

MÚSICA, MÚSICOS, MUSICÓLOGOS: JUSTIFICATIVA PARA UM DOUTORADO

1. Conceitos

A Música não é autônoma, como tantas vezes irrefletidamente se presume. Como as letras, as ciências e as demais artes, são todas elas corpos organizados de conhecimentos, são empresas comuns e sociais, meios eficazes de controle e da orientação social¹.

Alan Merriam é incisivo, ao tratar especificamente de música: "Música é um fenômeno unicamente humano que existe essencialmente em termos de interação social, isto é, é feita por gente para outra gente, e é comportamento aprendido²."

A linguagem musical, peculiar e distinta das demais linguagens, é predominantemente não-representacional, ainda que haja exceções em determinadas circunstâncias: música descritiva, música programática, música como substituta de línguas tonais). Não conduz significado em si própria, mas nas relações externas que mantém com os demais subsistemas da cultura, a que chamamos de contexto. Para atingir os significados, necessitamos assim desenvolver modelos conceituais que assegurem a presença de pelo menos os principais parâmetros ou fatores essenciais que a envolvem.

Poderíamos assim falar de determinantes dos estilos musicais, mas as conclusões disponíveis não são suficientes para que possamos passar de relações para determinações. As variáveis são demasiadamente numerosas, as teorias da mudança musical apenas parciais, podendo somente indicar como hipótese promissora a de que o estilo musical de cada música seja determinado por uma configuração única de fatores históricos, geográficos e lingüísticos. Como força determinante maior, porém, parece estar o próprio tipo de cultura da qual a música faça parte³.

Na sua abrangência e abstração, a linguagem musical chega a revelar um certo parentesco com a matemática, na capacidade de ambas, música e matemática, como linguagens, relacionarem-se com a totalidade das disciplinas do saber humano. Com uma grande diferença, entretanto: a linguagem matemática, ao contrário da musical, não produz impacto emocional sobre multidões.

Como conseqüência do que está sendo exposto, os estudos avançados de música, para que atinjam sua plenitude e possam inclusive contribuir para uma melhor compreensão do homem, têm de ao mesmo tempo reafirmar a sua disciplinaridade e buscar uma interdisciplinaridade positiva, aditiva, integradora, não uma mera multidisciplinaridade redutora e dispersiva quanto à identidade da música.

2. Problemas internos

Isso enfatizado, reconheçamos que temos complicadores internos e externos em nossa área, alguns removíveis, outros que talvez sejam da essência do processo musical, no caso pela íntima superposição de seus aspectos científicos e humanísticos: musicólogos

¹ Paráfrase de Alphonse Silbermann, *Estructura Social de la Música*, tradução de Maria del Carmen Otonel (Madrid: Taurus Ediciones, 1962), pp. 59-60.

² Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music* (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1962), p. 27.

³ Cf. Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts* (Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 1983), p. 244.

e músicos, cientistas e artistas, conhecedores e amadores, convivendo e a demandar uma necessária mediação entre eles.

2.1 Ênfase no produto

Ao contrário do que afirmamos, há uma tradição de ensino musical centro-europeu que nos atinge, canalizada pela instituição do conservatório, que tudo isso nega. Nessa tradição, ensina-se música como produto, coisa a fazer ou coisa pronta, apenas; música saindo de música. O foco é uma perícia adquirida a duras penas, pois isso corresponde a um conceito de arte vista sobretudo como um fazer apurado. Separa-se esse produto dos conceitos que tácita ou explicitamente as comunidades têm sobre música, como tampouco se relacionam os conceitos e os produtos com os comportamentos necessários para que a música exista. Essas idéias e seus objetos de culto, transplantados para uma realidade tão distinta da matriz colonial, não são adequados ao desenvolvimento de uma música brasileira, muitas vezes impedindo-nos de buscar a consciência social e artística que essa música deve conter, isto é, sua resposta a nossas necessidades. Temos assim um repertório de música "oficial" a ser estudado, deixando-se tudo mais do lado de fora da escola.

