

## SÉRIE TRAJETÓRIAS

Palestrante: acadêmico Ronaldo Miranda

Local: Praia do Flamengo, 172/12º

Data: 10 de agosto de 2000

Hora: 18h: 30min

Eu estou muito contente de estar aqui na Academia para esta Série Trajetórias, e espero poder dar uma visão do meu trabalho - que alguns de vocês já conhecem - nessa hora e meia de conferência com alguns exemplos que trouxe.

Talvez vocês já saibam, mas vou falar um pouco da minha formação e do meu início musical. Eu sou carioca, tenho 52 anos e toda minha formação foi aqui no Rio de Janeiro, na UFRJ, na Escola Nacional de Música. Lá me formei em Piano e em Composição, embora tenha também, na própria universidade, feito Jornalismo.

A minha carreira como compositor foi um pouco tardia, em sua manifestação profissional, por uma trajetória própria de vida. O meu pai queria que eu fosse advogado e eu queria as artes em geral, embora não soubesse direito qual área, mas a manifestação para música surgiu muito cedo. Desde os seis anos que estudo música e na verdade meu pai também morreu muito cedo. Faleceu com 43 anos e eu tinha 18 anos na época. Então, tive que começar a trabalhar também muito jovem e, em 1966, eu já estava no “Jornal do Brasil” e no início da universidade, mas já estudando música há algum tempo, isso tudo juntamente com uma Faculdade de Direito que eu larguei pelo meio. E eu não pude me dedicar integralmente a uma só atividade, qual seja o Piano ou a Composição, porque, na verdade, eu tinha que trabalhar e simultaneamente me formar musicalmente. Talvez numa idade em que todo mundo está saindo para uma bolsa no exterior, ou já está desenvolvendo sua atividade profissional em música, eu ainda estava estudando, meio atabalhoadamente, para poder ter um patamar mais sólido em minha formação e poder desenvolver uma atividade profissional. Mas, na verdade, uma ou outra obra que compus nessa fase estudantil ficou no meu repertório (vou colocar gravações de algumas delas aqui, para vocês ouvirem). Enfim, eu comecei a escrever por aí, embora ainda de maneira totalmente informal ou como tarefa acadêmica. Em 1969, eu tinha 21 anos e produzi algumas peças interessantes; tinha até feito outras obras antes, mas por volta deste ano é que criei algumas composições que ficaram para o repertório, caracterizando essa época de estudante na Escola de Música da UFRJ.

Estudei com a Dulce de Saules, Piano, e com o Henrique Morelenbaum, Composição. Simultaneamente, como já disse, trabalhava no JB, onde eu comecei a atuar no setor de atividades culturais que eram desenvolvidas pela Assessoria de Relações Públicas. Eu coordenava ou participava da produção e organização de festivais de cinema amador, exposições de artes plásticas e vários eventos musicais. Em 1974, por indicação de Edino Krieger, que trabalhava na Rádio JB e colaborava eventualmente com a redação do Jornal do Brasil, eu substituí o maestro Renzo Massarani na crítica musical do Caderno B. Então, a minha primeira atuação profissional como músico foi como crítico musical do “Jornal do Brasil”. Meu primeiro período de crítica, na verdade, foi de 1974 a 1982. Fiquei às vezes como titular, às vezes dividindo a crítica com o Edino e Luis Paulo Horta, mas foi um período seguido de oito anos. Depois, voltei a atuar algumas vezes

como crítico e colaborador do mesmo jornal, na década de 90, mas o período em que eu escrevi continuamente foi do início de 74 ao início de 82.

O meu trabalho como compositor deslanchou a partir de 1977. Eu tinha 29 anos e foi nessa época que as coisas aconteceram. Tinha certa dificuldade (porque recebi uma formação muito tradicional) de me manifestar numa linguagem contemporânea, e então eu precisava quebrar a cabeça para poder ser mais atual, pois tudo o que eu criava saía muito tradicional. Foi muito difícil chegar a uma linguagem própria, digamos, a um livre atonalismo, e foi o que eu tentei a partir de 1977. Então, finalmente, eu consegui. Escrevi uma peça chamada *Trajatória*, que tem o nome deste ciclo, e esta peça ganhou na categoria de música de câmara um Concurso Nacional de Composição para a II Bienal de Música Brasileira Contemporânea, na Sala Cecília Meireles. *Trajatória* tem texto de Orlando Codá e foi interpretada por Maria Lúcia Godoy ao lado de um pequeno conjunto instrumental, regido pelo John Neschling. A partir daí, começou de fato a minha carreira como compositor. As pessoas passaram a me pedir música, eu comecei a escrever, a ter minhas obras gravadas e editadas. Assim, fiquei nessa fase de livre atonalismo, por algum tempo.

