

SÉRIE TRAJETÓRIAS

Palestrante: maestro Silvio Barbato

Local: Rua da Lapa, 120 / 12º

Data: 08 de março de 2006

Hora: 17 h

Jocy de Oliveira

É com enorme prazer que apresentamos o Maestro Silvio Barbato, conhecido de nós todos, e que convidamos para abrilhantar a Série Trajetórias 2006, realizada desde 1999, e cuja importância está no depoimento que cada um nos oferece. Todos os artistas que por aqui passaram deixaram a sua palavra, a sua experiência, com informações valiosas sobre a sua vida e aquilo que foi realmente difícil e prazeroso numa carreira artística que, como nós sabemos, não é fácil.

Então, com muita alegria recebemos o Maestro Silvio Barbato para esse depoimento, que será gravado e que poderia até ter sido gravado sem público. Mas, com pessoas participando sempre é muito mais interessante porque depois poderemos ter algumas perguntas, poderá haver algum debate e o diálogo sempre é gratificante. Esse material será transcrito, e poderá ser publicado e disponibilizado pela internet ao público em geral, aos estudantes, para as pessoas que queiram, enfim, conhecer melhor a nossa vida musical.

Falar do Silvio Barbato é quase dispensável, porque nós sabemos muito bem dessa carreira que ele tem tido brilhante, tanto no Brasil como no exterior, o que ele tem feito pela música sinfônica e pela ópera como regente do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e como diretor musical da Orquestra de Brasília. O Silvio tem feito apresentações memoráveis no Theatro Municipal, inclusive, de óperas e muitas vezes eu digo: - olha, é um milagre! Porque nós sabemos que temos condições difíceis. Isso tem sido muito importante na carreira do Maestro Silvio Barbato, e talvez não esteja escrito em sua biografia. Seu depoimento é o que nos interessa, porque a biografia vocês podem ler, já foi até enviada, mas ele vai nos contar sobre a sua experiência. Ele tem ainda algo de muito importante, realmente muito forte, que é esse interesse pela música dos dias de hoje que os regentes, de um modo geral, não têm. Eles só querem saber do chamado grande repertório e acabou. Mas, Silvio tem interesse, tem curiosidade e o mais importante ainda é que ele tem exercido influência, ele estimula. Silvio fez muito por Cláudio Santoro, foi um grande estímulo para o Cláudio, alguém sempre ao lado que estava ouvindo. E em relação a mim também, apesar de não ter regido nada meu, mas não tem importância. Ele tem a paciência de ir lá em casa ver as partituras, conversar, animar, estimular. E nós, compositores, precisamos disso, de um diálogo. Isso é uma importante característica, uma qualidade, um carisma que o Maestro Barbato tem que acho ser única ou, pelo menos, raríssima.

Então, tenho um grande prazer em apresentá-lo, e o faço com muita admiração, com muito respeito por sua carreira e pelo que você representa para a música brasileira.

Silvio Barbato

Estar aqui nesse lugar tão sagrado da música brasileira é uma emoção enorme. Estar no meio de amigos e estar no meio de amigos músicos. O Ricardo Tacuchian, por exemplo, que é hoje o presidente da Academia... Quando eu era aluno do Santoro, uma das primeiras coisas que ele me fez foi me obrigar a estudar a música de Ricardo Tacuchian. Eu acho que na minha estreia como regente eu tinha as tuas *Imagens cariocas* como obra obrigatória. Acabei de ver a Giselinha Santoro aqui presente, está aqui para me emocionar também.