2.2 Desescolarização

Junto a essa concepção atomizada, desenvolve-se paralelamente uma tendência à desescolarização, em favor de uma segregação do futuro músico em verdadeiras cafuas pedagógicas. Toma-se um fenômeno semelhante ao de uma mera competência lingüística, isto é, a capacidade humana de adquirir a linguagem, no caso a musical, como base suficiente e generalizada para uma formação musical, restrita sobretudo ao adestramento, ao fazer, ao tocar, ao cantar, à repetição interminável de fórmulas e modelos, sem maiores propósitos de uma educação integrada, até mesmo em termos de disciplinas e gramáticas estritamente musicais. Essa formação tão prematuramente especializada pode até ter eficácia, transformando-nos em determinados tipos de robôs musicais, mecanismos até mesmo muito sofisticados⁴, mas dificilmente nos prepara para a articulação verbal do pensamento e para um questionamento mais aprofundado do processo musical. Se a isso se alia precocidade e talento, passamos até a falar de "gênios", divinos, mas meio atarantados. Não se pretende aqui desprezar a necessidade de adestramento, mas a obsessão em torno dele como meta de uma formação musical.

Isso já esteve pior no passado: a história dos "castrati" atesta para os riscos que corria um jovem de voz bonita, em torno dos dez anos, na Itália dos séculos XVI e seguintes (a prática atingiu o Século XIX), em função da preferência que se dava aos sopranos e contraltos masculinos, para a ópera e outros gêneros de música vocal. Isso ocorria abertamente, com o beneplácito de pais, autoridades religiosas (incluindo a Capela Sistina) e de formação musical. Uma operação mutiladora, um subsequente crescimento físico sui generis, muito treino de respiração e agilidade vocal, isto é, "bel canto" resultaria, quem sabe, em fama e adulação, se desse certo. Esse, evidentemente, é um caso extremo, mas explica a seu modo perguntas que ainda hoje se ouvem entre colegas docentes e supostas autoridades definidoras de política educacional: graduação para quê? é necessário isso para tocar na Filarmônica de Berlim? música não deve estar inserida na universidade, mas em instituições

⁴ Há certamente uma grande diferença entre o robô-pianista da Feira de Tsukuba, no Japão, evento de concepção futurística (cidades sobre ou sob o mar, telões gigantescos de TV), em parte já realizada (plantações hidropônicas, sem solo, controladas por computadores, tomateiros de dez andares carregados com mais de mil frutos), cujo "pianista" impressionava os visitantes e lhes despertava o riso, há pouco mais que uma década. Essa grande diferença não é tanto a habilidade de tocar, mas a nossa humanidade que necessita ser mantida. Podemos nos tornar autômatos até na insistência suicida sobre um mesmo repertório constituído de famosos cavalos-de-batalha, quando se tem à disposição dos interessados uma literatura de piano riquíssima praticamente ignorada.

especializadas. Mal sabem que estão, a seu modo, endossando a castração dos estudos musicais.

2.3 Alienação

Há uma busca de legitimação pela janela do vizinho: para ser bom mesmo tem de ser de lá de fora. Ainda hoje, os cursos superiores de graduação se esvaziam desnecessariamente e se ressentem da ausência de seus melhores alunos, pois jovens estudantes talentosos, particularmente os executantes, são pressurosamente aconselhados pelos seus próprios mestres a exilarem-se na Rússia ou qualquer outro país europeu, antes mesmo de terminarem seus cursos secundários, ou de estarem prontos para o próprio exercício da cidadania. Nesse sentido, as agências de fomento à pesquisa e de formação de recursos humanos não devem ceder à pressão de enviar esses pequenos gênios para o exterior, como volta e meia se tenta. Devem restringir a saída precoce de bolsistas, antes que esgotem os recursos existentes no país, preferentemente dirigindo seus investimentos para os próprios cursos brasileiros.

2.4 "Sacralidade"⁵

Favorece a essa visão alienada, também, uma tendência de se "sacralizar" a música. Disso não escapa também uma parcela considerável dos próprios músicos, tornados sacerdotes e sacerdotisas, postulantes de algum desses caldos culturais transcendentais que talvez existam por aí. Como há uma certa constância nesse tipo de atitude, e talvez até mesmo reflita um potencial importante da música de associar-se ao ritual e ao sobrenatural, necessitamos investigá-lo com um pouco mais de detalhe:

2.4.1 Desconhecimento dos universais empíricos

Não se procure ainda uma definição geral de música numa enciclopédia ou dicionário musical sério. Não foram identificados ainda os universais empíricos da música, isto é, de música de qualquer tipo, em qualquer lugar e em qualquer época, distinta de qualquer outro fenômeno sonoro, sobre os quais uma definição desse tipo deveria basear-se. Quando se projeta, por exemplo, a música ocidental artística como linguagem universal, está-se confundindo difusão e cosmopolitismo com universalidade⁶.