Vou fazer agora um *flashback* para a fase anterior, para a fase estudantil, a fase de 69, ocasião em que escrevi algumas canções. A primeira delas é *Cantares* que foi uma peça composta nessa época de estudante e que era originalmente apenas uma canção. Muito mais tarde, eu fiz uma versão de *Cantares* para o Quadro Cervantes, conjunto de música antiga, que incluía voz, flauta doce, viola de gamba e cravo. Em seguida, fiz outra versão para voz e piano e, logo após, para coro, a pedido de Elza Lakschevitz. Todas essas versões de *Cantares* foram reescritas na década de 80, mas a obra é de 1969 e foi escrita originalmente sobre um texto de Walter Mariani, poeta baiano (radicado no Rio) que já faleceu.

A segunda peça que também é dessa época é o *Soneto da Separação*, sobre o texto de Vinícius de Moraes, um poema muito conhecido por todos vocês, que foi musicado pelo Tom Jobim também, o que eu desconhecia quando fiz essa obra em 1969. Esse foi mesmo um trabalho acadêmico, na Escola de Música da UFRJ, uma simples peça para voz e piano. Na década de 80, Olívia Byington gravou este soneto com Maria Tereza Madeira ao piano. Essa versão – que vocês vão ouvir agora – é um pouco livre, digamos assim, porque Olívia tomou algumas liberdades de fraseado. No final, ela retirou um “de repente” da partitura musical, porque o poema terminava apenas com “de repente, não mais que de repente”. Eu repetia ainda mais uma vez a expressão “de repente”, para poder concluir a condução do pensamento musical, harmônica e melodicamente. Mas ela não quis repetir a palavra e a frase ficou musicalmente incompleta, assim meio no ar... Então, a Maria Tereza Madeira criou um arpejo para, pelo menos, voltar ao acorde de tônica, e assim poder terminar a peça. Foi uma situação, para mim, inusitada (eu não participei do processo de gravação) e a versão de Olívia passou a ser um registro bastante singular desta obra.

Pertencem ainda a essa fase estudantil as canções *Retrato* (sobre texto de Cecília Meireles) e *Segredo* (sobre texto de Drummond), bem como a *Suíte nº 3* (para piano) e o singelo *Prelúdio e Fuga* (para quarteto de sopros).

Bem, vamos voltar à fase de livre atonalismo, que havia começado em 1977 com *Trajatória*, a obra para soprano e conjunto de câmara, premiada na II Bienal. A próxima peça é um trio de flautas que

eu compus logo a seguir, no ano de 1978, e que se chama *Oriens 3*. *Oriens* quer dizer oriente em latim, 3 porque são três movimentos e 3 flautas. Esse trio – que ouviremos agora - tem, portanto, três movimentos que eu chamei de *Divagações*, o primeiro, *Entreato*, o segundo, e *Rondó*, o terceiro. A ideia do primeiro movimento tem a ver com o título da peça (*Oriens* = Oriente): é a ideia de usar o som da flauta livremente, em solos que vão e voltam sinuosamente por toda a extensão do instrumento. Como se fosse o fluir da flauta do encantador de serpentes, do Oriente, que usa aquilo como algo que tem a sua magia própria, a sua sonoridade própria. Então, a peça começa com um longo solo da primeira flauta, que vai se juntando depois com a “flauta dois” e com a “flauta três”, num processo de adensamento progressivo da linguagem harmônica da obra. Finalmente, o movimento termina com a primeira flauta ficando sozinha de novo e repousando numa nota grave, um dó sustenido central. Essa é, mais ou menos, a idéia básica do primeiro movimento do *Oriens 3*. Vamos ouvir, então, apenas o primeiro movimento desta obra.