A coisa mais marcante dos meus primeiros anos de trabalho profissional foi esse encontro com a música brasileira, através do Santoro. E o Santoro era muito convicto em seu amor à música brasileira, o que ficou claro para mim desde que ele chegou de volta ao Brasil; nos meus primeiros encontros, ele ainda estava exilado. Só pra quem não conhece os detalhes: o Santoro foi para a Universidade de Brasília junto com aquela turma de professores levados pelo Darci Ribeiro para fundar essa nova Universidade na capital, acho que por volta de 1962, 1963. Ali, ele fez um movimento maravilhoso e quando houve o golpe militar de 1964, os militares não intervieram imediatamente na Universidade de Brasília. Não foi uma fuga provocada diretamente pelo golpe militar, foi posterior; no ano seguinte é que houve aquela demissão de quase trezentos professores da Universidade de Brasília. Se não me falha a memória, foi no ano de 1965, ano seguinte ao do Golpe Militar, e o Santoro recebeu uma comunicação dizendo que ele não poderia nem voltar para casa. Quando os professores foram demitidos, ele foi avisado: “Santoro nem volta em casa, vai direto para o aeroporto!”

Então, ele saiu do ensaio da orquestra que ele havia fundado, a Orquestra de Câmara da Universidade de Brasília, foi direto para o aeroporto e dali para o exílio, deixando a família, deixando a Gisele, deixando os meninos também aqui no Brasil e começou a vida toda de novo. Inclusive, nesse deixar o Brasil às pressas, ficaram aqui documentos importantíssimos que se perderam, como, por exemplo, a medalha de ouro que ele ganhou pelo Prêmio Internacional da Paz, esculpida pelo Pablo Picasso, e que sumiu nesse momento porque a casa dele, sem dúvida, foi invadida posteriormente. Ainda há em sua casa, ficou o diploma referente a esse prêmio que ele ganhou com o *Canto de amor e paz*, em 1954, e foi entregue pelo Pietro Nenni, que era um comunista histórico italiano e que, se não me engano, faleceu na década de 80. Em suma, o Santoro foi para o exílio e quando começou a soprar um pouco o ar da abertura política no Brasil, em 1976, 1977, o Santoro começou um tênue retorno ao Brasil. Se não me engano, foi em 1977 que eu me encontrei com ele pela primeira vez em Brasília. Eu era um garoto e a partir dali começou essa relação que não consigo sequer descrever, de tantas bênçãos e de tanta importância que foi para mim a relação com esse gênio. Estar todos os dias com esse gênio, sem dúvida nenhuma, esculpiu uma pedra bruta que eu era no dia-a-dia. Para vocês terem ideia, eu morava no quinto andar, no apartamento 503 e ele morava no apartamento 204. Eu já não ia mais para a Universidade, todas as minhas aulas eram ali. Era a coisa mais incrível porque se eu tinha alguma dúvida, eu podia descer e perguntar, fazer uma pergunta, ao Santoro. Aliás, imagina se eu o chamava de Santoro?! Era maestro, mesmo.

-Maestro, como é que eu resolvo essas coisas?

Então, eu também pude estar no dia-a-dia e ver essas sinfonias nascendo, ele sentado ao piano, de bermuda marrom, chinelo de couro e meia, sem camisa, branco, e escrevendo aquela música de uma maneira que só quem via o processo criativo desse gênio é que sabe o que era essa produção. Nós não conhecemos nada da obra do Santoro, conhecemos apenas uma pontinha tênue da produção do Santoro. Felizmente, com muito esforço da Gisele e dos meninos, hoje, essa obra está preservada, embora muito precariamente, porque não se tem o recurso financeiro necessário, mas com muito carinho, em dois ou três armários lá em Brasília. Realmente, só conhecemos as sinfonias, uma obra ou outra, um oratório, mas isso não é nada frente ao que tem que se descobrir ainda da obra do Santoro.

Foi dele, basicamente, que eu herdei essa paixão enorme pela música brasileira e herdei também uma orquestra, passada praticamente de pai pra filho, que é a orquestra de Brasília. Eu nem sei o que dizer mais sobre o que foi essa minha vida com Santoro. Realmente é um privilégio único, uma bênção mesmo o Santoro na minha vida.

