

Entrevista com o compositor Amaral Vieira

Vladimir Silva (UFPI)

Amaral Vieira nasceu em São Paulo, em 1952. Estudou piano e composição no Brasil, França, Alemanha e Inglaterra sob a orientação de renomados professores, dentre os quais Souza Lima, Olivier Messiaen, Konrad Lechner, Carl Seeman e Louis Kenter. Além de pianista, compositor, musicólogo e professor, Amaral Vieira é membro da Academia Brasileira de Música e possui uma vasta discografia, na qual estão registrados os seus trabalhos como intérprete e compositor. Compôs mais de quatrocentas obras para orquestra, música de câmara, piano e voz. Recebeu vários prêmios como pianista e compositor em reconhecimento ao seu trabalho artístico no Brasil e no exterior.

Nesta entrevista, o compositor paulista fala do seu trabalho e afirma que não é filiado a nenhuma corrente específica, fato que dificulta a vida daqueles que gostam de classificar esteticamente a produção dos compositores. Amaral Vieira acredita que essas discussões estéticas são bem estereis, e dividir a arte da criação musical em partidos radicais é um processo absurdo, uma vez que se perde um tempo precioso nesses questionamentos sem nunca se chegar a absolutamente nada. Por esta razão, ele afirma que a guerra travada entre Camargo Guarnieri e Hans-Joachim Koellreuter serviu somente para radicalizar as estéticas e revelar uma atitude de intolerância àquilo que é diferente.

Quando fala sobre os seus anos de estudos na Europa, especialmente as experiências no Conservatório de Paris, onde estudou com Olivier Messiaen, Amaral Vieira é enfático ao comentar que o contato com Messiaen foi proveitoso, apesar de nunca ter conseguido identificar no compositor francês um talento pedagógico. A influência de Messiaen não está presente na linguagem de Amaral Vieira que, mesmo reconhecendo o inquestionável valor deste compositor, não o inclui, de modo algum, entre os seus preferidos. Para Amaral Vieira, a maior parte das obras de Messiaen é desinteressante, seja pela duração excessiva, pelo caráter difuso, estático, pela atmosfera artificial e rarefeita, pela fragmentação do ritmo e da melodia.

Neste ano de comemoração do centenário da imigração japonesa no Brasil, Amaral Vieira realizará sua oitava viagem de concertos no Japão e ao final das 24 apresentações, em alguns dos mais importantes teatros daquele país, o artista terá completado 250 espetáculos em mais de 200 cidades japonesas, o que é, indiscutivelmente, um fato raro na nossa história musical.

Vladimir Silva – Por que a maioria das suas composições para coro são sacras e seguem a tradição católica latina?

Amaral Vieira – A grande maioria das minhas obras para coro reporta-se à tradição católica latina, ainda que alguns trabalhos estejam mais alinhados com a tradição protestante, como é o caso do oratório *Sete Palavras de Cristo na Cruz*, op. 255. De modo geral, minhas composições religiosas não foram escritas para uso litúrgico, com duas exceções: a *Missa Jubilei*, op. 185 e o *Requiem in memoriam*, op. 203. Creio que minha formação religiosa conduziu-me de modo natural para o universo da música de inspiração religiosa do Cristianismo. Tive uma formação católica, mais por influência materna, uma vez que meu pai era agnóstico e não era filiado a nenhum credo religioso. Cronologicamente, a passagem da minha infância para a adolescência coincidiu com as mudanças levadas a efeito na Igreja Católica pelo Concílio Vaticano II (1962–1965). Foi um momento de mudanças rápidas e o Coral Polifônico da paróquia de São Camilo, do qual eu fazia parte, abandonou as missas e motetos de Perosi e Franceschini, passando para um repertório de transição, no qual foram incluídos arranjos de melodias da música folclórica brasileira, com letras adaptadas às novas normas. O resultado, como não poderia deixar de ser, foi desastroso. Nesse contexto, uma pá de cal foi posta sobre a música religiosa. Essa constatação deve ter despertado em mim a consciência de que não somente era importante salvaguardar o riquíssimo patrimônio da música religiosa/sacra do passado, como também dedicar especial empenho na criação de novas obras neste gênero.