O *Concerto para piano e orquestra* - que ouviremos em seguida - foi escrito também nessa fase livremente atonal, no ano de 1983. Não é a minha primeira obra orquestral, mas é a primeira em que desenvolvi uma linguagem sinfônica mais abrangente, mais completa, projetando uma orquestração pesada, com bastante percussão e todos os sopros, incluindo contrafagote e clarone, enfim, tudo a que eu tinha direito. Resolvi colocar a orquestra bem completa na partitura desse concerto, que me foi encomendado por Eleazar de Carvalho, para a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. A estreia do concerto, em 1983, se deu com a OSESP e Eleazar, no Teatro Cultura Artística, sendo eu o solista. Em seguida, Gilberto Tinetti apresentou a mesma peça no Rio, com Karabtchevsky e a OSB, solando-a mais tarde com a OSESP e John Boudler, durante o “Festival Música Nova”. A versão que vocês vão ouvir agora foi apresentada no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1985, por Antonio Guedes Barbosa, com a Orquestra Sinfônica Brasileira e Miltiades Carides, o regente. O primeiro movimento do concerto se chama *Tenso*, o segundo se chama *Lírico* e o terceiro, *Lúdico*. Em 1983, eu estava no auge da minha fase de livre atonalidade. O concerto tem uma linguagem maciça, vertical, tipo bartokiana, com o piano geralmente atrelado à percussão: todo o naipe percussivo (especialmente xilofone, vibrafone e tímpanos) está em cima dele ou junto com ele. É uma obra musicalmente super difícil, com um tipo de técnica completamente diferente do meu *Concertino para piano e orquestra de cordas*, de 1986, que é neo-romântico, neo-tonal e todo cristalino, com técnica de dedo para o piano solista, que se esbalda em escalinhas para cima e para baixo. Este – o concerto de 1983 - ressalta acordes blocados do piano, junto com a percussão. É muito mais dramático, mais rigoroso e mais incisivo.

Bem , recapitulando a evolução da minha linguagem, constato que permaneci no livre atonalismo entre 1977 e 1983. Nessa fase, compus ainda o *Prólogo, discurso e reflexão* (para piano solo), que tem um bela gravação da Maria Teresa Madeira, *Recitativo, variações e fuga* (para violino e piano) e *Variações sinfônicas*, para orquestra. Todas as peças desse período – que inclui também a *Toccata* (para piano), a *Lúdica* (para clarineta solo) e *Imagens* (para clarineta e percussão) - têm esta mesma linguagem, que vai até o *Concerto para piano e orquestra*.

Então, em 1984, comecei a desenvolver um tipo de escrita que chamei de neo-tonalismo. Na verdade, é uma tonalidade diferente, livre, que eu comecei a usar em peças instrumentais minhas. Isso eu já tinha feito em outras peças para coro, no meio do período anterior, mas nunca para uma obra instrumental. Esse neo-tonalismo instrumental começou a aparecer a partir da *Fantasia para*

*saxofone e piano* que eu escrevi em 1984, para Paulo Moura e Clara Sverner. Eles iriam tocar em um espetáculo na Sala Cecília Meireles, intitulado *Encontros*, ao lado de Turibio Santos e Olívia Byington, e o espírito desse evento era misturar música popular com música erudita. Eu achei que não ia ficar interessante fazer uma coisa muito hermética para aquele tipo de espetáculo. Então, fiz a *Fantasia para sax e piano* numa linguagem mais jazzística, mais livre, mais romântica mesmo. Depois disso, eu compus *Estrela brilhante* (para piano solo) que também se situa nesta linguagem neo-tonal. Compus ainda, nesse período, o *Concertino para piano e cordas*, que tem dois movimentos e foi estreado em 1986, em Recife, no Teatro Princesa Isabel, por mim mesmo com a Orquestra de Câmara da Universidade Federal de Pernambuco, regida por Osman Gióia. Esta foi uma encomenda da Marisa Resende que na época era diretora do Departamento Cultural da Universidade. Posteriormente, este concertino recebeu inúmeras outras performances, no Brasil e no exterior. A melhor delas – que vocês ouvirão agora – é a da Orquestra de Câmara de Blumenau, com a pianista Martina Graff, sob a regência de Norton Morozowicz. Essa gravação foi feita em Karlsruhe, na Escola Superior de Música, e acabou sendo utilizada no CD “Páginas Brasileiras no Castelo de Gottesaue”.

Minha linguagem no campo neo-tonal aparece também no quinteto de sopros *Variações sérias*, que eu compus na década de 1990, e em muitas outras peças, vocais e instrumentais.