Logo depois, fui pra Itália e, claro, como bom comunista, ele me jogou nos braços de outro grande professor comunista católico, como muitos de nós, comunistas que rezam para Nossa Senhora, uma coisa muito importante na cultura latina, o Azio Corqui que era do partido comunista italiano, como era Luciano Berio. Corqui foi meu professor no Conservatório de Milão, e a ele cheguei conduzido muito pela recomendação do Santoro. Eram anos muito difíceis, anos de chumbo na Itália, todos nós submetidos ao terrorismo de Estado, Brigadas vermelhas, a explosão de Piazza Fontana, do ataque terrorista à Piazza Fontana, em Milão, do Banco de Milão, foram os anos do atentado terrorista à Estação de Bolonha, onde morreram muitas pessoas, eram tempos muito difíceis na Itália. Acho que isso tudo foi contribuindo muito para que eu cada vez mais pudesse ter essa certeza em relação à música brasileira. É um percurso difícil, mas é um percurso tão recompensador! Eu acabei, por exemplo, de gravar o *Concerto para violão*, do Edino Krieger, e a *Fanfarrã* que foi dedicada à Sala Cecília Meireles pelos 40 anos. Aliás, está aqui o meu querido irmão João Guilherme Ripper, o que me deixa muito emocionado. É uma recompensa enorme. Também fizemos aquele grande projeto das Sinfonias pela comemoração dos 500 anos da descoberta do Brasil. Foram cinco sinfonias de compositores brasileiros, todas gravadas, e depois nós tocamos em diversos lugares, obras do Edino Krieger, de Ronaldo Miranda, Almeida Prado, o Egberto Gismonti, como uma espécie de um *cross*, uma interação entre essa música sem fronteiras, e Jorge Antunes.

Pude viver muito de perto a música do Villa-Lobos. Fizemos junto com o Coro e a Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro essa obra maravilhosa que é a *10ª Sinfonia*, de Villa-Lobos, com uma execução realmente histórica. Edino e João Guilherme estavam presentes. Eu me lembro que o Edino me encontrou no camarim depois e falou:

-Silvio, eu estava colapsando porque era uma emoção atrás da outra.

Quanto nos emocionamos! Quando achávamos que o Villa-Lobos ia cair um pouquinho, não, era uma nova emoção e todos nós ficamos um pouco à beira de um colapso com aquela execução da *10ª Sinfonia*. Esse foi um grande encontro com Villa-Lobos, que eu tenho tido a felicidade de poder interpretar através desses anos e entender um pouco mais. Hoje, quando eu ouço alguém

dizer: “Ah, o Villa-Lobos era um autodidata, ele fazia as coisas meio de orelhada.” Eu até fico calado, sabe? Porque, sem querer ser radical, não é culpa de quem fala isso. Só quem examina profundamente a obra de Villa-Lobos, com as técnicas analíticas que nós temos à nossa disposição, e que escapa um pouco da nossa tradição ítalo-francesa de análise, que são análises quase científicas da partitura, é que a gente pode observar o processo composicional do maestro e também todos os níveis estruturais e a complexidade de um homem que se iguala pra mim à importância do Igor Stravinsky e de muitos outros compositores do século XX. Estou me referindo à técnica. Realmente, com esse estudo aprofundado do Villa-Lobos eu pude buscar outro tipo de interpretação, onde os níveis estruturais têm uma interferência tão grande sobre aquilo que eu vou executar com o coro e com a orquestra, que eu posso realmente tirar muito daquele peso que se percebe, em geral, na execução dos regentes.

