

Pioneirismo musical: entre a música antiga e a música nova. Uma entrevista com Anna Maria Kieffer

Musical pioneering: between ancient music and new music. An interview with Anna Maria Kieffer

LAIANA DE OLIVEIRA
Universidade Estadual Paulista
laiana.oliveira@unesp.br

Resumo: Cantora lírica, compositora, musicóloga, produtora cultural, curadora. Possui importantes pesquisas sobre a história da música brasileira, a partir do levantamento e a restauração de partituras, divulgadas através de publicações, palestras, concertos e discos, junto a instrumentistas como Edelton Gloeden, Gisela Nogueira (violão e viola de arame) e Achille Picchi (piano). Suas contribuições para a música contemporânea como cantora e compositora foram de grande importância para o desenvolvimento do uso da voz e da escrita vocal, trabalhando com compositores como Jocy de Oliveira, Conrado Silva, John Cage, Leo Kupper e Gilberto Mendes. Nesta entrevista, Kieffer fala de sua formação musical, carreira, pesquisas, projetos para o futuro, e traz importantes reflexões sobre o fazer musical atual.

Palavras-chave: Música contemporânea; Música brasileira; Música vocal; Música experimental; Anna Maria Kieffer.

Abstract: Lyrical singer, composer, musicologist, producer, curator. Kieffer has important research on the history of Brazilian music, from the survey and restoration of scores, disseminated through publications, lectures, concerts and records, with instrumentalists such as Edelton Gloeden, Gisela Nogueira (guitars) and Achille Picchi (piano). Her contributions to contemporary music as a singer and composer were of great importance to the development of the use of voice and vocal writing, working with composers such as Jocy de Oliveira, Conrado Silva, John Cage, and Gilberto Mendes. In this interview, Kieffer talks about his musical background, career, research, projects for the future, and brings important reflections on current music making.

Keywords: Contemporary music; Brazilian music; Vocal music; Experimental music; Anna Maria Kieffer.

Ouçó falar das performances e da atuação da cantora Anna Maria Kieffer no cenário experimental desde quando comecei a estudar música contemporânea vocal, porém a extensão da sua pesquisa abrange muito mais que este tema. Kieffer é presença atuante na pesquisa da história da música brasileira, no trabalho em colaboração com diversos compositores brasileiros, e além disso, em curadorias de importantes eventos como a 18a Bienal Internacional de São Paulo.

Agradeço à revista MusiMid e ao Fernando Magre por me proporcionarem a alegria de conduzir essa entrevista com uma das maiores personalidades do canto lírico e experimental brasileiro.

Laiana Oliveira: Hoje é 20 de novembro de 2021, e converso por chamada de vídeo com a cantora, compositora e produtora Anna Maria Kieffer, a quem agradeço muito pela disponibilidade. Iniciando esta entrevista, gostaria de saber sobre como se deu sua formação como cantora.

Anna Maria Kieffer: Sou de uma geração de músicos que ainda não tinha a possibilidade de uma formação acadêmica tradicional, uma vez que não havia faculdades de música a nível universitário. Assim, minha formação como musicista foi feita num processo quase randômico, no qual as matérias musicais eram estudadas à medida que os interesses e necessidades iam aparecendo.

Fui iniciada em música através do método Dalcroze, seguido do estudo do piano, no Colégio Santa Marcelina, que ainda não era uma faculdade. A partir da adolescência, frequentei a Escola Livre de Música, onde tive aulas com H. J. Koellreutter, Roberto Schnorrenberg, e fiz cursos de música antiga com os integrantes do Studio der Frühen Musik. Depois, completei meus estudos teóricos com Oswaldo Lacerda e Mário Ficarelli.

Iniciei meus estudos de canto aos 16 anos, com Magdalena Lébeis, uma das intérpretes preferidas de Villa-Lobos, que me apresentou aos clássicos, aos românticos alemães, à *mélodie* francesa e aos principais representantes do Modernismo brasileiro.

Depois, frequentei as aulas de Eládio Perez Gonzalez, que me introduziu à música contemporânea internacional e à música eletroacústica, pela mão de Conrado Silva que, mais tarde, se tornaria grande amigo e parceiro musical.