*Horizontes* – que vamos ouvir a seguir - é uma obra sinfônica que escrevi em 1992 e que a OSESP executou no ano passado (1999), na Sala São Paulo, sob a regência de Roberto Minczuk. Isso foi em final de setembro e início de outubro. *Horizontes* foi escrita, na verdade, para os 500 anos do descobrimento da América. A motivação foi um concurso que a UFRJ promoveu a esse respeito, com o nome de *América 500 Anos*. Entrei na competição sob pseudônimo, ganhei o concurso, e *Horizontes* estreou em 1993, em uma das Bienais de Música Brasileira Contemporânea, no Theatro Municipal. Edino Krieger programou esta peça no concerto de abertura da Bienal, ocasião em que foi muito bem executada pela OSB, com regência de Mário Tavares. Originalmente, a obra era muito longa. Constituíam-se em um poema sinfônico, em três movimentos, narrando, de uma maneira bem lírica e pessoal, o projeto Colombo, a viagem e a descoberta. Como em todo poema sinfônico, o argumento literário não aparece como texto, funcionando, sim, como pano de fundo, para sustentar a descrição musical dos fatos. Na verdade, a obra ficou muito longa, com cerca de 23 a 25 minutos. Isso, hoje em dia, é muita música, na mesma duração, por exemplo, da sinfonia que compus agora, neste ano 2000, para os 500 anos do Brasil, e que estreou meses atrás. As pessoas tocam uma vez, mas depois, para colocar em repertório, é uma dificuldade. Ninguém quer ensaiar nem perder tempo para fazer uma obra de 25 minutos. Atualmente, obra com mais de 10 minutos já é considerada uma peça grande, em termos de repertório de orquestra. Os regentes querem peças de 12 minutos, no máximo, para poder encaixar a composição brasileira naquela metade de programa.

Então o que eu fiz? Achei que *Horizontes* estava um pouco longa e criei uma nova versão (em que fiz vários cortes) para que a peça ficasse com 12 minutos, 4 minutos para cada movimento. Principalmente do segundo movimento, eu retirei bastante coisa. Ele era um *scherzo*, com tempo lento no meio, e eu deixei de pé apenas o tempo lento. Este retrata um momento de calma, no meio do mar, que traz para os navegadores a saudade da terra natal, de maneira bem nostálgica. Uso muito os timbres da orquestra, com conotações expressivas.

Em *Horizontes*, o primeiro movimento se chama *A Partida*, o segundo, *A Ausência*, e o terceiro, *A Descoberta*. Na verdade, a ideia é a seguinte: o primeiro tempo retrata o projeto do Colombo, sua ansiedade quando sabe que seu plano foi aprovado pelos reis de Espanha, e, finalmente, a partida para a grande viagem. Assim este movimento termina com um tema no primeiro trompete, estabelecendo uma bela progressão harmônica, emoldurada pelos glissandos da harpa. É uma imagem sonora que retrata a partida das caravelas, saindo para o oceano e entrando mar adentro.

O segundo, *A Espera*, foi escrito para cordas, em uma atmosfera bem lírica, retratando a nostalgia da terra natal, num momento de calma no mar. O motivo central é exposto pelo naipe de cordas, e, em seguida, ele passa para a 1ª trompa, em textura bem grave, e logo termina. Só que efetivamente ele não termina. Na verdade, ele se insere no terceiro movimento da obra – *A Descoberta* - que começa com um solo de clarineta, bem anguloso e flexível. Esse solo de clarineta simboliza o vôo, a ave que anuncia a terra firme. É o pássaro que chega trazendo o indício de que a descoberta vai mesmo acontecer. A expectativa que se instala na tripulação é representada então por uma sequência minimalista, em progressões crescentes, por toda a orquestra. Uma coisa meio agitada. A tripulação se aglutina e finalmente avista a terra firme. Aí, então, o discurso musical se torna algo bem pomposo. Aquela progressão da *Partida* inicial volta, agora orquestrada em três trompetes, entre os glissandos da harpa, para descrever o processo da descoberta. Esta, em seguida, é representada musicalmente por um grande *tutti*, com intenso brilho dos metais. Os horizontes se descortinam à frente dos navegadores, eles avistam a nova terra e ancoram. A peça termina bem suave, como se todos estivessem deslizando pelo mar e chegando ao solo, num acorde perfeito de si maior, em um super *pianíssimo*.