Villa-Lobos é um neo-clássico, é claro que o tipo de incidência que a gente tem que fazer sobre a interpretação é igual, semelhante à execução dos neo-clássicos, ou seja, não se pode mais tocar Villa-Lobos daquela forma batida, quase grosseira de se tocar. Os *staccatos* têm que ser cuidados como *staccatos* clássicos, os fraseados têm que ser esclarecidos como se esclarece uma sinfonia de Prokofiev, então, isso tem dado uma imagem nova para a interpretação do Villa-Lobos, as linhas começam a aparecer. Se você pegar a partitura da 5ª Sinfonia, de Prokofiev, e você executar daquele jeito de bloco como está acontecendo é uma porcaria, não funciona. Então, você tem que ir aos níveis estruturais, polifônicos e dar relevo estrutural a cada uma dessas linhas polifônicas que acontecem. João Guilherme foi meu colega muitos anos nos Estados Unidos e a gente pôde explorar. André Cardoso me permite, a análise schenkeriana, da qual João Guilherme é um dos maiores conhecedores, a análise schenkeriana em relação à música de Villa-Lobos é perfeitamente factível para que se possa entrar nos três níveis estruturais de interpretação de uma forma muito mais “científica” e muito mais de acordo com o pensamento daquilo que o Villa-Lobos estava escrevendo. Então, isso realmente é uma visão que nós temos que transforma a interpretação da obra de Villa-Lobos.

Este ano eu tive a honra de ser convidado pelo Ministério das Relações Exteriores para dirigir a Sala Palestrina, em Roma, que é essa sala histórica anexa à embaixada na Piazza Navona. Nós começamos a programação esse ano, agora em março, com um concerto do Sérgio Monteiro. Vocês sabem que ele é um dos pianistas brasileiros mais premiados, um brilhante pianista da nova geração que acabou de ganhar o prêmio Martha Argerich, no Teatro Colón. Imagino o valor do Sérgio, um brasileiro, ganhar esse prêmio em pleno Teatro Colón! Realmente, os argentinos darem o braço a torcer para essa vitória pode dar um pouco da ideia, da perspectiva, da importância da música do Sérgio. Pude conversar um pouco com ele também sobre esses aspectos da interpretação da obra de Villa-Lobos. Nessa série da Sala Palestrina, decidimos que ali vai ser a ponta de lança da música brasileira e dos músicos brasileiros na Europa. Então, quando lá se apresentou, o Sérgio tocou na segunda parte a *Prole do bebê nº2*, do Villa-Lobos, e ele teve uma visão realmente muito próxima desse neo-classicismo. É claro que a gente sabe que a *Prole do bebê nº2* pode também ser olhada com um olhar expressionista. É verdade, suas músicas são oriundas do repertório infantil, mas com um olhar muito mais denso, muito mais intenso, quase expressionista e o Sérgio trabalhou nessa linha. Foi um grandessíssimo triunfo pessoal para ele e para a música de Villa-Lobos.

O próximo concerto vai ser realizado na primeira semana de abril pela soprano Andrea Ferreira que vai cantar Villa-Lobos, Carlos Gomes, vai se dedicar um pouco às óperas brasileiras. Depois, na primeira semana de maio, vem o Matias de Oliveira Pinto que, vocês sabem, é professor de violoncelo da Academia de Berlim e tem um importante grupo de música contemporânea. Ele vai apresentar peças do Villa-Lobos para violoncelo e piano e vai tocar uma obra para violoncelo solo com tema de Xangô, de outro compositor brasileiro. No mês de junho, vamos ter um recital da mezzo-soprano Luiza Francisconi que vai cantar canções brasileiras de Villa-Lobos, Gomes, Nepomuceno e Santoro.