VS – A primeira versão do *Stabat Mater*, op. 240 foi escrita em 1988 para solistas, coro e piano. Em 1989, o senhor concluiu uma nova versão, incluindo uma orquestra de cordas. Quais as razões que o levaram a reescrever esta obra?

AV – Eu já tinha o propósito de criar uma obra para coro e orquestra, quando comecei a esboçar os primeiros compassos do *Stabat Mater*. Nesta primeira versão, a parte de piano foi concebida como uma redução de uma futura instrumentação, ainda não totalmente definida naquele momento. No entanto, na medida em que a obra progredia, eu me dava conta que o suporte instrumental ao trabalho do coro e dos cantores solistas descartava grandes massas orquestrais, como aquelas utilizadas no meu *Te Deum*, op. 181 e no meu *Requiem in memoriam*, op. 203. Trabalhei o texto do *Stabat Mater* a partir de uma perspectiva musical bastante sóbria, uma vez que não me agradam os modelos de obras (abordando essa temática) de expressão trágica ou chorosa. O sofrimento da mãe de Cristo ao pé da cruz é um episódio extremamente comovente, de uma dignidade ímpar e a música deve refletir essa expressão.

VS – É possível analisar alguns dos elementos estruturais do *Stabat Mater*, op. 240 como gestos retóricos que intensificam os elementos dramáticos da narrativa poética?

AV – Sim, é um modo muito adequado de relacionar os elementos estruturais com os aspectos retóricos dessa composição. Evitei criar uma obra que colocasse em primeiro plano a expressão dramática do texto do *Stabat Mater*, mas como esse elemento é uma das cores fundamentais dessa pintura, procurei utilizá-lo com moderação, valorizando-o mais através dos gestos retóricos. A forma *passacaglia*, usada no século XVII como ária de lamento em óperas, a ambigüidade harmônica, as constantes modulações e a indefinição de centros tonais (numa obra que, no entanto, é claramente tonal!) são recursos subjacentes que intensificam a expressão de desolação e melancolia do texto.

VS – Então seria adequado falar dos afetos e do simbolismo musical presentes no *Stabat Mater*, op. 240 numa perspectiva neobarroca?

AV – Os elementos neobarrocos presentes em minha linguagem composicional mostram-se especialmente relevantes na minha produção sacra. Primeiramente, pelo fato de serem elementos atenuantes do *affectus*, se o compreendemos como conjunto de fenômenos que se manifestam sob a forma de emoções, sentimentos e paixões. Quanto ao simbolismo presente no meu *Stabat Mater*, pode ser encontrado principalmente nas relações de determinados intervalos e certos encadeamentos harmônicos. Procurei utilizar esse recurso de modo equilibrado, evitando qualquer tipo de engenharia ou fórmula que compromettesse a espontaneidade do gesto melódico, a fluência dos pensamentos musicais. A circularidade da obra foi estabelecida a partir dos movimentos de ponta, que têm não somente pontos comuns temáticos, como também duração quase idêntica, o que cria um equilíbrio na estrutura da composição. Os cinco movimentos que antecedem a parte final têm curta duração. Isto cria condições favoráveis para que o movimento final se imponha como fecho da composição, criando a impressão de ser bem mais longo do que efetivamente é. Finalmente, certos contornos melódicos, assim como a importância de determinados intervalos são intencionais e esses elementos podem ser encontrados em grande parte de minha produção sacra. Um bom exemplo é um fragmento da frase inicial da parte solista do trecho *Quando corpus morietur*, o encadeamento *lá-si-dó-mi-sol* ascendente, que utilizo também no *Requiem in memoriam*, como símbolo da transcendência do espírito sobre a matéria. O intervalo de semitom ganha no *Stabat Mater* um significado especial, incidindo quase sempre em momentos de uma frase que pretendo enfatizar, seja por imposição do texto ou da relevância da melodia.

VS – Existe alguma relação entre os solistas e os personagens descritos nas passagens bíblicas que tratam da crucificação de Jesus?