Esta é uma obra para abrir um programa (e não para fechar), como é o caso da minha *Suíte festiva* ou da *Sinfonia 2000*. É uma peça que termina bem lenta e por isso, quando a fizeram, em São Paulo, abriram o concerto da OSESP com ela.

Teria algo a falar talvez mais sobre a minha trajetória profissional. Quando foi anunciada essa série, Edino Krieger pediu-me que abrangesse não só o meu trabalho como compositor, mas também as demais atividades no campo da música. Bem, como já falei da crítica musical, exercida no “Jornal do Brasil”, gostaria de registrar também o meu trabalho no magistério, desenvolvido na Escola de Música da UFRJ durante quatorze anos, e as minhas atividades na FUNARTE, ao lado do próprio Edino, no Instituto Nacional da Música, de 1985 a 1990. Trabalhei lá na Coordenadoria de Música Brasileira, organizando as Bienais, bem como coordenando e supervisionando edições de partituras e discos. Isso foi muito enriquecedor para mim. Ultimamente, venho dirigindo a Sala Cecília Meireles desde 1995. É um trabalho que não é fácil, porque é preciso saber equilibrar o que pensamos (em relação à programação musical) com as limitações financeiras e administrativas do Estado, o que temos de aceitar, pois são um pouco inerentes ao cargo e à conjuntura. A gente tenta mudar na medida em que tenta fazer o melhor possível.

Voltando à questão da minha produção como compositor, creio que exemplifiquei com detalhes as duas fases principais: atonal e neo-tonal. Acho que atualmente encontrei um pouco a síntese dessas duas linguagens. *Horizontes*, aliás, já é uma obra que mostra um pouquinho de tudo. Tem várias sequências no plano atonal, tem um pouco de minimalismo, e tem também a parte neo-romântica,

especialmente no segundo movimento, de caráter neo-tonal. Acho que agora cheguei a uma linguagem que sintetiza diversas técnicas, dependendo do que eu quero fazer, e dependendo também do que é a proposta da obra encomendada. Tenho a impressão de que isto foi se consolidando, mais ou menos, no decorrer da década de 90, e que as obras mais recentes têm sido elaboradas desta maneira. Entre elas, eu citaria o quinteto de sopros *Fronteiras*, que escrevi recentemente para o Quinteto Villa-Lobos, a *Sinfonia 2000*, composta agora para os 500 anos do Brasil, o *Trio Alternâncias* (que fiz em 1997) e ainda o *Tango* (para piano a quatro mãos). Creio que todas estas peças saíram assim, já numa fusão dos meus estilos, em uma linguagem que tem a minha marca, mas tem um pouco dessa ambivalência entre o atonal e o neo-tonal, com certa liberdade de utilização destes recursos.

Nunca cheguei a ser vanguardista na verdade. Apenas tive uma fase de livre atonalismo, entre 1977 e 1983. Depois, a partir de 1984, eu comecei, na música instrumental, a estabelecer um retorno ao centro tonal. Quer dizer, não existe mais a tonalidade feita como antes. As cadências são livres, as harmonias também, mas é aquele centro que gravita em torno de uma pseudotônica. No concertino é um ré maior, ou seja, esse polo tonal está subjacente o tempo todo, embora não seja feito com a preocupação acadêmica de atingir determinados encadeamentos, e sim, deixando fluir a música.

**Alguém da plateia pergunta:** Você chegou ao neo-tonalismo estimulado pela composição do piano e sax?

Não é que eu tenha chegado estimulado pelo piano e sax. Foi a peça que me deu coragem, digamos, aquele estalo que eu precisava, para poder desenvolver esta linguagem. Eu comecei a estudar composição ao fim da década de 1960. Éramos muito influenciados e muito dominados pela ideia daquele vanguardismo europeu, da escola polonesa. Quando eu ia lá para os Festivais da Guanabara, em 1969 e 1970, o que a gente via era isso. A música era essa. Sem desmerecer nenhum dos meus colegas, porque as músicas eram fabulosas. O Almeida Prado, Marlos Nobre, Lindembergue Cardoso, Fernando Cerqueira, tudo o que eles faziam era pontuado de uma linguagem que, para mim, representava um mundo distante, como uma galáxia longe da Terra. E eu pensava: eu não estou fazendo esta música, eu não sei, não vou chegar lá. Era a fase inicial do meu estudo de composição, que foi muito acadêmico.