Ao sentir que precisava completar minha técnica vocal de uma forma mais alargada, me dei conta que não poderia cantar Berio sem passar por Rossini e frequentei as aulas de ópera de Marcel Klass.

Ainda, realizei como aluna, cursos pontuais, mas que me foram de grande valia, com Erik Werba, em Viena (Mozart) com A italiana Graziella Sciutti (música barroca italiana) com a americana Edna Garabedian e com o mexicano Franco Iglésias.

Tendo frequentado na infância os cursos de dança de Chinita Ullman, quando me dei conta que cantar é uma profissão de palco, passei a frequentar a EAD- Escola de Arte Dramática, dirigida por Alfredo Mesquita, que hoje faz parte da ECA-USP, onde conheci Maria José de Carvalho, outra grande mestra, com quem me aperfeiçoei em dicção e estilo.

Finalizando – por enquanto – não posso deixar de citar minhas experiências musicais ao lado de importantes compositores contemporâneos como Conrado Silva, Gilberto Mendes, John Cage, Jocy de Oliveira, Dieter Schnebel, Leo Kupper, entre outros que, ao me dedicar suas obras e ao me fazer partícipe delas, se tornaram também meus mestres, parceiros e me levaram a trabalhar como coautora e, finalmente, criadora de meus próprios trabalhos.

LO: Quando você percebeu que a música contemporânea poderia ser uma possibilidade de expressão e criação?

AMK: Por volta dos vinte e poucos anos, frequentava não só meus colegas da Pró Arte, como grupos de poetas e artistas plásticos, os poetas do movimento da Catequese Poética e os artistas do Grupo Rex, liderados por Wesley Duke Lee. Nesse momento, percebi que enquanto esses jovens estavam interessados em movimentos de renovação da arte, eu estava estudando compositores do passado. Meu histórico junto a alguns mestres que vinham de correntes expressionistas (caso de Chinita Ullman) do serialismo musical, como Koellreutter, fizeram com que eu me interessasse, de início, pelos compositores da Escola de Viena, depois pelos dadaístas e surrealistas e finalmente pela música concreta e eletroacústica, pelo “novo”, enfim, sem deixar de lado a busca do antigo e mesmo arcaico, do não ocidental, do – para nós – desconhecido, inédito.

LO: Do ponto de vista da voz, como você negocia estética e técnica para trafegar entre o repertório contemporâneo e tradicional?

AMK: Eu venho da formação de uma cantora lírica, e trabalhei com compositores que tinham diversas tendências. Magdalena Lébeis foi uma grande cantora, mas fazia basicamente o repertório camerístico ou música de concerto, não era cantora de ópera, assim como Eládio Perez. Trabalhei com Marcel Klass, que era um professor de Bel Canto, de ópera italiana, pois acho muito importante ter essa formação mais ampla para poder usar a minha voz em diversos repertórios.

A técnica tradicional do Bel Canto proporciona uma espécie de mapeamento interno das ressonâncias, e com isso você pode escolher timbres diferentes, ou não; através da combinação de harmônicos. Conrado Silva foi uma das pessoas que me abriu esse universo para diferentes possibilidades vocais – não sendo professor de canto. Ele,

como engenheiro acústico, me explicava como numa sala o som pode tomar diferentes formas, e eu transpus estes ensinamentos para dentro do meu corpo.

LO: Como uma cantora entre repertórios tão específicos, você identificou alguma resistência com relação a isso entre seus colegas?

AMK: Não. Eu sou de uma geração que trabalhou muito a música antiga (medieval, menos conhecida). Eu tive como professora Andrea Von Ramm, que foi uma grande cantora de música antiga, participante do *Studio der frühen Musik*, e que também se interessava pela música atual. Enfim, os cantores que estavam pesquisando música antiga, sobretudo a menos conhecida, estavam preocupados com o novo, e muitos deles, como eu, se interessaram pelas duas pontas. Era o trabalho com inéditos.

