin Levine; auxiliei no registro do clarinetista David Smyers de uma caixa de ressonância (*Ghost box*) que se misturava aos sons do instrumento e realizava com os técnicos da WDR as mixagens das músicas que levava ao ar e eram em parte gravadas lá mesmo em equipamento analógico de 8 a 32 canais.

Organizei uma coletânea de minhas gravações de campo na África para o *International Institute for Traditional Music* de Berlin, associado a UNESCO. A produção consiste apenas de material percussivo com o título *Yoruba Drums from Benin*. Foi publicada pela Smithsonian/Folkways (SF40440) em 1997 com livreto de 32 páginas em inglês, fotos e transcrições preparados por mim. Esta produção ganhou destaque na imprensa internacional, recebendo diversas resenhas e matérias extremamente elogiosas na Folha de São

Paulo e do jornalista Jon Pareles do New York Times. Este CD continua sendo distribuído e ouvido vivamente pelo mundo afora.

A convite de Rosa Maria Zamith preparei para a Funarte a coletânea *Drama e Fetiche*, que consiste também de gravações de campo realizadas também na mesma viagem à África. Trata-se de repertórios praticados por comunidades "brasileiras" que retornaram àquele continente ou que, de alguma forma, deixaram-se influenciar por padrões musicais levados do Brasil. A produção contempla ainda ritmos africanos ocidentais que vieram a participar da formação cultural no Brasil. Também para esta produção foi preparado um encarte especial bilíngüe com fotos e materiais explicativos. Ela recebeu destaque na imprensa nacional e foi rapidamente esgotada.

Ainda no campo da etnomusicologia tive a oportunidade de desenvolver um projeto que se completou em 2006 após um longo período de preparação e maturação. Trata-se da produção *Música tradicional do norte e nordeste (1938)*: uma antologia de 6 Cds dos 1299 fonogramas do acervo da Discoteca Pública de São Paulo, que compreende a valiosa coleção de músicas registradas pela Missão de Pesquisas Folclóricas, dirigida por Mário de Andrade. O então Diretor do Centro Cultural São Paulo, Carlos Augusto Calil convidou-me para supervisionar a restauração do acervo. Com o avançar dos trabalhos enviei-lhe a proposta de publicação dos fonogramas na forma de uma antologia. Em uma segunda fase, convidei a pesquisadora Rosa Zamith para dividirmos a difícil tarefa de reduzir as 33 horas originais para cerca de 7 horas, mantendo-se elementos estilísticos essenciais de cada um dos cerca de 80 repertórios. O apoio do LAMI foi fundamental neste momento. Em 2005, finalmente, Carlos Calil, alçado a Secretário da Cultura de São Paulo, viabilizou o co-patrocínio do SESC e demos início ao projeto final confiando a produção dos CDs à esta instituição, que soube respeitar os princípios culturais de uma produção daquele vulto, ligada não apenas a repertório popular, mas também a um momento específico da cultura política brasileira. A produção consiste em uma impressionante mostra de 280 fonogramas, com fotos, observações etnográficas e um livro bilíngüe de cerca de 140 páginas apontando para os principais aspectos do projeto

original. Acreditamos que a relevância da atividade investigativa dos pesquisadores daquela fase só poderia ser revelada com esmero e detalhamento na forma de sua tardia divulgação.

A imprensa nacional, ao que parece, não se deu conta adequadamente do que nosso esforço significou, e, muito mais ainda, do que significou o esforço da iniciativa original de 1938. No entanto, a produção ganhou o interesse do jornalista Larry Rohter, do New York Times, que preparou matéria detalhada em 25/1/2007. Esta matéria foi reproduzida no International Herald Tribune, chamou a atenção da BBC e, sobretudo, despertou o interesse de importantes organizações internacionais de divulgação de músicas de interesse cultural destacado. Reproduzo aqui as manifestações de Attesh Sonneberg, que dirige atualmente a Smithsonian Institution e de Arthur Moorhead, representante de um sêlo importante de divulgação musicológica.

> Dear Marcos,

>

> Now that was an exciting article to read for me. I liked the album from Ryko but this is one significant project that you've completed! Bravo! What record label will be releasing the set? [...] Also, please invite your colleagues at SESCSP to have a look at Smithsonian Global Sound (www.smithsonianglobalsound.org), an educational music site where the set might be made available more widely if they are interested.

[...]

We would like to explore the possibility, as part of the Smithsonian's mission, of making the content of the set and its accompanying notes, if any, available online in Smithsonian Global Sound's catalogue in perpetuity (see www.smithsonianglobalsound.org). We could also provide the audio content onward to digital distributors worldwide if that would be desirable.

All the best,

Attesh Sonneborn, Ph.D.
Associate Director
Smithsonian Folkways Recordings

.....

Dear Mr. Branda Lacerda,

We are a non-profit record label, established in 1975 by the Rockefeller Foundation (www.newworldrecords.org). In addition to releasing 12 -15 recordings per year, we also offer a streaming only digital library resource to college and university music departments called 'DRAM' (<http://dram.nyu.edu>). The project is supported by The Andrew W. Mellon Foundation, who previously created JSTOR and ARTstor.

I believe "Musica Tradicional do Norte e Nordeste 1938" belongs in this digital library. Would you be interested in collaborating with us?

Yours sincerely,

Arthur Moorhead
Vice President, Collection Development
New World Records/DRAM

Finalmente, vale ser mencionado aqui a complexa produção da coleção de 5 CDs *Música de Câmara Brasileira*, inteiramente realizada pelo LAMI com o patrocínio da Petrobras. Acolhemos algumas idéias que já vinham sendo discutidas internamente e encaminhamos o pedido em bloco. Editamos nesta empreitada cêrca de 30 obras de 15 compositores – em sua maioria contemporâneos – com a participação de intérpretes excepcionais. Foi uma oportunidade única de cuidar de todas as etapas e todos os detalhes que compõem uma produção deste gênero, desde a escolha de repertório, passando pelas fases de gravação e elaboração sonoras, até o controle dos textos, das traduções e da concepção visual dos encartes – “quase um marco na história fonográfica do país,” nas palavras da jornalista Cynthia Gusmão da Gazeta Mercantil. Presumo que, de forma inédita, cinco veículos importantes da imprensa escrita do país vieram a produzir críticas simultâneas e entusiasmadas sobre esta coleção de músicas.

Participamos ainda da edição de uma bela produção histórica para o Instituto Moreira Salles (Uma trilha musical) e de edições de obras de importantes compositores contemporâneos para o Centro Cultural São Paulo.

Gilmar Jardim, o chefe atual do Departamento, confiou-me a organização de um conjunto de excelência, formado por professores da instituição, para a realização de gravações e concertos da melhor música de câmara. Acabo de selecionar um programa brasileiro moderno e originalíssimo para a estréia no Festival Música Nova 2007. Vamos ver se dá certo.

A perspectiva institucional aberta no LAMI para a difusão desse tipo de atividade, em razão da boa vontade e espírito desarmado de seus coordenadores - e que envolve uma gama considerável de músicos brasileiros - oferece, talvez, uma oportunidade restrita, mas real, para que

músicas erudita, contemporânea, eletrônica e étnica ganhem um tipo de tratamento incomum nos dias de hoje para produções à margem do universo comercial. No entanto, sofremos com a falta de formação de consenso nas políticas culturais institucionalizadas do Estado e de suas autarquias. Apesar da qualidade de nossos projetos, Fernando Iazzetta e eu somos ainda vistos, provavelmente, como livres-atiradores num universo competitivo no qual foi decididamente neutralizada a importância de critérios e modelos abrangentes. Novos projetos estão sendo tocados e elaborados, mas sempre associados à pecha da dúvida e da antecipada sensação de cansaço diante dos percalços previsíveis. Se temos boas recordações hoje dos momentos de realização artística de todos estes quase-heróis da cultura musical brasileira, estamos certos também que permanece o desejo de continuidade e de novas *aventuras*.