De 1968 a 1970, época em que acontecia o Festival da Guanabara, eu estava cursando Harmonia, Contraponto e Fuga, na Escola de Música, sem ainda ter começado a compor livremente ou a tomar conhecimento de qualquer outra técnica. Eu fui trabalhar com o serialismo algum tempo depois. Como a minha vida foi meio atribulada, eu tinha que parar periodicamente os meus estudos de música, para poder fazê-los bem feitos. Se eu estava trabalhando no “Jornal do Brasil” e precisava concluir a Faculdade de Comunicação, eu não podia fazer simultaneamente meu curso de Composição. Então, trancava a matrícula, ia para o outro curso, terminava o que tinha que terminar e voltava. Por isso eu disse que tudo aconteceu muito tarde, para mim, pois só comecei a compor seriamente, e não parei mais, depois dos 29 anos, quando há pessoas que começam aos 18 anos e não param mais. Eu ia, vinha, ia, vinha, e não sabia direito o que eu queria e o que eu podia fazer de fato. Então, em 1977, quando tinha 29 anos, eu disse para mim mesmo: “agora, ou vai ou racha.” Eu me lembro que terminei o curso de Composição em 1976 e me perguntei: “o que vou fazer agora? Eu vou compor, mas ninguém quer tocar as minhas obras. Eu faço ninguém toca...

Então, ou o que eu componho é ruim ou as pessoas não estão acreditando.” Aí, tive que começar a entrar em concursos, porque concurso é feito sob pseudônimo: a gente faz, ganha, e depois a obra é tocada. Passei a fazer uma série de concursos, um atrás do outro. Fui entrando e as peças foram tirando primeiro, segundo e terceiro lugar; as pessoas iam gravando, iam tocando e depois me pediam outras obras. Foi a única maneira que eu vi para poder, digamos, começar. E aquele concurso da II Bienal, em 1977, foi muito importante: aquele 1º lugar permitiu que a obra fosse muito bem tocada; ela foi gravada e hoje está no meu principal CD, que tem como título: *Trajatória*. Agora, nós acabamos de ouvir essa obra em Karlsruhe, interpretada por uma soprano portuguesa, com um conjunto de jovens estudantes da Escola (de várias nacionalidades) tocando os diversos instrumentos e a Lígia Amadio regendo. Eládio Pérez-González e Edino (aqui na plateia) estavam lá. Então, para mim, essa peça tem uma significação enorme porque foi ela que abriu as portas da minha carreira. Foi preciso esse esforço, no sentido de abraçar com esta obra uma linguagem livremente atonal, para que a minha carreira de fato começasse. De outra forma, eu teria me tornado um compositor muito anacrônico e ficaria no século passado.

Na verdade, eu devo também um pouco dessa atitude ao Henrique Morelenbaum porque, durante o curso de Composição, ele me disse: “Eu vou partir sua cabeça ao meio, para você parar de pensar no século XIX e pensar no século XX.” Então, ele me dava alguns temas (do seu próprio punho) que não tinham absolutamente nada a ver comigo, para que eu os desenvolvesse e fizesse variações sobre eles. Eu ficava constrangido e pouquíssimo à vontade, mas precisava fazer esse trabalho, porque ele me dizia: “bom, um dia você vai encontrar a sua linguagem, até porque você vai se sentir mais à vontade. Não tem importância que você fique desconfortável com isso. Vá fazendo”. Comecei, em seguida, a trabalhar (como técnica) o serialismo e outros procedimentos fora da tonalidade. Então, hoje, eu posso usar tudo isso com total liberdade.