John Blacking, etnomusicólogo falecido em 1990, chegou a levantar a hipótese corajosa de um universal da música, de natureza biológica (observe-se, geneticamente transmitido), que explicaria a capacidade inata do cérebro humano reconhecer como "música" essa enorme variedade de comportamentos sonoros que todo grupo humano desenvolve, sem exceção, e que constituem as inúmeras culturas musicais do mundo. Não importa quão despojado esse grupo seja – poderá não ter instrumentos – ainda assim um comportamento sonoro musical estará presente. Não que entendamos, apreciemos ou sequer decifremos esses sistemas, mas os "reconhecemos" como algo parecido ao nosso "música". Não há contradição aqui: desconhecemos os universais da música, dissemos, talvez até porque assim o queiramos, mas certamente estamos diante de um importante universal, do homem.

⁵ Estamos cunhando os termos "sacralidade" e "sacralizar", variações em torno de "sacro", para evitar expressões como "sagração"/"consagração" e "sagrar"/"consagrar", semanticamente mais comprometidas.

⁶ Um outro problema da área, sem dúvida mais fácil de resolver, ainda gira em torno da fixação de um vocabulário técnico, em português.

2.4.2 Conceitos filosóficos sobre música

Abbagnano⁷ faz uma revisão histórica dos conceitos filosóficos de música, agrupando-os basicamente em duas categorias: uma, dos que a consideram como revelação ao homem de uma realidade privilegiada e divina, revelação que pode assumir a forma do conhecimento ou do sentimento, em suma, de ordem metafísica; outra, dos que a vêem apenas em seus próprios termos, como uma técnica ou um conjunto de técnicas expressivas que concernem à sintaxe dos sons. As duas categorias, tão distintas, convivem na história da filosofia. À primeira, evidentemente, se relaciona a "sacralização" de que estamos falando, inevitavelmente com repercussões na prática, na pesquisa e no ensino de música.

Claude Lévi-Strauss reflete essa tendência, quando diz sendo a música, entre todas as linguagens, "a única que reúne as características contraditórias de ser ao mesmo tempo inteligível e intraduzível – faz do criador de música um ser igual aos deuses, e da própria música, o supremo mistério das ciências do homem", felizmente logo acrescentando, "contra o qual elas esbarram, e que guarda a chave de seu progresso."⁸

2.4.3 O pé na terra (usos e funções)

Deixando de lado os deuses, no seu merecido repouso, mas interessados em eliminar mistérios na ciência da música, temos de reconhecer que esse produto do homem nunca é simples. Feita por ele, a música por sua vez é capaz de afetá-lo: tem um imenso rol de usos, que só não são facilmente percebidos porque não se pensa em observá-los ou registrá-los, habituados que estamos de situar conceitualmente a música em algum Parnasso estratosférico.

Ao contrário dos usos, coisa que qualquer vendedor de produtos na televisão ou político em época de campanha sabe, as funções são bem mais sutis, bem mais difíceis de detectar. Vão da simples resposta física, à expressão emocional, ao gozo estético, ao entretenimento, à representação simbólica, à conformidade a normas sociais, à validação de instituições sociais e rituais religiosos, à estabilidade e continuidade da cultura, à integração da sociedade. Constituem até hoje assunto pouco estudado⁹. É provável que as diversas culturas musicais se valham dessas funções, em graus variáveis. No caso do Carnaval baiano e do trio elétrico, por exemplo, sobressai a questão da resposta física. Há, entretanto, indícios, na madrugada das Quartas-feiras de Cinzas, no Encontro dos Trios, de que já surgem funções de maior hierarquia (mais alta dignidade, diria Adorno).