OSESP

Há alguns anos atrás colocou-se em marcha um projeto importante de reestruturação da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Ao projeto pertencia a idéia de reformulação de seus programas, bem como da elaboração de notas explicativas de qualidade, a cargo de musicólogos ou músicos capazes de formular um pensamento sobre o abrangente repertório previsto. A convite de Claudia Toni dei início em 1999 a uma considerável quantidade destas notas. Não possuía experiência nesse assunto, da mesma forma que era incipiente de forma geral uma cultura específica neste campo no Brasil. Recordo-me do primeiro telefonema em que me foram passados nada menos do que 17 programas, com uma média de três obras cada. Um pouco assustado, coloquei-me ao trabalho de forma praticamente exclusiva. Surpreendi-me com a necessidade de elaboração de um estilo “comprimido” para esta atividade, e com a dificuldade de encontrar informações precisas sobre um recorte de repertório, do qual constavam várias estréias nacionais de obras produzidas no passado. Desenvolvi um estilo que poderia chamar de híbrido: ora fixava-me em aspectos históricos e contextuais vinculados à gênese de uma determinada obra, ora caminhava em direção a um subjetivismo baseado em concepções estéticas ou analíticas. Isso era necessário sobretudo em razão da falta de informação e daquela incipiência

do discurso sobre música praticado por nós. Recordo-me da busca por informações sobre o *Quinteto em forma de choros* de Villa Lobos: produzimos algum texto de razoável consistência sobre esta obra? Não cabia outro recurso que não um olhar próprio sobre a partitura e a associação à obra da idéia de um *polimorfismo*. Para uma das sinfonias de Tippett não encontrara senão a gravação de um de seus sete movimentos! A audição revelou-me a construção na forma de um palíndromo associado a um processo de intensificação permanente... O que dizer de uma obra tardia de Prokofiev – a sonata ou o concerto para violoncelo, por exemplo -, uma vez que o compositor é revisitado sempre em razão da Sinfonia Clássica e de algumas sonatas para piano. Tornei-me também misteriosamente especialista em compositores contemporâneos brasileiros - sobretudo os cariocas -, sobre cujas obras nada ainda teria sido produzido.

E, com o passar do tempo, queríamos poder dizer algo da memória ou das sensações advindas daquele exercício constante e prazeroso, evitando tautologias e sem sermos licenciosos com a imagem de compositores consagrados. Ao sair de uma audição da *quinta* de Mahler pela própria OSESP discutia com uma compositora sobre a surpreendente e, talvez, estranha euforia do quinto movimento. Ao escrever sobre ela - telegraficamente como me fôra pedido -, encontrei em uma breve pesquisa psicanalítica sobre o *pathos* (com que esta obra se vinculava) um paralelo com um poema de Hölderlin que afirmava o *entusiasmo* como um dos estágios da *dor*. Daí tirei o argumento para um pequeno esboço poético da obra... A estréia da *Sinfonia* de Berio forçava-nos a uma abordagem abrangente da trajetória do compositor para o esclarecimento de um público que fundamentalmente o ignorava, assim como a inauguração da Sala São Paulo com a apresentação da *segunda* de Mahler induzia-nos a pesquisar sobre aspectos formais relevantes daquela obra e de seu impacto no contexto da modernidade.

A *Nota de Programa* não é necessariamente uma coleção de idéias superficiais e já sabidas sobre obras e compositores. Ela reflete muitas vezes concepções alinhadas com o momento e o lugar de execução. Não é sempre

simples acompanhar e dar o *tom intelectual* a um projeto dinâmico, que podia expandir-se em várias direções, como a OSESP daqueles tempos.

Tradução de textos poéticos

À parte a elaboração destas *Notas*, fui instado também a traduzir textos poéticos do alemão. Já havia feito no Brasil a tradução de livros de Stefan Zweig e Hans Magnus Enzensberger e aceitei o convite. O exercício valeu, por exemplo, para a compreensão da relação texto/música nas sinfonias iniciais e na *Canção da Terra* de Mahler, da aproximação às formas populares na *Ode à Alegria* de Schiller e de seu rebate na estruturação do último movimento da *9ª Sinfonia* de Beethoven e de outros aspectos do movimento romântico alemão. Outros trabalhos bastante marcantes são as traduções da *Criação* e das *Estações* de Haydn. No primeiro caso, trata-se de texto longo atribuído a Milton misturado aos primeiros capítulos do Gênesis, na forma pronta como empresários ingleses fizeram chegar a ao compositor. O segundo reflete extensões iluministas no universo musical clássico-romântico. O texto, menos feliz no aspecto poético do que aquele da *Criação*, é uma paródia abreviada do longo poema-livro de James Thomson do início do século 18. A imagem de um dr. Frankenstein (Haydn) veio à mente, que colocara sua criatura descontrolada inspirando-se pela paisagem européia - inicialmente sensível ao lirismo para então se tornar vítima de macabras obsessões: uma premonição sobre o romantismo.

Permaneci nesta atividade pelo tempo necessário de compreender e repassar coisas próprias à atividade docente. Percebi que a figura do musicólogo acabava sendo prejudicada, pois recaía sobre ele paradoxalmente o dever de roer os ossos e enfrentar o desafio de dizer alguma coisa sobre a parte mais circunstancial ou desconhecida da programação. Pouca gente estaria qualificada para isso. Não sei até que ponto a produção de *Notas de Programa* e tradução de textos poéticos de obras musicais poderia colaborar na avaliação da carreira de um pesquisador e docente. Elas são ignoradas. A diversidade qualitativa é imensa dentro desse universo e a figura do *editor* no meio de produção de teatros segue sendo bastante estranha e não consegue manter um determinado padrão de

qualidade. Uma experiência acadêmica, no entanto, revelou que lidamos de maneira parcial com este assunto: ao receber o currículo do importante pesquisador norte-americano Elliott Antokoletz percebi que várias entradas, indistintamente anotadas em ordem cronológica, eram referentes a esse tipo de produção. De minha parte, produzi uma quantidade razoável de textos e traduções sobretudo da esfera do século 19 e início do século 20. Uma tarefa seria extrair daí quando fôr possível alguns dos trabalhos que extrapolam os limites daqueles livrinhos ilustrados e plenos de notas biográficas.

Notas sobre a linha de pesquisa

Acima mencionei as razões de meu interesse pela pesquisa de música africana ocidental. Ela nasceu principalmente do fato de estar cursando no exterior um curso de musicologia, que vive e vivia o momento pós-colonial tanto quanto outros institutos. Lá já não se define “música” a partir de “música erudita” ou como um conjunto de elementos restritos apenas a círculos culturais do Ocidente, assuntos, por sinal, bem antigos. No entanto, à maneira do discurso sobre “estas músicas,” estabelecidas no domínio cultural dos próprios institutos e da maioria de seus docentes e estudantes, não se desenvolve a obrigatoriedade de se aventar as condições extra-musicais para a prática, a existência e a permanência de “outras músicas.” Não entendo que esteja em marcha aí um processo de negação do que quer que seja, mas sim um processo de afirmação e de descoberta dos aspectos sonoros e musicais intrínsecos a estilos de qualquer natureza. De outra forma, pergunto-me, sob quais modalidades de extensão deveria ser produzido o conhecimento sobre o fato musical? O *social*, o *antropológico*, o *filosófico*, o *físico*, o *matemático*, o *estético*? É claro que, seja interna ou externamente, este fato musical se constitui de uma parte considerável relativa à sua organização *sonora*. Isso parece tão óbvio e poderia ser aceito por todos. Mas não é! A questão é de saber se essa organização sonora pode ou não constituir-se em objeto *suficiente* de uma pesquisa. É tradição das ciências humanas que toda a pesquisa, realizada mesmo em ambientes nos quais está inserida obrigatoriamente a música, pode ser efetuada sem considerações específicas sobre o fato musical. Curioso e contraditório é que o contrário parece não ser possível. Acirra-se cada vez mais em alguns

lugares a incompreensão da natureza complementar que possuem as diversas maneiras específicas de se olhar para um mesmo objeto. Ou ainda, pensa-se que a transmissão desta complementaridade seja obrigatoriamente a meta de um único pesquisador no interior de uma única investigação.