AV – Sim, uma relação tanto descritiva como também expressiva. O texto do *Stabat Mater*, da primeira à oitava estrofe, utiliza a forma narrativa na terceira pessoa. A partir da nona estrofe e até a décima oitava, a narrativa torna-se pessoal, dirigindo-se diretamente à Mãe

de Cristo. A décima nona estrofe é a única encaminhada ao próprio Cristo. A derradeira estrofe revela um desejo pessoal, mas no meu entender não é dirigida diretamente nem a Maria, nem a Cristo. Essa curiosa disposição do texto é, por si só, uma excelente base para que se estabeleçam as funções dos solistas. No geral, com exceção de alguns movimentos, podemos falar mais acertadamente em intervenções vocais solistas do que em solos, na acepção da palavra. Quais são as pessoas que presenciaram a cena da crucificação? Discípulos, adeptos, pessoas do povo, soldados. Eu sinalizo a mudança da narrativa a partir da nona estrofe, confiando esse trecho exclusivamente ao coro *a cappella*, recurso utilizado pela primeira vez na obra. É um divisor de águas no plano formal. Os prelúdios e interlúdios instrumentais têm funções sempre bem definidas, ora preparando a ambientação de determinado movimento, ora exprimindo a completa desolação diante da inexorabilidade dos fatos (*Fac me tecum*) ou o horror diante da violência (*Juxta crucem*). Os trechos corais entremeados criam momentos reflexivos, nos quais eu quis exprimir a natureza mística, sagrada e quase silenciosa da profecia realizada, sublime apesar de cruenta, perfeita apesar de injusta, pois nela vence o bem, o amor, a redenção e o perdão.

VS – *Nas suas composições, de forma geral, o senhor dialoga abertamente com uma grande diversidade de elementos advindos do passado musical. As tendências neoclássicas do seu estilo podem ser encontradas nos títulos das composições (fugas, suites, fantasias, por exemplo), na linguagem harmônica, no refinado senso de humor que permeia alguns trabalhos e na predileção pelo repertório sacro. O senhor se considera um compositor neoclássico ou prefere evitar rótulos, tendo em vista a sua incursão em outras tendências estilísticas?*

AV – Prefiro evitar classificações. Gosto muito da expressão que você utilizou “dialogar abertamente com a diversidade de elementos do passado musical”. O termo neoclássico é adequado em muitos sentidos, mas a minha linguagem musical contém também características de outras correntes estéticas. O compositor teuto-brasileiro Ernst Mahle, com quem tenho uma antiga relação de amizade, disse-me uma vez que nós dois éramos compositores da retaguarda, em oposição àqueles filiados à estética da vanguarda. Achei a colocação bastante divertida. Na realidade, foram bem poucas as estéticas revolucionárias do século 20 que resistiram à ação do tempo, o que parece ser bastante sintomático. Pierre Boulez parou de compor há muito tempo, depois de ter criado possivelmente as obras mais estereis de toda a história da música. E faz acusações ferozes e implacáveis ao compositor Henrik Górecki, pelo estrondoso sucesso de venda do CD da Sinfonia nº 3, opus 36, do compositor polonês. Górecki limitou-se a declarar que havia muito mais música numa única Mazurca de Chopin do que em toda a produção de Boulez. Os compositores contemporâneos que mais têm obtido reconhecimento internacional são os estonianos Arvo Pärt (ex-militante da vanguarda), Veljo Tormis, Urmas Sisask; os ingleses John Taverner e John Rutter; os americanos John Corigliano, Philipp Glass, Steve Reich e John Adams; a russa Sofia Gubaidulina; os poloneses Henrik Górecki e Zbigniew

Preisner, somente para citar alguns nomes. Desses compositores, somente Corigliano e Gubaidulina estão alinhados com uma estética mais radical, ao passo que os outros dialogam abertamente com uma enorme variedade de elementos tradicionais. Sou da opinião que a música do século 21, em nosso mundo globalizado, tem o direito (obrigação, talvez?) de refletir esta fusão de culturas, linguagens e estéticas (incluindo a vanguarda). O experimentalismo terá sempre a sua legitimidade, mas não deveria monopolizar o ato da criação artística. É somente mais uma das inúmeras vertentes da música de nosso tempo.