Que subsistam alguns desses mistérios, ao analista cabe ainda assim observá-los com objetividade, neutros diante do subjetivismo excessivo e até da irreflexão, o que nem sempre ocorre. Nettl, falando de causalidade e dos determinantes dos estilos musicais específicos, problema central da Etnomusicologia, em sua opinião¹⁰, diz que talvez porque sua questão central tenha uma certa *sacredness* [nossa sacralidade], poucos tenham tentado dar-lhe uma resposta abrangente. Acrescenta:

É sagrada porque todos temos medo do que aconteceria se soubéssemos definitivamente a verdade total (ou amedrontados de pessoas que pensem que saibam a verdade toda). Como membros de um culto, queremos mas também não queremos saber. E assim permanecemos convencidos que podemos chegar apenas a respostas parciais, que nunca seremos capazes de dar um quadro abrangente, detalhado, das razões para o padrão particular e incrivelmente complexo de idéias,

⁷ Nicola Abbagnano, "Música", in *Dicionário de Filosofia* (São Paulo: Mestre Jou, 1962), pp. 659-63.

⁸ Claude Lévi-Strauss, *O Cru e o Cozido*, tradução de Beatriz Perrone-Moisés (São Paulo: Brasiliense, 1991), p. 26, também lembrado por Anthony Storr, *Music and the Mind* (Nova York: Ballantine Books, 1993), p. ix.

⁹ Estamos usando as funções tentativamente sugeridas por Merriam (1962: 209-27).

¹⁰ Nettl, 1983: 235.

comportamento e sons que constitui a música de um povo. Assim, quando quer que alguém publique um indício no sentido de que uma resposta esteja à mão, crítica contundente e até amarga logo segue.

2.4.4 Diversidade de perfis

Como músicos, temos perfis muito diferentes. Possivelmente, executantes e compositores (com exceções, evidentemente), estarão genericamente mais inclinados à citada sacralidade. Musicólogos e teóricos da música, voltados para a ciência musical (a *Musikwissenschaft* alemã) necessariamente terão de situar-se do lado da objetividade e da crítica. Educadores musicais estarão em situação intermediária. Em verdade, devemos reiterar que lidamos com dois discursos: o discurso musical, com sua lógica própria, que opera diretamente, sem intermediação de outras linguagens, e o discurso musicológico, que é fundamentalmente fala sobre música, não música. Em conseqüência, temos ainda o problema adicional do relacionamento entre os dois discursos, a questão do *music mode* e do *speech mode* de música, levantada por Charles Seeger. Teremos, como uma de nossas tarefas, de buscar um perfil mais equilibrado dentro da própria área.

Essa variedade de perfis engloba atitudes a-teóricas preguiçosas ou dogmáticas¹¹, aquela, ingênua, de total submissão à ideologia dominante; a última, negando a existência de um saber musical, pelo seu conservadorismo: nos dois casos, realmente, transparecendo a existência de um saber não consciente da música. Atitudes hiperteóricas, por sua vez, podem ser nocivas, pela geração de atitudes anti-teóricas, segundo as quais qualquer pensamento sólido ou qualquer reflexão teórica resulta em opressão, detestando assim igualmente todas as teorias, transformando-as em dogma, já que para estes a verdade é negada, assim como a história. Parece haver produção digna de respeito já em nível dos a-teóricos laboriosos. Muitos compositores – longe de incluir todos, certamente – transcendem uma mera competência musical, por um sentimento mais profundo da música que os conduz a uma proximidade dos pró-teóricos laboriosos. Esta última parece ser a atitude que, respeitados os perfis, todos deveríamos buscar: pró-teóricos e pró-práticos laboriosos associados nos estudos musicais.

3. Problemas externos

Até aqui, alguns dos problemas internos da disciplina e dos que a praticam. Como área de pesquisa e pós-graduação, no Brasil, a tentativa de consolidação é recente, acelerando-se a partir da criação da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música [ANPPOM], em 1986. Fruto, em grande parte, do estímulo que nos deu o CNPq. Curiosamente, o movimento parte de instituições do Nordeste (UFPB, UFBA) e do extremo Sul (UFRGS), que fizeram a necessária preparação, mais que dos grandes centros musicais, onde os velhos critérios e visões estiveram mais arraigados.

Como área, porém, somos ainda muito frágeis, o que nos faz temer retrocessos que poderão vir tanto de dentro quanto de fora, anulando os esforços de anos para a consolidação mencionada.