Então, essa é uma sala muito central, fica na Piazza Navona, e o meu sangue italiano me obriga a dizer que é a praça mais importante do mundo, a praça mais linda do mundo, é uma espécie de Cinelândia romana. Nós, do Teatro Municipal, também achamos a Cinelândia a praça mais importante do mundo, é claro, então fica para mim essa divisão. Ali vai ser o lugar da música brasileira. Trago as palavras do embaixador Barradian para a Academia: que nós seguramente estabeleceremos um tipo de colaboração para essa ponta de lança belíssima. Para quem não sabe, o embaixador Hugo Gouthier na década de 60, na época do Juscelino, comprou essa casa da família Panfili, que era uma família dos anos, sei lá, 400, 500, tinham papas e tudo, estavam em crise na década de 60. O embaixador Gouthier comprou essa casa a partir de um decreto do presidente Juscelino, que não mandou o decreto para a Câmara, pois se ele tivesse mandado não teria sido possível comprar aquele palácio de jeito nenhum. O embaixador Gouthier conseguiu comprar aquele palácio, que é uma obra de arte única entre todas as embaixadas de Roma. Talvez a única embaixada em Roma que se compare ao Palácio Panfili na Piazza Navonna é a embaixada da França, que fica no Palácio Farnese, mas o Palácio Farnese não pertence ao governo francês. Ele faz uma permuta com outro palácio também, para ter embaixada da Itália em Paris. Então, o governo francês paga pelo Palácio Farnese um euro por ano, mas é sempre um aluguel, não pertence a eles, já Palácio Panfili pertence ao Brasil.

No Palácio Panfili há duas grandes salas: uma é Cortona, sala também que a gente vai usar para música principalmente de canto. A Sala Cortona é toda pintada no teto pelo grande pintor Cortona. Já a Sala Palestrina tem cerca de mil seiscientos e quarenta m², com quinhentos lugares. Ela é uma sala não muito barroca, embora ela seja do período barroco, a conformação dela é bastante pré-clássica, não tem nada daqueles rococós, ela é bastante limpa. O primeiro Maestro-de-capela da sala foi o Arcangelo Corelli e ali, naquela sala, ele desenvolveu toda a técnica do Concerto grosso. Corelli tocava ali sob o patronato do Papa Panfili. Então, essa sala é de 1640 e se coloca muito bem não só na localização, que é maravilhosa, mas se examinarmos os outros pontos culturais de Roma podemos constatar que são todos pontos culturais do novecento. A Ópera de Roma é uma construção um pouco mussoliniana, a Santa Cecília é também do mesmo período, o novo auditório dos acadêmicos de Santa Cecília é construído pelo Renzo Piano que é um auditório do ano 2000, então a nossa é a única sala histórica de Roma. Eu estou fazendo esse discurso já para convencer vocês a se juntarem a mim nessa iniciativa pela música brasileira.

Eu quero também deixar meu testemunho sobre o meu trabalho com as orquestras do Rio e de Brasília, com o Coro do Teatro Municipal. Cada vez eu fico mais convencido de que é possível

uma relação de grande proximidade entre esses organismos estáveis e o seu maestro. Não estou interessado nem um pouco no autoritarismo, e esse tipo de relação nem me interessa por não ser autoritário com os meus músicos. Gosto de estabelecer uma relação de amor com os meus músicos. Não estou nem um pouco interessado em fazer pose, vocês não vão me ver como certos colegas. Vou estar sempre colocado de uma maneira democrática. Não acho que hoje se possa ter aqui seguidores tão eficientes do Maestro Toscanini que poderia eventualmente até cuspir nos seus músicos! Não acredito nisso de forma alguma, não me interessa, acho que até funciona você estabelecer um regime desse tipo. Eu me lembro muito bem de uma das teses durante o meu período de Chicago, um dos prêmios Nobel de Economia escreveu sobre como o regime escravocrata funcionava bem. Claro, nós estamos discutindo o aspecto econômico, se ele funcionava como modelo econômico e não estamos discutindo a ética do regime escravocrata. Então, eu acho que muitas orquestras funcionam com um modelo autocrata, com um modelo centralizador e funcionam muito bem. Não estou aqui discutindo o resultado, estou discutindo o procedimento e como procedimento não me interessa o autoritarismo.