Consideremos algumas experiências neste campo. Lembro-me do primeiro projeto encaminhado à uma agência de fomento à pesquisa em que citava um texto de Bastide sobre a celebração de um culto de candomblé. Tratava-se de uma página inteira, na qual várias vezes eram mencionados conceitos típicos musicais, através dos quais se chegava a outras categorias conceituais relativas à prática religiosa: *cantar, cantigas, ritmo, tambores, atabaques, coro, solista*. Apesar disso, para além das palavras, nenhuma destas categorias de expressão musical era caracterizada. Tony Seeger em seu célebre artigo *Porque cantam os Suyá* defende também a obrigatoriedade da reflexão antropológica. No entanto, antes que isso pudesse ocorrer em seu texto, ele próprio sentiu a necessidade de uma descrição em termos musicais tão precisa quanto possível! Em música africana não é assinalada a presença de acelerações controladas de tempo, do tipo *acelerando* das tradições ocidentais. No entanto, eu próprio tive a oportunidade de observar em um dos repertórios *bátá* do Benim o emprego sistemático deste recurso. Verger, em sua descrição de uma dança de Xangô atentou para a maneira progressivamente ativa dos participantes. Não fez qualquer referência à música. Provavelmente estabelece-se aí algum tipo de equivalência entre as duas linguagens observadas por duas pessoas separadamente em tempos diferentes. Esta atitude dos músicos e dançarinos, que, eventualmente, nega um padrão geral africano, ocorreria por razões simbólicas associadas à personalidade da divindade cultuada e omitidas tanto nas observações de Verger quanto nas minhas. Imagino que seja perfeitamente possível a alguém, hoje, de nos explicar *porque aceleram os iorubá* a partir do cruzamento de dados de duas posições distintas de observação.

Não cabe a mim desmerecer a omissão de Bastide e Verger no tocante a questões musicais específicas, ou ao que chamaria de “lapso” na posição de

Seeger. Sabemos das especificidades da linguagem musical e da importância e do valor referencial das colaborações científicas destes pesquisadores. No entanto, desmerecer o tratamento específico que se pode dar a questões de ordem musical representa um faccionamento metodológico, e tem como consequência uma visão parcial do processo de formação de estruturas musicais: significa talvez a sujeição de um código específico de eventos a paradigmas de outra natureza; algo do gênero: um paradigma sócio-comportamental revelado na forma de um sintagma sonoro... É claro que existem equivalências entre sistemas diversos que devem ser estudados. No entanto, submetendo-se obrigatoriamente um sistema (musical) a equivalências com as regras de um outro sistema (social) geraríamos um discurso necessariamente reducionista e desfavorável a no mínimo uma das partes.

Se trago estas observações para dentro deste texto, é porque a prática da musicologia nos termos em que procuro realizá-la parece vitimada pela incompreensão de uma classe importante de pesquisadores, na qual se incluem alguns colegas próximos. A título demonstrativo, insiro dois pareceres recentes sobre o trabalho que apresento *como parte para a obtenção do título de livre-docente*. Omito aqui as fontes, já que se trata de trâmites restritos e de exemplos que tipificam fatos de dimensão genérica.

O primeiro parecer após reconhecer a “extrema relevância temática e teórico-metodológica” do projeto, recomenda sua ampliação para verificação do

“[...] impacto da transcrição musical no conhecimento sobre a vida sócio-cultural em geral.”

O segundo parecer, transcrito abaixo, refere-se à uma versão do terceiro capítulo do mesmo trabalho que submeti a uma revista musicológica internacional sob o título de *Instrumental texture and heterophony in a Fon repertoire for drums*.

“JUSTIFICACIÓN DEL DICTAMEN:

Se trata de un trabajo de análisis musical que utiliza herramientas adecuadas para alcanzar el objetivo propuesto combinando elementos del sistema tradicional de notación occidental con espectrogramas, pero que no contextualiza suficientemente el problema, ni desde el punto de vista etnográfico ni en materia de análisis musicológico formalista. Esta segunda carencia se compensa en parte por medio de referencias bibliográficas contenidas en notas, pero la primera provoca la sospecha de que el autor no ha realizado suficiente trabajo de campo con el grupo cuya música analiza. Por lo tanto, el artículo puede ser válido en materia de aportación al debate sobre perspectivas analíticas de la música africana, pero no supera la dimensión etic ni brinda dato alguno sobre asuntos fundamentales como contexto, función, uso o significado. [...]

SUGERENCIAS PARA EL AUTOR:

Incluir algunos párrafos de contexto sociocultural y científico (estado de la cuestión). Resumir en conclusiones finales la propuesta analítica e interpretar los resultados en función de la aportación científica al conocimiento del tema.”

Esclareço logo que o primeiro parecer gerou uma troca de correspondência absolutamente frutífera entre mim e o parecerista. Respondi-lhe dizendo que não me caberia cumprir diretamente esta exigência, mas que seria uma honra e uma prova da utilidade de meu trabalho caso alguém viesse a fazê-lo a partir de uma consulta a ele. No segundo caso, restava-me declinar lamentavelmente de ter um artigo publicado internacionalmente que, como explicado em nota, se tratava do início de uma série dedicada não mais a esclarecimentos de metodologias, mas sim à mais nobre missão de revelar aspectos de um estilo étnico ainda desconhecido em toda literatura.

De ambas as avaliações entende-se a exigência da referência a modelos antropológicos. No primeiro caso, o avaliador tinha em mãos a detalhada, exaustiva e já volumosa descrição das três peças a que me propusera estudar. No segundo caso, tratava-se de uma apresentação também detalhada dos elementos texturais da música deste estilo Fon, incluindo as distorções articulatórias devidamente documentadas em sonogramas e medições acústicas. Aí estavam os resultados de uma metodologia que pode parecer sumária e fácil a quem não a conhece na prática. O estudo de

repertórios “polifônicos” africanos, assim como de alguns outros estilos, pressupõe o emprego de tecnologia em um nível ainda mais acurado do que normalmente previsto em etnomusicologia. Isto se dá em razão da densidade sonora, da restrição dos sons significantes a faixas relativamente estreitas de freqüência e à relativa homogeneidade de timbre do conjunto instrumental. De outra forma, poderíamos nos perguntar porque tem-se tão pouca notícia, concretamente falando, do imenso conjunto de estilos correspondentes às étnias africanas? Para este tipo de estudo há necessidade de maior precisão na captação de som (ou imagem), de meios de reprodução sofisticados, de filtragem acústica etc. Para a compreensão disso bastaria pensar em trabalhos importantes de Kubik, Arom e Jones sobre o assunto. Depois desta etapa cumpre-se ouvir e transcrever o material seja lá em que nível de detalhamento, o que implica exaustiva atividade de percepção. E, finalmente, *amarrar* os frutos desta percepção em elementos descritivos ou analíticos tangíveis implica trabalho intelectual não exatamente banal. A isso chamo de uma metodologia de estudo suficientemente formulada.

O segundo parecerista insinua preconceituosamente o indesejável recurso à notação convencionalizada para músicas ocidentais. Esse assunto já foi debatido entre africanistas. Esta forma de notação se mostra compatível com as representações necessárias e pode ser proveitosamente adotada por razões no mínimo pragmáticas. Não entendo particularmente quando o cidadão argumenta que os termos da pesquisa não ultrapassam o nível “ético.” Confesso que passei os anos na austera faculdade de lingüística de Colônia sem ter ouvido falar na dicotomia êmico/ético oriunda dos métodos de Pike. Não que a desconheça hoje, ou que o instituto em que pratiquei os métodos da lingüística segmentacional a tenha omitido deliberadamente. Este assunto encontra sua origem na abordagem sobre a distintividade de elementos presentes em nível de fala e *langue* de Saussure, para o qual é conhecido o exemplo da diversidade de formas de grafia para uma mesma letra do alfabeto (nível ético) equivalentes a uma única entidade distintiva e pertencente ao sistema (nível êmico). Para ficarmos no aspecto básico da transcrição musical: a notação invariável ou bastante aproximada de segmentos equivalentes em forma e/ou função, a menos que se deseje o

contrário, já significa uma filtragem de elementos musicais mediante a sujeição a um sistema dado. Ela é, para fins de análise musical, em si mesma, uma condensação de múltiplas formas de percepção nos termos unitários de um sistema presumido. Ela é, portanto, êmica por natureza. E quando se tem a oportunidade de vincular sons a segmentos fixados e os resultados integrais de uma segmentação a categorias funcionalmente operantes, aí se está caracterizando unidades sistêmicas a níveis cada vez mais profundos. Não chegamos a nenhum nível semântico explícito necessariamente, mas a uma sintaxe musical que dará à sua compreensão, certamente, maior consistência.

Estruturas musicais narram a história e definem o comportamento, da mesma forma que os refletem. Que o discurso possa derivar para reflexões de diversos campos, ou mesmo provir de outros nichos de sensibilidade e labor, não há a menor dúvida. No entanto, reprimir o entendimento da música, seja ela étnica ou de qualquer outra natureza, a partir do exame de suas estruturas e com os instrumentos que estão a nosso alcance é, como dito, um *ato de repressão*. Não sei a razão de se remeter ao nível inferior de uma suposta hierarquia de metodologias o trabalho que parte da percepção musical - e certamente vai além dela ainda em termos de realidade sonora.