Eu fiz óperas barrocas, contemporâneas, e mesmo Conrado (Silva) escreveu uma ópera para mim chamada *Espaços Habitados* com o texto de Haroldo de Campos. O que sinto é que meus colegas achavam que eu trabalhava do ponto de vista vocal muito mais como pesquisadora do que cantora, ao mesmo tempo que respeitavam essa minha ligação com o mundo moderno, embora nem todos apreciassem, pois é um tipo de escuta e divulgação mais difícil, que é uma forma elegante de dizer que você ganha menos (risos)... Mas para uma pessoa curiosa como eu, é o prazer da descoberta. Isso é muito importante para o artista, e eu devo a meus amigos artistas plásticos, e ligados à literatura, que frequentei muito na primeira juventude.

LO. Essa formação não é só musical, mas uma imersão nas artes...

AMK: Sim, pois é uma formação que reflete a expressão de cada época. Tudo está ligado.

LO: Você tem uma pesquisa muito importante sobre canção de câmara brasileira, com importantes registros. Como se deu o interesse por essa música? O que te fascina nesse repertório?

AMK: Creio que tudo começou pelo interesse na música antiga do Brasil, e falo da música secular para voz acompanhada de um ou mais instrumentos, praticada nos saraus e reuniões familiares, como cantigas, modinhas e lundus de caráter mais ou menos popular e que refletem a sociabilidade de um determinado tempo.

Pesquisei, estudei e registrei exemplos dessas peças a começar pelas *Doze árias de Marília de Dirceu*, de compositor anônimo de início do século XIX, sobre textos do poeta Tomás Antônio Gonzaga, acompanhadas originalmente por viola de arame e guitarra, por outras, recolhidas pelos naturalistas bávaros Spix e Martius em sua Viagem pelo Brasil,

(1818 e 1821), por mais outras, de autoria de Domingos Caldas Barbosa e de Joaquim Manoel da Câmara ainda no século anterior, trabalho realizado ao lado de Gisela Nogueira e Edelton Gloeden.

Com a progressiva substituição de violas e guitarras pelo piano nos salões burgueses oitocentistas e pela influência da música europeia e a criação do Conservatório, no Rio de Janeiro, a modinha de salão vai se aproximar cada vez mais dos romances e da canção de câmara, com obras compostas sobre textos de poetas como Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, Álvares de Azevedo, para citar alguns. Com a ida de músicos brasileiros a estudar no exterior, a canção de câmara brasileira se firma como um gênero comparável ao *Lied* alemão e à *mélodie* francesa a começar pela obra ímpar de Alberto Nepomuceno, de quem gravei, com Achille Picchi a quase totalidade das canções com texto em português.

O que me fascina nesse repertório, é a junção de obras de grandes compositores com a de importantes poetas seus contemporâneos, sendo que a parte do piano deixa de ser um simples acompanhamento para ter a mesma importância do texto-música.

LO: Existe para o estudante de música uma dificuldade de encontrar partituras do repertório brasileiro. Onde estão esses arquivos?

AMK: As partituras, tanto manuscritas quanto impressas, estão em acervos públicos que nem sempre estão acessíveis, como a Biblioteca Nacional, fechada há mais de cinco anos. Eu passei muito tempo da minha vida consultando esta e outras bibliotecas. Existe um acervo importante no Centro Cultural São Paulo, no Instituto Moreira Salles, no Instituto do Piano Brasileiro, dependendo do que você queira pesquisar. Eu basicamente procurei partituras impressas em sebos, e manuscritos em arquivos particulares das famílias dos compositores, ou que estavam nas mãos de professores de canto e artistas que em dado momento se desfaziam desse material.

LO: Você sente diferenças e semelhanças entre o repertório camerístico brasileiro e a música contemporânea?

AMK: Em se tratando da canção de câmara, a maioria dos compositores brasileiros se dedicaram e se dedicam a ela até hoje, levando em conta seus respectivos estilos e as estéticas de sua época. Não podemos esquecer as canções dos principais compositores do Modernismo e muitos da Contemporaneidade, incluindo Villa-Lobos e Gilberto Mendes.

Quanto ao repertório camerístico de uma forma geral, durante todo o século vinte, foram compostas obras onde a voz se mescla a um conjunto de instrumentos acústicos ou

até mesmo eletrônicos e as técnicas vocais e instrumentais se ampliaram, introduzindo novas sonoridades como o ruído, por exemplo, e onde as fronteiras entre popular e erudito estão cada vez mais tênues.

LO: Você poderia contar um pouco sobre sua experiência em curadoria e produção cultural?