VS – *Seria possível afirmar, portanto, que essa conexão com o neoclassicismo remonta, provavelmente, à sua temporada no Conservatório de Paris, local onde o movimento eclodiu nas primeiras décadas do século XX?*

AV – Eu não saberia precisar a influência que meus anos de estudo em Paris tiveram na minha aproximação com práticas oitocentistas. Posso afirmar que não foi algo que ocorreu de modo deliberado, intencional, até mesmo porque meus conhecimentos de história da música eram bastante limitados naquele momento, para saber que o Conservatório de Paris havia sido o berço do movimento neoclássico. Eu era apenas um jovem músico brasileiro, ainda bastante desinformado e em situação de desigualdade com meus colegas franceses e estrangeiros, que vinham de uma formação musical bastante sólida. Até mesmo pela idade: eu era um dos mais jovens estudantes do Conservatório e sabemos que há uma grande diferença de desenvolvimento entre jovens de 14 e 17 anos de idade, por exemplo. Aos 14 anos de idade, eu sabia tocar piano com muita desenvoltura e dominava um repertório de grande dificuldade técnica e interpretativa. Quase tudo o que eu fazia era de modo intuitivo e graças a uma facilidade natural, mas faltava-me, obviamente, a consciência artística, que somente pode vir através do conhecimento e da experiência.

VS – *O senhor não admite ser rotulado como um compositor neoclássico, mas também não nega a identificação com este movimento estético e, particularmente, com a música de Francis Poulenc. No entanto, o senhor estudou composição com Olivier Messiaen, que se opunha veementemente ao estilo neoclássico de Poulenc e outros compositores. Como explicar essa aparente dualidade?*

AV – As aulas com Messiaen foram muito importantes na minha formação, apesar de eu nunca ter conseguido identificar no grande compositor francês um talento pedagógico. Messiaen era um músico bastante centrado em si mesmo e muito exigente consigo próprio, com os colegas e, principalmente, com seus alunos. Seus pensamentos eram muito rigorosos, quase dogmáticos. Gostava muito de falar sobre Villa-Lobos, cuja obra admirava profundamente (especialmente aquela criada na década de 20). Ferino e mordaz, não poupava os colegas de críticas duras e ácidas. Em sua vida, tudo parecia ser dicotômico: havia uma caixa para o sim e outra para o não. Irritava-me um pouco o fato

de esse homem ter sempre tantas certezas. Como professor de análise, era imbatível. Possuía um sentido aguçado da forma e com espírito clínico, indicava sem qualquer dificuldade os pontos nos quais os grandes compositores ficaram empacados em suas obras. Gostava muito de especular qual teria sido o desfecho de várias composições consagradas, caso o autor tivesse seguido um outro caminho no reaproveitamento de temas ou células melódicas. A influência de Messiaen não está presente em minha linguagem e apesar de reconhecer o inquestionável valor desse compositor, ele não pertence, de modo algum, aos meus preferidos. A maior parte de suas obras é desinteressante para mim, seja pela duração excessiva, pelo caráter difuso, estático, pela atmosfera artificial e rarefeita, pela fragmentação (trituração?) do ritmo e da melodia. Messiaen foi no dia-a-dia um pessoa muito mesquinha (conta-se que convidava 15 pessoas para tomar um vinho em sua casa e abria uma única garrafa: para ele mesmo e para a esposa Yvonne Loriot). De algum modo, sua música espelha essa característica. Não é música generosa, dadivosa, nem calorosa. Compreende-se bem porque Messiaen detestava Francis Poulenc. Mas aí de quem ousar dizer uma única palavra contra Messiaen, pois ele nem precisa passar pelo processo de canonização, uma vez que foi santificado, ainda em vida!

VS – A música brasileira do século XX foi marcada por uma grande diversidade de movimentos estéticos. Alguns compositores trabalharam em grupos, outros de forma independente, ora defendendo o desenvolvimento de uma música nacional, autóctone, calcada nos elementos da cultura brasileira, ora defendendo a criação de uma música mais diversificada, abrangente e internacional. Como o senhor se posiciona neste debate que teve como objetivo definir a música brasileira em termos de modernidade e pós-modernidade?