Disse que os pareceres acima assumem uma dimensão genérica. E, de fato, essa tem sido uma incompreensão constante, manifestada nas avaliações de formas de trabalho semelhantes à exposta. Não cabe estender-me mais sobre este assunto, mas poderia listar alguns fatos que o exemplificam de maneira ainda menos ética (no sentido moral).

Considero concluída uma parte importante de minha pesquisa em música africana ocidental, materializada principalmente em meu doutorado e no presente trabalho. Por outro lado, tenho em mãos mais de 700 páginas de textos em alemão e português. Isso não é suficiente para que ela integre o conjunto não tão extenso de trabalhos sobre este tema. Desta forma, meu projeto seguinte será a preparação de artigos devidamente traduzidos para o inglês sobre aspectos essenciais dos repertórios lorubá e Fon. Nestes

trabalhos terei a oportunidade de depurar o processo analítico empregado nestas abrangentes descrições

Orientações

Foi seguindo estas linhas gerais de trabalho que dei início e prosseguimento à carreira de pesquisador. Tive a oportunidade de auxiliar estudantes da mesma maneira. No campo da etnomusicologia salientam-se os estudos de caso sobre duas Congadas da região de Belo Horizonte; sobre as transformações em solo brasileiro da chamada Polca Paraguaiá; dos modelos harmônicos que servem à improvisação no flamenco praticado no sul do Brasil; os modelos formais de Pixinguinha a Tom Jobim. E é também sob a perspectiva analítica, mas levando em consideração as limitações de nossa tradição na área, que me julgo qualificado a orientar outros tipos de trabalho, como a re-composição de uma teoria musical dispersa nos escritos de Schoenberg, as obras iniciais do período dodecafônico de Santoro, a difícil percepção de um sistema harmônico vigente nas obras de Gnattali, as aproximações de Nepomuceno aos métodos de Brahms. Os trabalhos de Glaura Lucas, sobre as Congadas, e de Norton Dudeque, sobre a teoria musical de Schoenberg foram reconhecidos respectivamente através de prêmio e a distinção de uma publicação na Inglaterra após novas incursões pelo tema.

Composição musical

Em retorno ao Brasil procurei irmanar-me com a sempre interrompida atividade da composição musical. Talvez ela esteja imperfeitamente refletida nas superfícies móveis das demais atividades, particularmente na linha que adotei para as incursões de natureza científica. Caminhava progressivamente, quando mais esta - para mim - exaustiva atividade laboral sobre o repertório Fon interpôs-se impiedosamente. Nunca duvidei da razão nobre implicada na revelação de estilos africanos ocidentais no grau de detalhamento alcançado. Ainda assim, pude fazer algumas experiências absolutamente realizadoras e distantes de uma atividade meramente lúdica: foram estas a composição de *Finisterra* para grandes intérpretes contemporâneos e, sobretudo, *Passagens* para clarinete baixo e vibrafone,

com a qual Carlos Tarcha e Luís Eugênio Montanha já percorreram várias cidades.

Escolhi talvez o caminho dos poetas bissextos. Espero que anos vindouros sejam de fevereiro plenos...

Fevereiro de 2007

Marcos Branda Lacerda

CURRICULUM VITAE

Fevereiro/2007

DADOS PESSOAIS

Nome Marcos Branda Lacerda
Filiação Cosme D. C. de Lacerda e Marlene Branda Lacerda
Nascimento 28/09/1954 - São Paulo/SP - Brasil
Carteira de Identidade 5195607X SSP-SP - SP - 12/12/2000
CPF 00732438845

Endereço residencial Alamêda Jauaperi, 1782
Moema - Sao Paulo
04523016, SP - Brasil
Telefone: 11 50938566

Endereço profissional
Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Música
Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443
Butantã - Sao Paulo
05508-900, SP - Brasil
Telefone: 11 30914005

Endereço eletrônico e-mail para contato : mbl@uol.com.br

FORMAÇÃO ACADÊMICA/TITULAÇÃO

1984 - 1988 Doutorado em Musicologia Comparada.
Freie Universität Berlin, FUB, Alemanha
Título: Kultische trommelmusik der Yoruba der Volksrepublik Benin: Bata-Sango und Bata-Egungun in den Städten Pobè und Sakété, Ano de obtenção: 1988
Orientador: Joseph Kuckerts

Bolsista do(a): Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo

1980 - 1984 Graduação em Musicologia, Linguística Geral e Filologia Romana.
Universität zu Köln, UK, Alemanha

FORMAÇÃO COMPLEMENTAR

1992 - 1992 Curso de curta duração em Tecnologia Musical.
Stanford University, SU, Estados Unidos, Ano de obtenção: 1992
Bolsista do(a): Banco Interamericano de Desenvolvimento e Fundação Rockefeller

ATUAÇÃO PROFISSIONAL

1 Universidade de São Paulo - USP

Vínculo Institucional

1989 - Vínculo: Servidor público , Enquadramento funcional: Professor Doutor MS3 (Efetivo) ,
Carga horária: 0, Regime : Dedicção Exclusiva

Atividades

03/1989 - Atual

Graduação, Bacharelado Em Música

Disciplinas Ministradas:

1. Análise Musical
2. Direção de Gravação
3. História da Música-Romantismo II
4. História da Música-Século XX
5. Introdução Etnomusicologia

03/1989 - 03/2005 **Direção e Administração**, Escola de Comunicações e Artes

Cargos Ocupados:

1. Membro do Conselho de Departamento (CMU)

1/1990 - 12/1991 **Conselhos, Comissões e Consultoria**, Escola de Comunicações e Artes,
Departamento de Música

:

1. Editor-fundador da Revista Música

03/1990 - 01/1997 **Conselhos, Comissões e Consultoria**, Escola de Comunicações e Artes

:

1. Membro da Comissão Departamental de Pós-Graduação

01/1991 - 12/1994 **Conselhos, Comissões e Consultoria**, Escola de Comunicações e Artes

:

1. Membro Suplente da Comissão de Pós-Graduação

8/1991 - Atual **Pós-graduação**, Musicologia

Disciplinas Ministradas:

1. Concepções harmônicas do século XX

01/1993 - 12/1994 **Direção e Administração**, Escola de Comunicações e Artes

Cargos Ocupados:

1. Vice-chefia

2/1994 - 11/1997 **Conselhos, Comissões e Consultoria**, Escola de Comunicações e Artes,
Departamento de Música

:

1. Coordenador-fundador do Serviço de Documentação e apoio à pesquisa

2/1994 - 10/1998 **Projetos de pesquisa**, Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Música

Participação em projetos:

1. Implementação do Laboratório de Acústica Musical e Informática

1/2000 - Atual **Outra atividade técnico-científica**, Escola de Comunicações e Artes

Especificação:

1. Coordenação do Laboratório de Acústica Musical e Informática

08/2000 - Atual **Direção e Administração**, Escola de Comunicações e Artes

Cargos Ocupados:

1. Coordenador do Laboratório de Acústica Musical e Informática

6/2002 - Atual **Projetos de pesquisa**, Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Música

Participação em projetos:

1. Estruturas rítmicas da música instrumental Fon do Benim

10/2002 - Atual **Pesquisa e Desenvolvimento**, Escola de Comunicações e Artes

Linhas de Pesquisa:

1. Musicologia e Análise Musical

LINHAS DE PESQUISA

1 Musicologia e Análise Musical

PROJETOS

2003 - 2007 Estruturas rítmicas da música instrumental Fon do Benim

Descrição: Projeto de pesquisa, referente à transcrição e análise de repertório fon para tambores, registrado em pesquisa de campo realizada em 1984 na República Popular do Benim. As etapas do projeto terminadas são as seguintes: A. Parte tenológica - Filtragem das partes instrumentais; B. Transcrição dos 44 minutos de gravação (100 páginas); C. Descrição estrutural.

Situação: Concluído: Pesquisa

Integrantes: Marcos Branda Lacerda (Responsável);

Financiador(es): Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo-FAPESP

1994 - 1998 Implementação do Laboratório de Acústica Musical e Informática

Descrição: Criação de um laboratório de gravação, apoio a pesquisa e criação musical com o auxílio da informática. A relevância das iniciativas levaram a Universidade à abertura de vagas para um Especialista em Laboratório e para um professor doutor com especialidade em Tecnologia Musical. No desenrolar do processo deu-se também a implementação de um espaço especial de tecnologia no Departamento de Música ECA/USP, hoje sob a responsabilidade de Fernando Iazzetta.