AMK: Eu fui curadora de música em três Bienais Internacionais de São Paulo, e fui convidada por Sheila Leirner, a curadora geral para fazer parte da 18a Bienal que tratava especialmente de arte e vida. Então, trouxe ao Brasil, pela primeira vez, um compositor que era realmente representante disso, John Cage. Assim, como curadora e intérprete, eu tive a oportunidade de mostrar ao público a integral de sua obra até aquele momento, e montei um espetáculo intitulado *Cage-Campos*, que trazia também as poesias-música concreta de Augusto, além do cantor alemão especialista deste repertório, Theophil Mayer. Conheci a obra de Cage por meio de Conrado, que foi seu aluno. Também realizei a programação musical inaugural do Itaú Cultural, para falar de séries mais extensas. A partir de março, retomo junto ao SESC Carmo o projeto Vozes de São Paulo, curadoria de seis eventos suspensos, por conta da pandemia, que descrevem a formação da cidade através da música, em concertos a serem realizados nas igrejas históricas do Centro.

Entre eles, está incluída a remontagem de *São Paulo: Paisagens sonoras (1830-1880)*, produção resultante de 22 anos de pesquisa sobre a música e os ruídos da cidade de São Paulo em meados do século XIX, uma espécie de viagem pelas ruas da cidade, a partir do primeiro mapa de São Paulo (1811 retomado em 1840). Eu me interessava por esse período considerado por Mario de Andrade um buraco negro, mas que de fato não o é, pois houve uma atividade intelectual e artística muito interessante nesse "miolo do XIX".

Essa pesquisa se tornou um CD com um livro, e um roteiro musical e teatral com a sonoridade da cidade nesse período. Um projeto de criação onde misturo música popular, erudita, ruídos, textos, e que, finalmente, se tornou um espetáculo, dirigido por João Malatian, no SESC Vila Mariana. Todas essas experiências de vida de diversas formas culminam no que estou fazendo hoje, que inclui também trilhas sonoras para cinema e exposições.

LO: Como se deu a colaboração artística e a composição em seus trabalhos?

AMK: Como cantora, curadora, criadora, pesquisadora, experimentei possibilidades musicais trabalhando junto aos compositores do meu tempo, me tornando co-autora, de certa forma. E indo além, com a formação mais alargada, eu comecei a

compor e a trabalhar com criação compartilhada, que é o que faço muito hoje. Então existe um começo, lá atrás, em que eu tocava piano, fazia Dalcroze, que culmina nessa mistura presente em meus projetos atuais de criação.

Na verdade, eu não faço questão de ser uma compositora. Eu sou uma artista, e eu gosto de dividir meu trabalho com outros criadores em criação compartilhada, como no oratório profano sobre trechos de seis sermões do Pe. Antonio Vieira, selecionados por Joaci Pereira Furtado: *Antonio Vieira - Do Tejo ao Amazonas*. Nele, a parte do coro foi interpretada pelos alunos da UNESP com regência de Vitor Gabriel que me ajudou com a adequação do canto gregoriano aos conceitos predicáveis que encabeçam os sermões. Convidei o ator português Luís Lima Barreto, como recitante, o compositor Vanderlei Lucentini para realizar a parte eletroacústica, compus todos os solos, enfim, foi um trabalho que envolveu muita gente. A concepção geral do trabalho é minha, mas há um processo de criação conjunta pois é impossível saber tudo, dominar todas as linguagens.

A realização do trabalho de música antiga é, geralmente, feita em conjunto. Nesse sentido montei, com Thais Veiga Borges, um grupo de música antiga chamado *Confraria*, composto por 10 pessoas – músicos maravilhosos, excepcionais, muito cultos, e que estavam dispostos a sair do concerto tradicional e transformar cada um desses programas em espetáculos. Então todos nós éramos também atores. Convidávamos um diretor teatral importante para fazer a direção cênica de cada espetáculo, que contava com poesia, música, dança, como se fosse uma opereta. Dentre os espetáculos realizados, fizemos a apresentação do que seria o primeiro teatro musical da história *Le Jeu de Robim et Marion*, do compositor medieval Adam de la Halle, com tradução e direção de Maria José de Carvalho, que foi uma das minhas mestras.