AV – Na realidade, sempre fui avesso a essas discussões estéticas, que me parecem bem estéreis. Dividir a arte da criação musical em partidos radicais é um processo absurdo, uma vez que se perde um tempo precioso nesses questionamentos e que seja do meu conhecimento, nunca se chegou a absolutamente nada. A guerra travada entre os compositores Camargo Guarnieri e Hans Joachim Koellreutter serviu somente para radicalizar as estéticas e revelar uma atitude de intolerância àquilo que é diferente. Não haverá jamais um partido único na música, graças a Deus! Nem mesmo no rigor do sistema soviético isso foi alcançado. A pluralidade estilística é inerente à criação musical, uma vez que a música é um universo e o próprio termo já define: o verso do uno. Nesse sentido, o Brasil é um dos países mais interessantes da atualidade, por sua diversidade estilística e miscigenação de raças e culturas. Aqui há espaço para tudo, desde música nacionalista até a vanguarda mais radical e todas as vertentes possíveis e imagináveis. Se tomarmos os países europeus como exemplo, veremos que existe uma estética mais uniforme, uma linguagem pouco variada. Um compositor contemporâneo holandês escreve música muito parecida com a de seu colega francês, suíço ou alemão, pois existe no hemisfério norte um conceito bem definido do que é esteticamente (ou deveria ser) a

música do nosso tempo. Ora, assim como as pessoas são diferentes umas das outras em sua percepção do mundo e da sociedade, não faz sentido fazer da música contemporânea um sinônimo de música de vanguarda. Contemporâneo é tudo o que é criado aqui e agora. Certas obras musicais da vanguarda fazem-me pensar nos desfiles de moda que acompanhamos pela televisão. São modelos excêntricos, muitas vezes bizarros de roupas que combinam plumas com tiras de couro, chapéus em forma de pirâmide, transparências e botas militares: os desfiles são muito aplaudidos e incensados, porém nunca tive a oportunidade de estar com uma pessoa vestida desse jeito, tendo já viajado por todos os continentes. Portanto, a pergunta é (como dizem os franceses): *à quoi bon?* Sou plenamente favorável à liberdade de expressão artística, desde que ampla e irrestrita. Mas não me venham dizer como a música de nosso tempo deveria ser, pois esta leitura conjuga-se no presente do indicativo e na primeira pessoa do singular. Não sei dizer se há espaço no mundo moderno para uma música brasileira, música norte-americana, *et caetera*. Parece-me mais sensato cada um dar a sua contribuição individual, consciente de que fronteiras geográficas são como as barras de divisão dos compassos: meras convenções para organizar as idéias de modo compreensível para uma outra pessoa. Não sou filiado a nenhuma corrente específica e sei que isto representa uma dificuldade para aqueles que gostam de classificar esteticamente a produção dos compositores. Nacionalista, neoromântico, neobarroco, minimalista, vanguardista, atonal, dodecafônico, transtonal, e poderíamos preencher páginas e mais páginas com definições (definição: tornar finito), mas o que importa mesmo única e exclusivamente é se aquela determinada obra foi capaz de despertar uma emoção no psiquismo, na sensibilidade de quem a escutou. Indo mais além, se a emoção despertada for uma mensagem positiva, de alento e esperança, neste mundo marcado pelo ceticismo e espírito de negação, *tant mieux...* Não creio que uma discussão intelectual sobre os rumos da música na modernidade e pós-modernidade possa trazer soluções válidas universalmente. Na minha opinião, o melhor que um compositor tem a fazer é criar a partir de suas mais profundas convicções, sabendo que as suas verdades serão sempre subjetivas e passíveis de críticas e questionamentos. Não há como evitar essa realidade. O elemento chave aqui é a total honestidade do compositor, que não deve fazer concessões nem às estéticas da moda, e tampouco escrever com único objetivo de agradar. Afinal de contas, o mais severo e imparcial juiz será o tempo, principalmente aquele que decorre após a morte do artista. Se sua criação tiver efetivamente um valor intrínseco e os manuscritos e partituras não se perderem, haverá certamente um reconhecimento. E isso pode levar muito tempo, como sabemos. Nossa preocupação, portanto, deve ser trabalhar, trabalhar e trabalhar.

.....

Vladimir Silva é doutor em Regência Coral pela Louisiana State University (EUA). Tem artigos publicados sobre música em revistas especializadas na América do Sul e do Norte. Como regente e cantor (tenor), já realizou concertos e recitais em diversos estados brasileiros, Argentina, França, Itália, Áustria e Estados Unidos. Atualmente é professor adjunto da UFPI, onde leciona regência e rege o Madrigal da UFPI.