Mas essa volta à tonalidade, sobre a qual você me perguntou, isso aconteceu de uma maneira mais natural. Na verdade, eu me policiava, sim, pois queria compor numa linguagem do meu século e de fato consegui ficar seis anos trabalhando praticamente só assim. Agora, quando eu resolvi voltar para esta linguagem mais próxima da tonalidade, a oportunidade foi esta peça de saxofone e piano, porque eu tinha uma justificativa dentro de mim mesmo, que era aquele espetáculo popular em que eles iam tocar desde *Trenzinho caipira*, de Villa-Lobos, até Tom Jobim, Scott Joplin, Debussy, Luiz Gonzaga e outros. Era tudo misturado. Então, pensei eu, “o que vou fazer nesse evento se eu continuar nesta linguagem que estou desenvolvendo agora? Vão entender a linguagem da minha *Tocatta*, do *Prólogo*, *Discurso e Reflexão*, do *Concerto para piano*? Não, eles não vão entender”. Na plateia estava a classe teatral e o pessoal de música popular. Na verdade, tratava-se de um *show*, numa sexta-feira, sábado e domingo, produzido pela “Quarup Discos”, para ser gravado ao vivo, reunindo Paulo Moura, Clara Sverner, Turibio Santos e Olívia Byington. Por isso, resolvi fazer uma peça para sax e piano mais livre. Chamei-a de *Fantasia* e com ela cheguei à neotonalidade. Acho que gostei, pois me senti bem à vontade.

Depois disso, veio uma encomenda da OEA, que se tratava de uma peça para piano sobre temas locais. Era destinada a um disco latino-americano dos países membros da organização (que deveria ter sido gravado pelo Caio Pagano) e tinha como proposta uma composição sobre um tema brasileiro, em forma de paráfrase, isto é, de variações contínuas. Eu me perguntei: “o que vou fazer?” Daí, me lembrei de um ponto de macumba que se chamava “Estrela brilhante” ou “Estrela

do mar”, que eu tinha ouvido harmonizado pelo Vieira Brandão, e resolvi trabalhar este tema. A peça situou-se também na atmosfera neo-tonal porque sua proposta não tinha nada a ver com algo mais vanguardista. Era muito modal e muito brasileira. Então, deixei sair do jeito que fosse. Fiz questão, porém, de escrever uma obra bem acabada, clara e bastante virtuosística para o piano.

**A plateia se manifesta:** “Onde está a coragem?”

Eu tinha medo de ser criticado por ser tradicional. Não queria me expor desta maneira porque havia um patrulhamento muito grande do que se fizesse ou deixasse de fazer. Se você compusesse algo mais tradicional, era considerado anacrônico. Na verdade, eu não queria compor como outros compositores tradicionais daquele período, que não quiseram abrir um pouco a cabeça. Nem vou citá-los aqui, pois pode parecer não muito amigável e não quero ser contra os meus colegas. Cada um tem sua opção estética, eu acho que a gente tem que respeitar, mas eu não queria ficar compondo de uma maneira igual. Eu queria fazer aquilo em que acreditava, mas também de uma forma que acrescentasse alguma coisa. Encontrar esse caminho foi muito difícil, porque, se eu deixasse essa busca por uma questão de comodismo, eu seria redundante. Faria algo muito pasteurizado. Agora, nos últimos anos, depois que eu tive maturidade suficiente, acho que pude fazer coisas bem mais flexíveis. E por que não tradicionais? Ernani Aguiar regeu *Meu coração concreto*, que é uma cantata da qual Eládio Pérez-Gonzalez participou também, e esta cantata é para dois ou três solistas, coro infantil, pequena orquestra de cordas e quinteto de sopros, com pouca percussão. É uma peça muito livre, que começa quase neo-barroca, com texto da Cora Rónai. É uma cantata ecológica que fala, de uma forma memorialista, sobre uma cidade que foi destruída: alguém se lembra da beleza do lugar, muito nostalgicamente. E essa peça deixa fluir neo-tonalmente as ideias. Quando entra em cena o vilão, que (no caso) era o Eládio, a coisa fica um pouco mais contemporânea, mas de forma muito leve... Acho que eu não teria coragem de fazer isto na década de 1970. Compus essa cantata já nos anos de 1980, com mais liberdade e mais à vontade. Acho que a liberdade ainda é o melhor caminho.

Eu acho que o bom compositor é aquele que tem uma boa técnica e uma boa facilidade de expressão. Aquele que sabe exprimir os seus sentimentos, sabe ter sua marca pessoal, sua personalidade. Se você tiver muito sentimento e uma má técnica, não vai ser bom compositor. Se tiver só a técnica e não souber o que dizer, também não vai ser um bom compositor. Agora, se tiver as duas coisas, então você vai veicular realmente com clareza e boa dosagem formal aquilo que você tem a dizer. Não pode ser só técnico, só formalista, nem só expressivo. Tem que saber veicular aquilo que tem a dizer. Em qualquer escola, em qualquer estilo, você encontra um bom compositor se ele seguir esta dupla.

Obrigado.