Ao falarmos de linguagens, por exemplo, temos de observar, que as sonoras (as musicais, como caso particular) não recebem o amplo reconhecimento que as verbais e visuais alcançam.

¹¹ Estamos fazendo uma adaptação livre de termos de Mitsou Ronat, relativos à gramática gerativa de Chomsky e seus críticos, aplicando-os aos músicos.

3.1 Paradoxos da cultura brasileira

No caso da cultura brasileira, o que parece mais contraditório é que o reconhecimento não seja dado, apesar dos indícios históricos de consciência, por nossa sociedade, do poder da música e dos instrumentos musicais, e de ações para controlá-lo: tambores nigerianos banidos da Bahia para repressão de rebeliões de escravos (início do século passado); apreensão dos atabaques dos candomblés baianos para paralisá-los (prática policial abolida apenas em 1975)¹²; censura de canções e até de programas de recitais de música de câmara (Revolução de 1964), uso e abuso dos músicos nos carnavais baianos (anualmente, Prefeitura Municipal).

Talvez esse poder possa parecer excessivo para a componente européia de nossa psique, e daí demandar um esforço disfarçado para negá-lo, ou melhor, manipulá-lo.

3.2 Lavagem cerebral no sistema formal de ensino

Como instrumento dessa lavagem cerebral, o conservatório (com exceções) se tornou o veículo ideal da exaltação da música dos outros, não da nossa própria, fazendo crer que aquela sim, esvaída de sua vitalidade e de suas raízes, é que é digna de estudo, mais do que isto, é a Música, no singular e com "M" maiúsculo: universal, sagrada.

3.3 O "melómano"

Os circuitos de concertos, as sociedades artísticas, as temporadas oficiais, preferem abastecer-se muitas vezes de embustes mercadológicos, orquestras precárias ou inexistentes, embaladas para viagem, às quais acorrem e prestigiam os nossos supostos melómanos, carentes do mínimo de educação musical formal que lhes é sistematicamente negado nas escolas comuns. O aprimoramento de uma inteligência auditiva (relevante, temos apenas cinco sentidos!) deveria ser objetivo para todos, nas escolas. Trata-se do acesso àquela vertente da cultura, a dos sistemas e dos significados, em que a música tem as suas mais importantes projeções, na identidade do homem e no sentido da vida. Nossos pobres abastados melómanos (a coisa é cara) irão às "Sinfônicas de Berlim", pensando talvez que estejam ouvindo a justamente famosa "Filarmônica". Não faz diferença: de lá saem muito felizes, convencidos de que isso é melhor do que qualquer esforço que legitimamente encoraje uma vida musical própria.

3.4 Burocratas

Desse mesmo tipo de amadores, de algum (mas pouco) saber musical (alguma cultura musical, no sentido antropológico, todos temos), provavelmente sairão os administradores da cultura musical, "cartolas" a seu modo, como os do futebol, sob cuja tutela vivemos, mesmo que tudo o que os credencie sejam os preconceitos que tenham sobre música. Aqui talvez resida a observação de Nettl sobre o medo que temos dos que acham que sabem tudo. A maioria deles se comporta muito bem, mas há sempre aqueles poucos que assumem uma postura paternalística sobre a área, e isso é indesejável, quando não desastroso. Desde o Simpósio promovido pela CAPES, Fulbright e Universidade de Ouro Preto, em torno de 1981, tornou-se evidente que a área não quer nem necessita ser tratada como uma exceção. Essas exceções decorrem de uma concepção de relacionamento aristocrático entre arte e sociedade, de uma arte de torre-de-marfim e de um essencial mecenato que a mantenha, na qual os dois termos do binômio na realidade se chocam. Passamos, na melhor das

¹² Cf. Romélio Aquino, coord. "I Seminários de Cultura da Cidade do Salvador," *Revista da Cidade do Salvador* [Prefeitura Municipal do Salvador], 1/1 (ago. 1975): 88. A recomendação da supressão do registro policial dos candomblés baianos e, por conseqüência, da apreensão de instrumentos sagrados do culto, os atabaques, em época de repressão, resultou em um decreto do Governador Roberto Santos que pôs termo a uma humilhação e desrespeito que tem antecedentes históricos na proibição dos batá-cotô nigerianos, tambores falantes, no período de rebelião de escravos do início do Século XIX, na Bahia.