Quando a pesquisa se concentrava principalmente na música ibérica, me dei conta de que havia romances de cavalaria que foram reencontrados como música tradicional no Brasil. Assim, criei um roteiro compartilhado com os músicos que fizeram inclusive a parte dos “arranjos/transcrições”, e montei um espetáculo que se chamou *Romances da renascença e Romances recolhidos no Brasil*, dirigido por Silney Siqueira.

Daí começa toda minha disponibilidade, prazer e encanto pela pesquisa, e já nessa época eu trabalhava com todas essas mesclas que depois utilizei no trabalho de música contemporânea, dialogando com técnicas orientais e outras formas de representação musical dos anos 70. Jocy de Oliveira, por exemplo, usou muito isso, então em suas óperas eu tive que aprender inclusive técnicas de canto japonesas, indianas, e isso tudo aliado à fala, ao canto-fala, à música fonética, à busca de novos caminhos para a voz, pesquisados principalmente, junto ao compositor belga Leo Kupper no Estúdio de Pesquisas de Bruxelas e com Daniel Teruggi, no GRM em Paris.

LO: Quais foram suas principais dificuldades durante sua carreira?

AMK: As de me dedicar, principalmente, a obras inéditas, pouco executadas ou mesmo de ruptura, tanto do passado como do presente, o que levou muitas vezes a uma maior dificuldade de escuta, por serem novas e de divulgação mais difícil. Nesse aspecto, entraram até mesmo aspectos ideológicos: durante os anos da ditadura fui considerada subversiva; hoje sou considerada elitista, o que me parece no mínimo estranho, uma vez que privilegio igualmente em minhas obras, o antigo e o novo, o popular e o erudito, o acústico e o eletrônico, o ruído e o silêncio.

Ser cantora desse repertório na década de 70 era politicamente e financeiramente muito difícil pois precisávamos dar aulas ou exercer outras atividades complementares. Por exemplo, o Festival Música Nova de Santos, criado por Gilberto Mendes nos anos 1960 e importante centro divulgador da criação contemporânea, honrava os músicos participantes com aquilo que era possível. Mas era uma honra participar dele.

Nos Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea ninguém recebia cachê, mas nós tivemos professores fantásticos que vinham de várias partes do mundo. E ao mesmo tempo nós tínhamos uma força, uma vontade de lutar, que no momento atual parece ter desaparecido. Talvez a pandemia tenha contribuído para que as pessoas não saiam às ruas. Batemos panelas, escrevemos, falamos – como estou falando hoje – mas é muito pouco perto do que se fez naquele tempo.

Grande parte das experiências da música contemporânea da época foram feitas justamente como experiências revolucionárias, de afirmação política e social, que hoje a gente não vê, ou vê muito pouco.

LO: O que eu pude perceber é que fica evidente esse eixo entre passado e futuro em sua carreira, um trabalho com o inédito. O pioneirismo.

AMK: O pioneirismo. Nos anos 70 eu estava muito ligada ou em música muito antiga ou na música contemporânea. E quando eu digo música muito antiga para o Brasil, temos que pensar que é diferente do que os europeus chamam de música antiga, pois nós temos muito menos tempo de história escrita. Eu nem vou entrar aqui, na parte da música indígena, que é importantíssima, transmitida por tradição oral. A música antiga para os europeus vai até o Barroco. Para mim, a música antiga do Brasil é a música do passado, ou seja, ela chega até o fim do século XIX.

Nos anos 70 eu fazia música revolucionária, de ruptura. Eu trabalhei com Berio, Cage, perguntava “e aqui como se faz?”, ou eles me perguntavam “Como é melhor? Canta

esse trecho..." O que eram essas pessoas do *Cabaret Voltaire*? como eles trabalhavam? Eram multiartistas. As opções iam além das obras para canto e piano, canto e orquestra, entrando num outro tipo de "fermentação criativa".