Eu tenho esses cargos que são de confiança da presidência do Theatro Municipal, do Teatro Nacional de Brasília, mas eu nunca vou deixar de me posicionar de um único lado que é o lado dos meus músicos, que é o lado dos meus colegas. É um caminho mais lento, é verdade. É muito lento. Mas, ele é sólido, ele é seguro, ele é humano, nós temos que ser os últimos dos humanistas! Pode ser que nós estejamos em extinção, mas eu não acredito, acho que o nosso exemplo de humanismo e de colaboração, de cooperação entre colegas é que é válido. Não estou interessado em ter assessoria de imprensa, eu poderia ter uma assessoria de imprensa poderosa no Theatro Municipal à minha disposição, mas não me interessa; o que me interessa é a minha autoridade musical, o meu conhecimento que eu troco com os meus músicos, que eu ouço. Tenho certeza que dentro da Orquestra do Theatro Municipal há tantas pessoas que podem trazer sua experiência e com quem eu aprendi tanto! Então, esse é o meu depoimento e estou muito honrado de estar aqui. Coloco-me à disposição para as perguntas que vocês queiram fazer, só não vale pergunta indiscreta!!!! (Risos)

Plateia:

- É bastante raro um regente assim, porque o regente geralmente é extremamente egocentrista, ele é o máximo, é o dono da verdade. E você não. Você foi de uma humildade, uma modéstia, você falou dos compositores brasileiros, da música brasileira, dessa sua experiência como intérprete, eu acho que o público gostaria e nós gostaríamos de ter também em nosso depoimento gravado a sua experiência como intérprete, como compositor porque você tem tido incursões importantes também no terreno da música para cinema, para balé, Nós gostaríamos de ter isso gravado.

Silvio Barbato

- A minha escola toda foi na Composição. No Conservatório de Milão eu desenvolvi muito esse trabalho e, como vocês sabem, fui um dos poucos brasileiros que teve o 1º Prêmio de Composição do Conservatório de Milão. Se não me engano eu fui o terceiro brasileiro a receber tal prêmio. O primeiro foi o Carlos Gomes, que fez o exame como privatista, que quer dizer o seguinte: quando o Gomes chegou na Itália, ele já tinha passado da idade de entrar para o Conservatório, mas ele fez o exame final e recebeu o título de compositor, naquela época chamado de Real Conservatório. E o outro brasileiro, se não me engano, foi o Gama Malcher ou um desses compositores do Pará. O

outro do Pará, como se chama André Cardoso, o outro músico? Meneleu Campos, eu acho que foi o Meneleu, um dos dois concluiu o Conservatório de Milão também.

Desde cedo o Santoro executou minhas obras. Outro dia, eu recebi um cd de um querido amigo que tinha gravado o meu *Prelúdio* com a execução do Santoro que é uma coisa muito marcante. O Santoro tocava as minhas obras com a Orquestra de Brasília. Claro que vocês todos sabem que eu tenho dois filhos, não ia dar para sustentar os meninos com a composição! Então, a regência foi o caminho natural. Eu tive a felicidade de ter várias execuções importantes. Agora, recentemente, o meu balé, teve a estreia europeia no Teatro Bellini, com a Orquestra e Balé do Teatro Bellini; foram nove noites, tudo esgotado, mas eu ainda sinto muito um frio na barriga quando eu tenho que enfrentar com a batuta as minhas músicas. Cheguei a Catânia para os ensaios da orquestra e no aeroporto estava um cartaz assim: “a temporada do Teatro Bellini” e tinha lá Bethoven, Debussy, Ravel, Barbatto. Eu comecei a passar mal, foi um horror! Não! Escolheram a pessoa errada! Passei o dia inteiro mal até o ensaio da orquestra. Essa temporada no Teatro Bellini me rendeu contratos importantes em que pude, pela primeira vez, impor o programa. Um dos programas que eu impus será realizado agora em maio, no dia 19 de maio: faço a primeira execução européia de *Colombo*, de Carlos Gomes. Com solistas italianos, Coro e Orquestra do Teatro Bellini, vamos fazer uma gravação integral de *Colombo*. Vocês sabem que essa obra foi escrita para o 4º. Centenário das Descobertas, para um concurso em Gênova, mas quem ganhou foi o Franchetti. *Colombo* nunca foi estreada na Itália. Então, agora, nos dias 19 e 21, vamos ter essa grande emoção de executar *Colombo* com essa orquestra fantástica no Teatro Bellini e com esse coro siciliano maravilhoso do Teatro Bellini. Eu e o André tivemos que discutir uma intervenção na partitura, que não teve jeito porque no segundo ato tinha um coro chamando “morte al Islan”. Como eu não queria ter nenhum problema com o Osama, resolvi trocar as palavras, a gente está decidindo, não vai ter jeito, não posso falar “morte al Islan” nessa altura, lá na Sicília. Gomes que me perdoe, mas não vai dar não, vou ter que fazer essa mudança de morte a alguma outra coisa, mas ao Islã não vai dar não.