hipóteses, a ser vistos como uma “intelligentsia”, fora da estrutura social ou em conflito com ela, chegando aos extremos da crise quando disso se passa ao achatamento do estético por finalidades de outra ordem, políticas, comerciais, até mesmo “educativas”. Em suma: esse tratamento paternalístico nos custa muito caro. É cansativo ouvir que a área seja muito complicada, quando a complicação que ocorre é justamente o tratamento inadequado por quem não a estima. Está aqui, por exemplo, o quadro crônico da classificação das áreas do conhecimento em uso pelas agências que, comprovadamente, sabemos, não correspondem à estrutura das linguagens envolvidas e ainda menos às suas reconhecidas disciplinas.

4. A Justificativa

Essa “Justificativa” que pretendia, acima de tudo, ser uma confissão de humildade, face ao muito que desconhecemos, até mesmo sobre as músicas mais perto de nosso idioleto musical, sem qualquer intuito ofensivo, torna-se necessariamente tenaz e combativa: um ato de fé. O universo a ser estudado é gigantesco, no espaço e no tempo. Há centenas de culturas musicais. A Teoria da Música é milenar. A literatura de música e a literatura musical são também inesgotáveis. Há, portanto de se limitar o âmbito desses estudos, fazendo convergir as linhas de pesquisa, inicialmente, para as músicas brasileiras, expandindo-as gradativamente para as culturas musicais de áreas subsidiárias. Fato é que nosso doutorado tem de partir de algum lugar, para crescermos juntos com ele.

Pretende-se também exprimir um propósito de manutenção do maior rigor científico possível, de prudência nas generalizações ainda tão difíceis para nós, de crítica severa na aplicação dos métodos comparativos, indispensáveis como em qualquer ciência, mas exigindo alto discernimento em música. As semelhanças não parecem ser de superfície, mas de estruturas profundas.

Não aceitamos qualificações no conceito de pesquisa, o que pode ocorrer com a produção: produção musical (qualificada) pode ou não ser pesquisa. Exigimos, conseqüentemente, nas áreas aplicadas de Composição e Execução, que o trabalho terminal associe ao mesmo tempo, a produção e a pesquisa. Ainda assim esperamos que os resultados partilhem de uma coerência impecável e de um mérito artístico reconhecível.

Ao tempo em que não pretendemos deixar sem espaço a espontaneidade, confessamos que *o centro de nosso modelo é música*, os conceitos e comportamentos que a ela conduzem, não nos interessando particularmente projetos periféricos em que isso não ocorra. E músicos fazem coisas. Isso, ao contrário do que possa parecer, é uma reafirmação do consórcio que necessitamos estimular entre as ciências socio-musicais: antropologia da música e etnomusicologia indissociáveis, história da música, psicologia social da música, sociologia da música e semiótica da música, mas sem perder de vista a própria música, em cujo caso se tornariam exotéricas.

Após seis anos de algum sucesso no âmbito do Mestrado em Música da UFBA (conceito A), da produção de trabalhos relevantes nas diversas áreas de concentração propostas, da ativação de grupos de pesquisa, o que ocorre após mais de quatro décadas de investimentos sérios nos cursos de música da Universidade Federal da Bahia, buscando ainda reforços no número de nossos doutores, apontamos como de maior amplitude os seguintes objetivos para o doutorado em música, prestes a ser implantado:

5. Objetivos

- Observar, registrar, classificar, objetiva e isentamente, o que se faz musicalmente nas diversas culturas musicais brasileiras;

- Apreender o significado dessas músicas, ou seja, compreender por que se faz o que se faz;
- Estudar os sistemas musicais existentes no país;
- Comparar esses sistemas com os que praticamos;
- Ampliar esses limites gradativamente para culturas subsidiárias e, progressivamente, para as culturas musicais do mundo.

As diversas disciplinas dos estudos musicais, aqui entendidas como os grandes blocos de concentração, referidos como Composição, Etnomusicologia, Educação Musical e Execução, dentro desses objetivos gerais particularizarão com maior ou menor ênfase os aspectos e objetivos específicos de suas respectivas áreas.

Salvador, 8.10.97

Manuel Veiga
Vice-Presidente do Conselho de Cultura
Membro da Academia Brasileira de Música
Professor Emérito da UFBA