Situação: Concluído Natureza: Pesquisa

Integrantes: Marcos Branda Lacerda (Responsável); Fernando Iazzetta

Financiador(es): Vitae Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social-VITAE, Bundesministerium für Bildung und Forschung-BMBF, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo-FAPESP, Universidade de São Paulo-USP

ÁREAS DE ATUAÇÃO

1 Composição Musical
2 Musicologia
3 Etnomusicologia

PRODUÇÃO BIBLIOGRÁFICA

ARTIGOS COMPLETOS PUBLICADOS EM PERIÓDICOS

1. LACERDA, Marcos Branda
Transformação dos processos rítmicos de offbeat timing e cross rhythm em dois gêneros musicais tradicionais do Brasil. OPUS. , v.Ano 11, p.124 - 136, 2005.
2. LACERDA, Marcos Branda
Yoruba sacred music and the barform. Sonus. , v.22, p.32 - 55, 2002.
3. LACERDA, Marcos Branda
Pribaoutki de Igor Stravinsky. Revista Música. , v.9-10, p.217 - 246, 2000.
4. LACERDA, Marcos Branda
Tempestade Musical: Resenha de A geração romântica de Ch. Rosen. Jornal de resenhas. , v.68, p.10 - 12, 2000.
5. LACERDA, Marcos Branda
Ensaio preliminar de representação do ritmo na música africana. Revista da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. , v.22, p.113 - 120, 1995.
6. LACERDA, Marcos Branda
Schenker e Schoenberg: breve resenha de suas contribuições para a análise musical. Revista da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. , v.23, p.65 - 80, 1993.
7. LACERDA, Marcos Branda
Resenha de "Samba Capoeira e Candomblé. Afrobrasilianische Musik in Recôncavo. Revista Música. , v.3, p.207 - 212, 1992.
8. LACERDA, Marcos Branda
Review of "Samba, Capoeira und Candomble: Afro-brasilianische Musik in Recôncavo". The World of Music. , v.3, p.141 - 144, 1992.
9. LACERDA, Marcos Branda
Textura instrumental na África Ocidental: a peça Agbadza. Revista Música. , v.1, p.18 - 28, 1990.
10. LACERDA, Marcos Branda
Musical texture and heterophony for a Fon repertoire for drums. TRANS, 2007. (em preparação)

LIVROS PUBLICADOS

1. LACERDA, Marcos Branda
Kultische Trommelmusik der Yoruba in der Volksrepublik Benin: Bata-sango und Bata-Egungun in den Städten Pobè und Sakété. Hamburg : Karl Dieter Wagner, 1988, v.2. p.328.
2. LACERDA, Marcos Branda
Estruturas musicais de um conjunto instrumental Fon. As peças Solejebe, Wede e Gobahun. Universidade de São Paulo, 2007, v.2. p.368.

CAPÍTULOS DE LIVROS PUBLICADOS

1. LACERDA, Marcos Branda

Almeida Prado: A trajetória artístico-biográfica In: Música contemporânea brasileira: Almeida Prado. 1 ed. São Paulo, SP : CCSP, 2006, v.1, p. 20-37.

2. LACERDA, Marcos Branda

Os registros musicais da Missão de Pesquisas Folclóricas In: A Missão de Pesquisas Folclóricas. 1 ed. São Paulo : SESC, 2006, v.1, p. 41-58.

3. LACERDA, Marcos Branda

Inspirações étnicas In: Ferraz, S. (org.) Sem título. ed. Rio de Janeiro : Sette Letras, 2007, em preparação.

COMUNICAÇÕES E RESUMOS PUBLICADOS EM ANAIS DE CONGRESSOS OU PERIÓDICOS (COMPLETO)

1. LACERDA, Marcos Branda

Música nagô-iorubá para tambores e a barform. Aspectos musicais In: XIII Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 2001, Belo Horizonte.

Anais do XIII Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2001. v.1. p.308 - 316

2. LACERDA, Marcos Branda

Observações preliminares sobre os ritmos fon, a burrinha de Uidá e o samba em Ketu In: XI Encontro Nacional da Anppom, 1998, Campinas.

Anais do XI Encontro Nacional da Anppom - 1998. Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, 1998. p.215 - 219

3. LACERDA, Marcos Branda

Análise e Teoria Musicais na Música Africana Ocidental In: VI Encontro da ANNPPOM, 1995, Salvador.

Anais do VII Encontro da ANNPPOM - Apêndice. São Paulo: Departamento de Música ECA/USP, 1995. v.1. p.175 - 179

COMUNICAÇÕES E RESUMOS PUBLICADOS EM ANAIS DE CONGRESSOS OU PERIÓDICOS (RESUMO)

1. LACERDA, Marcos Branda

Expressão coletiva e individual em uma forma da canção alemã In: V Fórum do Centro de Linguagem Musical USP-PUC, 2004, São Paulo.

Anais do V Fórum do Centro de Linguagem Musical USP-PUC. , 2002. p.9 - 107

ARTIGOS EM JORNAL DE NOTÍCIAS

1. LACERDA, Marcos Branda
Uma tempestade musical: Resenha de A geração romântica de Charles Rosen. Folha de São Paulo. São Paulo - SP, p.8 - 8, 2000.
2. LACERDA, Marcos Branda
A revolução de Schoenberg. O Jornal da Tarde. São Paulo - SP, p.16 - 16, 1992.
3. LACERDA, Marcos Branda
Panorama dos ritmos populares brasileiros. O Estado de São Paulo. São Paulo - SP, p.12 - 12, 1991.
4. LACERDA, Marcos Branda
Schoenberg e a descoberta de novos sons. O Estado de São Paulo. São Paulo - SP, p.14 - 14, 1991.
5. LACERDA, Marcos Branda
Stravinski e a renovação rítmica. O Estado de São Paulo. São Paulo - SP, p.13 - 13, 1991.

ARTIGOS EM REVISTAS (MAGAZINE)

1. LACERDA, Marcos Branda
Tchaikovsky: Sinfonias nº 4 e 6 e Concerto para violino. Notas de programa - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo, p.1 - 1, 2006.
2. LACERDA, Marcos Branda
Braga, Stravinski. Notas de Programa - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo, p.1 - 144, 2004.
3. LACERDA, Marcos Branda
Brahms, Mendelssohn. Notas de programa - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo, p.1 - 1, 2004.
4. LACERDA, Marcos Branda
F. Braga, Alfred Schnittke, Brahms. Notas de programa - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo, p.22 - 28, 2004.
5. LACERDA, Marcos Branda
Monteverdi: Vespro de la Beata Vergine. Notas de programa - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo, p.41 - 45, 2004.
6. LACERDA, Marcos Branda
Nelson Freire, Jean Louis Steuermann, Roberto Minczuk, Antonio Menezes. Notas de programa - Festival de Campos do Jordão. Campos do Jordão - SP, p.1 - 1, 2004.

7. LACERDA, Marcos Branda
Beethoven, Brahms, Dvorak e Poulenc - Música de Câmara. Notas de Programa - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo, p.24 - 37, 2003.
8. LACERDA, Marcos Branda
Mahler e Marisa Rezende. Notas de Programa - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo, p.18 - 23, 2003.
9. LACERDA, Marcos Branda
Prokofiev, Mozart e Sibelius. Notas de Programa - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo, p.30 - 36, 2002.
10. LACERDA, Marcos Branda
Schubert, Berio. Notas de Programa - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo, p.24 - 38, 2002.
11. LACERDA, Marcos Branda
Beethoven e Schubert. Notas de Programa - Orquestra Sinfônica de São Paulo. São Paulo, p.26 - 31, 2001.
12. LACERDA, Marcos Branda
Brahms, Fauré e Bartók. Notas de Programa - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo, p.28 - 31, 2001.
13. LACERDA, Marcos Branda
Dvorak e Stravinsky. Notas de Programa - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo, p.36 - 41, 2001.
14. LACERDA, Marcos Branda
Gustav Mahler: 3ª Sinfonia. Notas de programa - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. SÃO PAULO, p.6-11 - , 2001.
15. LACERDA, Marcos Branda
Willy Corrêa de Oliveira, Mozart e Copland. Notas de Programas - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo, p.48 - 53, 2001.
16. LACERDA, Marcos Branda
Guerra Peixe, Gnattali, Bartók. Notas de Programa - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo - SP, p.28 - 30, 2000.
17. LACERDA, Marcos Branda
Haydn: As estações. Notas de Programa - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo, p.06 - 37, 2000.
18. LACERDA, Marcos Branda
Marlos Nobre, Beethoven, Mussorgsky. Notas de programa - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo, p.10 - 13, 2000.