A *Ópera Aberta* do Gilberto Mendes seria uma homenagem a Umberto Eco. Como eu participava regularmente dos festivais *Música Nova* de Santos, liguei para o Gilberto – isso foi em 1977 – e perguntei se ele tinha alguma obra nova para mim, pois eu precisaria me preparar, e ele respondeu: "Sim, é uma obra para cantora lírica, halterofilista, e público que aplaude". Eu disse "que ótimo! me envie", e ele: "já mandei... acabei de mandar, por telefone. A obra é essa. Como é uma obra aberta, você monta do jeito que quiser". E foi aí que eu montei a primeira versão de *Ópera Aberta*, cuja partitura era simplesmente um enunciado, que foi posteriormente dedicada a mim e ao halterofilista Oscar de Souza. Em seu livro, Gilberto publicou uma partitura que retoma partes da partitura que eu tinha criado.

Essa obra fez muito sucesso pois mostrava algo muito interessante que é a interação do gesto como música, pois uma linha melódica tem a ver com um gesto vocal, ou gesto melódico, e o público pôde perceber que havia uma interação musical entre o que o halterofilista e a cantora faziam. Na minha montagem, a minha personagem era uma cantora de ópera brasileira que a cada ano pensava que iria cantar *La Traviata* no ano seguinte, e não cantaria nunca, pois na época tinha aquela história de que o importante – e o mais rentável para os empresários – era trazer solistas do exterior.

Essa personagem foi inspirada em grupos de cantores semiprofissionais que montavam óperas em São Paulo desde 1920. Eu tenho um trabalho grande sobre esses núcleos. Havia nos anos 30 um núcleo no Bixiga que se chamava O.P.E.R.A, e a família de um dos partícipes destes grupos decidiu se desfazer dos materiais que incluíam traduções das óperas para o português, mas felizmente estes manuscritos estão comigo e pretendo organiza-los e disponibiliza-los a pesquisadores. Esses grupos foram muito importantes pois mantiveram a tradição antiga do estudo do canto.

O halterofilista, mostrava o paralelo entre o culto ao corpo e o culto à voz por parte do cantor. Oscar de Sousa era um halterofilista negro que trabalhava como cuidador de cavalos no Jockey Club de São Paulo. Agradeço, até hoje, sua disponibilidade em participar de uma criação musical nova, fora de suas atividades profissionais.

O público era "de mentira" formado por alunos de música que tinham reações ao agudo da cantora e às poses do halterofilista, colaborando nessa montagem com uma série de leituras possíveis.

LO: Além de todas essas experimentações você também teve experiência com poesia fonética.

AMK: Existe, desde os dadaístas, um trabalho onde entra o ruído e onde os fonemas são explorados de modo não semântico. Luciano Berio utilizou esse tipo de material em *Visage*; Leo Kupper, e Dieter Schnebel utilizaram essas abordagens, cada um à sua maneira.

Kupper foi criador e diretor do Estúdio de Pesquisas de Bruxelas (Studio de Recherches et de Structurations Electroniques Auditives) e em sua vinda ao Brasil para o Festival Música Nova, me ouviu cantando a *Sequenza III* de Berio, e me convidou para trabalhar com ele em Bruxelas através de uma bolsa de estudos. Esse convite rendeu trabalhos conjuntos durante cerca de 30 anos.

Nesse período, me dediquei à criação de improvisações musicais abstratas com fonemas sem significado semântico, mas com significado afetivo. Para a criação da primeira peça, fiquei 3 meses trancada em um estúdio fazendo exercícios com fonemas, respirações, ruídos, que eram gravados e editados como materiais sonoros para a composição de peças eletroacústicas. Foi também um processo de autoconhecimento, utilizando imagens da memória ou temas da infância para criar sons e padrões rítmicos imaginários como, por exemplo, uma "pedra que respira". Após algum tempo, propus continuar o trabalho, do momento que eu pudesse escolher temas relativos ao Brasil.

Um desses trabalhos é *Rezas populares do Brasil*. Eu recolhi rezas populares que, somadas à coleta de outros pesquisadores, foram recriadas por mim e pelo baixo Eduardo Janho Abumrad, no Brasil. Da mesma forma, gravamos alguns cantos compostos por Kupper a partir de trechos dessas rezas. Todo esse material foi composto por ele com uma espécie de acompanhamento instrumental, realizado a partir das matrizes de nossas vozes retrabalhadas ao computador, gerando, desse modo, uma obra que utiliza diferentes formas de expressão vocal.