19. LACERDA, Marcos Branda
Mozart, Mahler. Notas de Programa- Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo, p.12 - 16, 2000.
20. LACERDA, Marcos Branda
A Criação de Haydn. Notas de Programa - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo - SP, p.5 - 23, 1999.
21. LACERDA, Marcos Branda
A paixão segundo São Mateus de Johann Sebastian Bach. Notas de programa - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo - SP, p.5 - 23, 1999.
22. LACERDA, Marcos Branda
Arnold Schoenberg, Ludwig van Beethoven. Notas de Programa - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo, p.49 - 51, 1999.
23. LACERDA, Marcos Branda
Beethoven, Tippett. Notas de Programa - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo, p.33 - 36, 1999.
24. LACERDA, Marcos Branda
Brahms: Ein deutsches Requiem (Música). Notas de Programa - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo, p.45 - 49, 1999.
25. LACERDA, Marcos Branda
Brahms: Ein deutsches Requiem (Texto). Notas de Programa - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo, p.102 - 107, 1999.
26. LACERDA, Marcos Branda
Chopin, Rachmaninoff. Notas de Programa - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo, 1999.
27. LACERDA, Marcos Branda
Claudio Santoro, Béla Bartók, Piotr I. Tchaikovsky. Notas de Programa - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo, p.41 - 43, 1999.
28. LACERDA, Marcos Branda
Danças para orquestra sinfônica. Notas de Programa - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo, p.28 - 32, 1999.
29. LACERDA, Marcos Branda
Franz Schubert, Heitor Villa-Lobos. Notas de Programa - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo, p.45 - 47, 1999.
30. LACERDA, Marcos Branda
Guarnieri, Bartók, Rimsky-Korsakov. Notas de programa - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo - SP, p.29 - 31, 1999.

31. LACERDA, Marcos Branda
Guerra Peixe, Ralph Vaughan Williams, Maurice Ravel. Notas de Programa - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo - SP, p.1 - 30, 1999.
32. LACERDA, Marcos Branda
Gustav Mahler - Viena e sua 2ª Sinfonia. Notas de Programa - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo, p.54 - 64, 1999.
33. LACERDA, Marcos Branda
Johannes Brahms, César Franck. Notas de Programa - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo, p.53 - 55, 1999.
34. LACERDA, Marcos Branda
Kodály, Mozart, Shostakovich. Notas de Programa - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo, p.16 - 18, 1999.
35. LACERDA, Marcos Branda
Krieger, Prokofiev, Schumann. Notas de Programa - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo - SP, p.24 - 27, 1999.
36. LACERDA, Marcos Branda
Leonard Bernstein, Wolfgang Amadeus Mozart, Nicolai Rimsky-Korsakov. Notas de Programa - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo, p.10 - 12, 1999.
37. LACERDA, Marcos Branda
Mahle, Brahms, Dvorak. Notas de Programa - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo, p.16 - 19, 1999.
38. LACERDA, Marcos Branda
Nepomuceno, Brahms, Hindemith. Notas de Programa - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo - SP, p.25 - 27, 1999.
39. LACERDA, Marcos Branda
Strauss, Stravinski. Notas de Programa - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo, p.30 - 31, 1999.

DEMAIS PRODUÇÕES BIBLIOGRÁFICAS

1. LACERDA, Marcos Branda
Revolução na música - as vanguardas de 1200 a 2000: relação entre vanguarda política e musical (Günther Mayer). São Paulo:Revista Música - ECA/USP, 1990. (Artigo,Tradução)
2. LACERDA, Marcos Branda
Guerra Civil (Hans Magnus Enzensberger). São Paulo:Companhia das Letras, 1995. (Livro,Tradução)

3. LACERDA, Marcos Branda
A obra de Charles Sanders Peirce (Walter, Elisabeth). São Paulo:Editora Perspectiva, 1993. (Livro - parcial,Tradução)
4. LACERDA, Marcos Branda
Amok (Stefan Zweig). Rio de Janeiro:Nova Fronteira, 1993. (Livro,Tradução)
5. LACERDA, Marcos Branda
Fragmentos de Diário (Stefan Zweig). Rio de Janeiro:Nova Fronteira, 1993. (Livro,Tradução)
6. LACERDA, Marcos Branda
A morte de Isolda (Wagner). São Paulo:OESP-Editora, 2000. (Outro,Tradução)
7. LACERDA, Marcos Branda
As Estações de Haydn (v. Sviaten). São Paulo:Osesp Editora, 2000. (Outro,Tradução)
8. LACERDA, Marcos Branda
Canção dos meninos pobres (Des Knaben Wunderhorn). São Paulo:Osesp Editora, 2000. (Outro,Tradução)
9. LACERDA, Marcos Branda
Canção (Shakespeare/Schlegel). São Paulo:Osesp Editora, 2000. (Outro,Tradução)
10. LACERDA, Marcos Branda
Canto do Fingal de Ossian (Mcpherson/Herder). São Paulo:Osesp Editora, 2000. (Outro,Tradução)
11. LACERDA, Marcos Branda
Cinco cartões postais de Peter Altenberg. São Paulo:Osesp Editora, 2000. (Outro,Tradução)
12. LACERDA, Marcos Branda
Cinco poemas de Mathilde Wesendonck. São Paulo:Osesp Editora, 2000. (Outro,Tradução)
13. LACERDA, Marcos Branda
Desfrutamos as alegrias celestes (Des Knaben Wunderhorn/Mahler). São Paulo:Osesp Editora, 2000. (Outro,Tradução)
14. LACERDA, Marcos Branda
O Jardineiro (Joseph von Eichendorff). São Paulo:Osesp Editora, 2000. (Outro,Tradução)
15. LACERDA, Marcos Branda
Ode à alegria (Schiller). São Paulo:Osesp Editora, 2000. (Outro,Tradução)
16. LACERDA, Marcos Branda
Oh, homem! (Friedrich Nietzsche). São Paulo:Osesp Editora, 2000. (Outro,Tradução)

17. LACERDA, Marcos Branda
Ressoa pleno o som da harpa (Friedrich Ruperti). São Paulo:Osesp Editora, 2000. (Outro,Tradução)
18. LACERDA, Marcos Branda
Ritornos (Friedrich Rückert). São Paulo:Osesp Editora, 2000. (Outro,Tradução)
19. LACERDA, Marcos Branda
Serenata (Franz Grillpazer). São Paulo:Osesp Editora, 2000. (Outro,Tradução)
20. LACERDA, Marcos Branda
Três poemas (Autor anônimo, Lutero e Paul Eber). São Paulo:Osesp Editora, 2000. (Outro,Tradução)
21. LACERDA, Marcos Branda
A Criação de Haydn (v. Svieten). São Paulo:Osesp Editora, 1999. (Outro,Tradução)
22. LACERDA, Marcos Branda
Luz primeva (Des Knaben Wunderhorn). São Paulo:Osesp Editora, 1999. (Outro,Tradução)
23. LACERDA, Marcos Branda
Ressurreição (Friedrich Gottlieb Klopstock/Mahler). São Paulo:Osesp Editora, 1999. (Outro,Tradução)
24. LACERDA, Marcos Branda
Um Réquiem Alemão (Bíblia Luterana). São Paulo:Osesp Editora, 1999. (Outro,Tradução)
25. LACERDA, Marcos Branda
A noite (Joseph von Eichendorff). São Paulo:Osesp Editora, 1998. (Outro,Tradução)
26. LACERDA, Marcos Branda
Primavera, Setembro e Recolhimento (Herman Hesse). São Paulo:Osesp Editora, 1998.
(Outro,Tradução)
27. LACERDA, Marcos Branda
Expressão individual e coletiva numa forma da canção alemã. Crítica. , 2002. (Outra produção bibliográfica)
28. LACERDA, Marcos Branda
Sigle finale - Dialogue de l'ombre double de Pierre Boulez. Crítica. , 2001. (Outra produção bibliográfica)
29. LACERDA, Marcos Branda
48 variações sobre Bach (Franz Rueb). Revisão técnica. São Paulo:Companhia da Letras, 2000. (Outra produção bibliográfica)
30. LACERDA, Marcos Branda
Algumas considerações sobre o erudito e o popular na música - ou um camelô em Frankfurt. Crítica. Projeto Escuta - Rio de Janeiro, 1998. (Outra produção bibliográfica)