LO: E aqui entramos numa questão muito delicada e que permeia toda essa entrevista, que é a co-criação...

AMK: Essa foi uma situação pela qual passaram muitos cantores e músicos que experimentavam junto a compositores. Era muito difícil para o compositor da década de 70, 80, e mesmo 90, assumir que ele não criou determinada obra sozinho. Então essa co-autoria foi algo muito difícil de ser conquistado. Cathy Berberian passou por isso com Berio, eu passei por isso com vários compositores até que eu comecei a dizer "isto não está certo".

Ao me apresentar num festival em Buenos Aires, alguns compositores me disseram: não dá para você ter créditos só como cantora, você está compondo, isto é uma obra a quatro mãos...

Espaços Habitados, ópera de Conrado Silva, é uma obra que considero muito interessante, com o texto de *Galáxias*, de Haroldo de Campos. Conrado utilizou algoritmos que geravam notas, ritmos e andamentos, e era complicado para um não cantor inserir as palavras nesta textura; então ele compôs toda a base deixou a meu encargo compor e encaixar nela a parte vocal. O disco saiu como composição de Conrado Silva e eu como mezzo-soprano e colaboradora na criação.

Leo Kupper reconheceu minha participação na composição, tanto é que deu a cada obra composta a partir de minhas criações vocais um título que faz referência ao meu nome: *Amkea*, *Annazone*, *Anamak*, *Kamana* e sempre atribui minha participação na criação. Porém, em nosso primeiro disco, *Ways of the Voice* editado nos Estados Unidos, o próprio produtor não entendeu essa relação e a capa saiu como "*Leo Kupper, composer; Anna Maria Kieffer, Mezzo-soprano*."

LO: Fale sobre os desafios de sua pesquisa, por exemplo, como se formou seu catálogo de música brasileira de câmara.

AMK: Pesquisa nunca é fácil, mas é fascinante. Embora hoje em dia haja metodologias e tecnologias desenvolvidas para esse fim, o pesquisador acaba encontrando um caminho próprio. Não basta apenas consultar arquivos públicos ou privados, é necessário se valer de informações contidas em livros, jornais, documentos, cartas e relatos de viagem, testemunhos orais e observações iconográficas, principalmente no caso da música do passado, quando muitas vezes, até os instrumentos originais têm de ser recriados.

LO: O que você diria aos cantores que estão se profissionalizando hoje?

AMK: Falaria sobre o estudo não apenas da música, mas no desenvolvimento de um olhar alargado, que compreenda a observação de outras áreas de realização artística e intelectual e que, principalmente, estejam preparados para enfrentar as terríveis realidades políticas, sociais e culturais do momento em que vivemos.

Acima de tudo, que tenham consciência de que fazem parte de um mundo em transformação e que o estudo do passado sirva, principalmente, para entender o presente e inventar o futuro.

A vida precisa mudar, o conceito de sociedade precisa mudar. Nós, como artistas, e como cantores principalmente somos "seres híbridos", e é muito difícil conseguir fazer um "novo novo", o pós-moderno já era, inclusive. Então é complicado dar qualquer conselho, a não ser o de que alguém precisa manter a chama acesa e que temos de trabalhar nesse sentido, mesmo diante das dificuldades que o mundo enfrenta.

Por outro lado, temos pesquisas muito recentes que mostram que o fazer musical pode provocar uma amplificação na recepção dos neurônios. E o cantar pode ser também considerado como uma atividade espiritual. Eu não sou uma pessoa religiosa, mas todas as religiões têm utilizado o canto como um caminho para a transcendência. O uso da voz é muito importante para o restabelecimento da harmonia do homem consigo próprio e com a natureza.

LO: Quais serão seus próximos passos?

AMK: Continuar meu trabalho de pesquisa e de criação, minhas aulas e cursos e, ao mesmo tempo, organizar de forma prática e atual os materiais que compõem minha trajetória e que poderão servir, no futuro – espero – para uso de outros pesquisadores e intérpretes.

É muita coisa, são quase 60 anos de carreira, então não dá para colocar tudo em um só depoimento, mas foi um prazer muito grande essa nossa conversa.

LO: O prazer foi meu. Muito obrigada por sua disponibilidade e generosidade em dividir sua trajetória fascinante.