31. LACERDA, Marcos Branda
Yoruba drums drom Benin. Livro de CD musicológico, 32 páginas, com notas, fotos e transcrições. Washington, DC:Smithsonian, Folkways, 1996. (Outra produção bibliográfica)
32. LACERDA, Marcos Branda
Política de formação de escolas de música no Brasil, Ribeirão Preto. 1993. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)
33. LACERDA, Marcos Branda
Representação no estudo da música africana para tambores, Salvador. 1993. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)
34. LACERDA, Marcos Branda
Schenker e Schoenberg: breve resenha de suas contribuições para a análise musical, Salvador. 1993. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)
35. LACERDA, Marcos Branda
Expressão coletiva e individual em uma forma da canção alemã, 2002. (Conferência ou palestra,Apresentação de Trabalho)
36. LACERDA, Marcos Branda
Aspectos da Música africana para Tambores - Conjuntos Iorubá - Fon - Ewe, 1999. (Conferência ou palestra,Apresentação de Trabalho)
37. LACERDA, Marcos Branda
Música Moderna no Brasil e no Mundo (Escola Politécnica-USP), 1998. (Conferência ou palestra,Apresentação de Trabalho)
38. LACERDA, Marcos Branda
Análise e Teoria Musicais na Música Africana Ocidental, Salvador. 1992. (Conferência ou palestra,Apresentação de Trabalho)
39. LACERDA, Marcos Branda
Estudo preliminar sobre a origem da Música Religiosa Africana no Brasil, 1992. (Conferência ou palestra,Apresentação de Trabalho)
40. LACERDA, Marcos Branda
Os Concertos de Antonio Vivaldi, São Paulo. 1992. (Conferência ou palestra,Apresentação de Trabalho)
43. LACERDA, Marcos Branda
Tendências da Pós-Graduação em Música na Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1991. (Conferência ou palestra,Apresentação de Trabalho)
44. LACERDA, Marcos Branda
Mudanças de textura na Música Ewe para Tambores, Caracas. 1990. (Conferência ou palestra,Apresentação de Trabalho)

PRODUÇÃO TÉCNICA

TRABALHOS TÉCNICOS

1. LACERDA, Marcos Branda
A Obra para Violino e Piano de Almeida Prado - Direção de Gravação, 2006

2. LACERDA, Marcos Branda
As Canções de Gilberto Mendes - Direção de Gravação, 2006

3. LACERDA, Marcos Branda
Estruturas Rítmicas da Música Instrumental Fon (Filtragem, transcrição e análise), 2006

4. LACERDA, Marcos Branda
Estruturas Rítmicas da Música Instrumental Fon (Filtragem, transcrição e análise), 2005

5. LACERDA, Marcos Branda
Projeto de Implantação do Laboratório de Acústica Musical e Informática 6, 2004

6. LACERDA, Marcos Branda
Estruturas rítmicas da música instrumental fon (Fapesp), 2003

7. LACERDA, Marcos Branda
Projeto interinstitucional de criação de uma rede de estudos de tecnologia aplicada à música, 2003

8. LACERDA, Marcos Branda
Restauração dos fonogramas da Missão de Pesquisas Folclóricas, 2003

9. LACERDA, Marcos Branda
Estruturas Rítmicas da Música Instrumental Fon, 2002

10. LACERDA, Marcos Branda
Música de Câmara Brasileira I, 2002

11. LACERDA, Marcos Branda
Projeto de Implantação da Sala de Tecnologia (ECA/USP), 1999

12. LACERDA, Marcos Branda
Projeto de Implantação do Laboratório de Acústica Musical e Informática 5, 1997

13. LACERDA, Marcos Branda
Projeto de Implantação do Laboratório de Acústica Musical e Informática 4, 1996

14. LACERDA, Marcos Branda
Projeto de Implantação do Laboratório de Acústica Musical e Informática 3, 1995

15. LACERDA, Marcos Branda
Projeto de Implantação do Laboratório de Acústica Musical e Informática 2, 1994

16. LACERDA, Marcos Branda
Projeto de Implantação do Laboratório de Acústica Musical e Informática 1, 1994

17. LACERDA, Marcos Branda
Projeto de criação de um Laboratório de Informática Musical e Engenharia Acústica, 1992

18. LACERDA, Marcos Branda
Projeto de realização da produção Yoruba Drum from Benin, 1992

19. LACERDA, Marcos Branda
Projeto de credenciamento do curso de pós-graduação em Música (ECA/USP), 1991

20. LACERDA, Marcos Branda
Projeto de criação de um colégio técnico no Departamento de Música ECA/USP, 1990

21. LACERDA, Marcos Branda
Projeto de simpósio sobre pós-graduação em música nas universidades brasileira, 1990

22. LACERDA, Marcos Branda
Termo Aditivo de convênio entre Prefeitura de São Paulo e USP para avaliação de materiais da Missão de Pesquisas Folclóricas, 1990

23. LACERDA, Marcos Branda
Projeto de Criação da Revista Música (ECA/USP), 1989

DEMAIS PRODUÇÕES TÉCNICAS

1. LACERDA, Marcos Branda
Direção de gravação de CD de Canções de Gilberto Mendes, 2006. (Outra produção técnica)
2. LACERDA, Marcos Branda
Direção de gravação de CD de obras para Violino e Piano de Almeida Prado, 2006. (Outra produção técnica)
3. LACERDA, Marcos Branda
Estruturas rítmicas da música instrumental Fon do Benim, 2006. (Relatório de pesquisa)
4. LACERDA, Marcos Branda, COLI, J., TONI, Flavia Camargo
Mário de Andrade - A Missão de Pesquisas Folclóricas, 2006. (Livro ,Editoração)
5. LACERDA, Marcos Branda
Programação completa de "Clássicos," Canal 21, 2000. (Outra,Programa de Rádio ou TV)
6. LACERDA, Marcos Branda
Uma trilha musical - Produção de CD etnomusicológico, 1999. (Outra produção técnica)
7. LACERDA, Marcos Branda
Ginga de Marisa Rezende (Gravação em CD), 1998. (Outra produção técnica)
8. LACERDA, Marcos Branda
Vermont Counterpoint de Steve Reich (Gravação em CD), 1998. (Outra produção técnica)
9. LACERDA, Marcos Branda
IX Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 1996. (Outro,Organização de evento)
10. LACERDA, Marcos Branda
X Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 1996. (Outro,Organização de evento)
11. LACERDA, Marcos Branda
VII Encontro da Anppom, 1994. (Congresso,Organização de evento)
12. LACERDA, Marcos Branda
VII Encontro da Associação Nacional de Pós-Graduação, 1994. (Outro,Organização de evento)
13. LACERDA, Marcos Branda
VI Encontro da Associação Nacional de Pós-Graduação em Música, 1993. (Outro,Organização de evento)

14. LACERDA, Marcos Branda
I Congresso sobre o Ensino das Artes nas Universidades, 1992. (Congresso, Organização de evento)

15. LACERDA, Marcos Branda
The School of the Art Institute of Chicago, 1992. (Outra produção técnica)

PRODUÇÃO ARTÍSTICA/CULTURAL

1. LACERDA, Marcos Branda
Missão de Pesquisas Folclóricas (Curadoria - Coletânea de CDs), 2006.

2. LACERDA, Marcos Branda
Passagens (Apresentação em Cuiabá), 2006.

3. LACERDA, Marcos Branda
Finisterra (Apresentação em Frankfurt - 05/02), 2005.

4. LACERDA, Marcos Branda
Finisterra (Apresentação em Genebra - 02/02), 2005.

5. LACERDA, Marcos Branda
Finisterra (Apresentação Rio de Janeiro - 09/11), 2005.

6. LACERDA, Marcos Branda
Passagens (Apresentação Colônia-Alemanha - 26/10), 2005.

7. LACERDA, Marcos Branda
Passagens (Apresentação Roterdã - 23/10), 2005.

8. LACERDA, Marcos Branda
Finisterra (Composição musical), 2004.

9. LACERDA, Marcos Branda
Música de Câmara Brasileira I (Curadoria - Coletânea de CDs), 2004.

10. LACERDA, Marcos Branda
Passagens (Apresentação Rio de Janeiro - 24/04), 2004.

11. LACERDA, Marcos Branda
Passagens (Gravação em CD), 2004.

12. LACERDA, Marcos Branda
Passagens (Apresentação Rio de Janeiro - 10/11), 2003.

13. LACERDA, Marcos Branda
Passagens (Apresentação São Paulo - 30/08), 2003.

14. LACERDA, Marcos Branda
Passagens (Apresentação São Paulo - 18/09), 2002.

15. LACERDA, Marcos Branda
Madrigais (Apresentação em Porto Alegre - 25/05), 2001.

16. LACERDA, Marcos Branda
Passagens (Composição musical), 2001.

17. LACERDA, Marcos Branda
Madrigais (Composição musical), 2000.

18. LACERDA, Marcos Branda
Drama e fetiche - Vodum, Bumba meu boi e Samba no Benin (Curadoria - Edição de CD), 1998.

19. LACERDA, Marcos Branda
Hipocampos (Apresentações - (Festival Música Nova) 08/98), 1998.

20. LACERDA, Marcos Branda
Hipocampos (Composição musical), 1998.

21. LACERDA, Marcos Branda
Fábula (Apresentação em Santos (Festival Música Nova) - 12/08/96), 1996.

22. LACERDA, Marcos Branda
Fábula (Composição musical), 1996.

23. LACERDA, Marcos Branda
Yoruba Drums from Benin (Curadoria - Edição de CD), 1996.

24. LACERDA, Marcos Branda
Bruch (Apresentação em São Paulo (Festival Música Nova) - 18/08/91), 1991.

25. LACERDA, Marcos Branda
Bruch (Composição musical), 1990.

ORIENTAÇÕES E SUPERVISÕES

ORIENTAÇÕES E SUPERVISÕES CONCLUÍDAS

DISSERTAÇÕES DE MESTRADO : ORIENTADOR PRINCIPAL

1. Fabiano Carlos Zanin. **Aspectos gerais da música flamenca**. 2005. Dissertação (Musicologia) - Universidade de São Paulo
2. Reinaldo Marques de Oliveira. **Claudio Santoro e o dodecafonismo: um procedimento técnico singular**. 2005. Dissertação (Musicologia) - Universidade de São Paulo
3. Evandro Rodrigues Higa. **Os gêneros musicais Polca, Guarânia e Chamamé: formas de ocorrência em Campo Grande - MS**. 2005. Dissertação (Musicologia) - Universidade de São Paulo
4. Sonia Maria Reis Blanco. **O carimbó em Algodual (Pará)**. 2003. Dissertação (Musicologia) - Universidade de São Paulo
5. Paulo José de Siqueira Tiné. **Três compositores da música popular do Brasil: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim**. 2001. Dissertação (Musicologia) - Universidade de São Paulo
6. Glaura Lucas. **Os sons do Rosário- Um estudo etnomusicológico do Congado Mineiro - Arturos e Jatobá**. 1999. Dissertação (Musicologia) - Universidade de São Paulo
7. Norton Eloy Dudeque. **Harmonia tonal e o conceito de monotonalidade nos escritos de Arnold Schoenberg**. 1997. Dissertação (Musicologia) - Universidade de São Paulo

TESES DE DOUTORADO : CO-ORIENTADOR

1. Mario Lima Brasil. **Mudanças musicais no Babaçuê de 1938**. 2000. Tese (Ciências da Comunicação) - Universidade de São Paulo

TRABALHOS DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO

1. Roberto Montag. **Breve panorama da técnica do vibrafone..** 2004. Curso (Bacharelado Em Música) - Universidade de São Paulo
2. Nelson Carneiro Júnior. **Time: a Influência do Gamelão na música M. Miki..** 2004. Curso (Bacharelado Em Música) - Universidade de São Paulo

3. Lissa Kawashima. **Trajatória dos Côcos**. 2002. Curso (Bacharelado Em Música) - Universidade de São Paulo

4. Cinthia Aliete. **As canções de Alma Mahler**. 1998. Curso (Bacharelado Em Música) - Universidade de São Paulo

INICIAÇÃO CIENTÍFICA

1. Tatiana Olivieri Catanzaro. **Três ciclos de canções russas e a música de Igor Stravinsky na segunda década do século XX**. 1999. Iniciação científica (Bacharelado Em Música) - Universidade de São Paulo (Fapesp)

2. Murilo Muniz. **Interface gráfica para controle dinâmico de parâmetros de sínteses de som**. 1997. Iniciação científica (Bacharelado Em Música) - Universidade de São Paulo (Fapesp)

3. Valéria Bonafe. **O projeto estético de Arnold Schoenberg**, 2006. Iniciação científica (Bacharelado Em Música) - Universidade de São Paulo (Fapesp)

ORIENTAÇÕES E SUPERVISÕES EM ANDAMENTO

DISSERTAÇÕES DE MESTRADO : ORIENTADOR PRINCIPAL

1. Meryelle Nogueira Maciente. **Técnicas de ensino do violoncelo no Brasil**. 2005. Dissertação (Musicologia) - Universidade de São Paulo

2. Ubirajara Pires Amada Junior. **Forma nos estudos para violão de Radamés Gnattali**. 2004. Dissertação (Musicologia) - Universidade de São Paulo

TESES DE DOUTORADO : ORIENTADOR PRINCIPAL

1. Paulo José de Siqueira Tiné. **Modalismo na produção musical popular do Brasil**. 2005. Tese -

2. João Vidal. **Nepomuceno e Brahms**. 2007. Tese (Musicologia) - Universidade de São Paulo

3. Reinaldo Marques de Oliveira. **Análise das composições seriais de Claudio Santoro**. 2005. Tese (Musicologia) - Universidade de São Paulo

4. Paulo Roberto Ferraz von Zuben. **Problemas de harmonia na música contemporânea**. 2005. Tese (Musicologia) - Universidade de São Paulo

5. Eduardo Flores Giancesella. **Revisão da escrita para percussão em repertório orquestral brasileiro**. 2005. Tese - Universidade de São Paulo

MANIFESTAÇÕES DA IMPRENSA

CD - Yoruba Drums

Peer, René v. Review of Yoruba Drums from Benin. In *Experimental musical instruments* 12 (3), p. 42, 1997.

King, Chris. Around the world. In *St. Louis Riverfront Times*, 6/3/96, página não informada.

Pareles, Jon. The ecstasy of rhythm, for new years. In *The NYT, Arts and Leisure*, 18/02/1996, p. 34.

Dias, Otávio. CD revela sonoridade dos tambores do Benim, In *Folha de São Paulo, Ilustrada*, p. 4, 27/05/1996.

Guimarães, Gustavo. Tambores falantes cantam a história dos povos. In *Jornal da USP*, 27/03/1994, p. 10-11.

CD - Samba e fetiche

Dias, Otávio. África. In *Folha de São Paulo, Ilustrada*, 23/03/1999, p. 9.

Ferreira, Kiko. Tambores de mão. In *Palavra*, Ano 1, nº 11, 11/03/2000, p. 36.

Galinsky, Philip. Review of Samba e fetiche. In *Ethnomusicology* 46 (1), p.186-9, 2002.

Coleção de CDs - Música de Câmara Brasileira I

Sampaio, João Luiz. CDs revelam riqueza da produção nacional. In *OESP, Cultura*, 21/02/2004, p. 1.

Horta, Luiz Paulo. Lançamentos. In *O Globo, Segundo Caderno*, 10/05/2004, p. 5.

Coelho, João Marcos. Grandes Invenções, In *Valor, Eu&*, 26/03/2004, p. 20.

Gusmão, Cynthia. Marketing ganha um tom erudito. In *Gazeta Mercantil, Fim de Semana*, 26/03/2004, p. 1.

Costa, Claudia. Coleção mostra diversidade da música erudita. In *Jornal da USP*, 29/03/2004, p. 20.

Perpétuo, Irineu F. Coleção registra contemporâneo nacional. In *Folha de São Paulo, Ilustrada*, 25/03/2004, p. 6.

Trindade, Mauro. Vanguarda tradicional. In *Bravo*, 04/2004, p. 104.

Coleção de CDs - Missão de Pesquisas Folclóricas

Rohter, Larry. Long-Lost Trove connects Bazil To Its Roots. *The New York Times* 25/1/2007, p. B1/B6. Reimpressa em *International Herald Tribune*, 30/1/2007. (entrevista)

Criação do LAMI

Costa, Claudia. Gravação e pesquisa na ECA, In *Jornal da USP*, 24/11/1997, p. 16.

Entrevista Finantial Times

Wheatley, Jonathan. It's more than just the samba... In *Finantial Times, Survey* 26/04/2000, p. VI.