E eu tenho trabalhado. Eu estou trabalhando numa sinfonia em que eu uso toda a força da orquestra mesmo, ela vai sendo trabalhada um pouco assim em seções porque não dá tempo. Já trabalhei a exposição do primeiro tema, a exposição do segundo tema, que já estão prontos; agora, preciso de um pouco de tempo entre os concertos para trabalhar o desenvolvimento, mas, enquanto isso, eu vou curtindo tanto a música de vocês que só me dá prazer.

Quando se trabalha no dia-a-dia, se perde um pouco dessa frescura da imagem que as outras pessoas têm do Coro do Theatro Municipal. O Coro do Theatro Municipal é um patrimônio do mundo. Nós trabalhamos de forma muito íntima e para mim é uma enorme honra continuar a tradição vocal lírica do Coro do Theatro Municipal, conduzido pelo Maurílio. O encontro com o Romano Gandolfi foi também uma das heranças, seja do meu pai que veio aqui conversar com ele no hotel Glória, seja do Santoro que já o conhecia da Europa e eu pude trabalhar muito perto do Gandolfi. Ele me traz esta escola que é muito antiga, basicamente o Gandolfi foi assistente do Roberto Benaglio, que era assistente do Arturo Toscanini que também tocava violoncelo na orquestra do Giuseppe Verdi. Então, é uma linha de tradição direta com a velha Escola de Parma e nós tivemos o privilégio de termos aqui essa influência durante muitas e muitas e muitas temporadas do Maestro Gandolfi transmitindo para todos nós, no dia-a-dia, a escola de Parma. A

diferença entre o Coro do Theatro Municipal e os outros coros é uma só, a escola de onde a gente vem: a gente vem direto de uma tradição do século XIX. Isso não quer dizer que quando a gente vai fazer o *Choro nº10* ou a *10ª Sinfonia*, a gente se meta a fazer *La Donna é mobile* na pobre da obra do Villa-Lobos! Não é isso que a gente faz, mas a Escola de Parma permite uma gama tão grande interpretativa de coloridos que nós somos capazes de frequentar os diversos estilos. Agora, por exemplo, vamos enfrentar Beethoven, o *Cristo no Monte das Oliveiras*, que é uma obra não executada no Brasil há cerca de 30 anos. Estamos enfrentando o classicismo com a velha escola do canto do classicismo mesmo. Então, dessa escola pode-se ramificar para a ópera lírica, para o classicismo, para a música brasileira com muita facilidade e essa era a grande lição do Gandolfi. Eu me lembro de um dos momentos em que preparei com ele as Sinfonias dos salmos do Stravinsky, preparamos para o Maestro Bernstein e era um efeito fabuloso. Não tinha nada a ver com a impostação lírica que nós podemos ter, quando vamos ter na Capuleti e Montecchi, que vamos fazer em julho.

Então, o Coro do Theatro Municipal é esse patrimônio. Cada um dos seus integrantes deveria ser tombado pelo patrimônio, deveria ter uma plaquinha na testa, alguma coisa indicando que é um patrimônio. É uma honra a cada dia estar à frente desse coro maravilhoso, junto com o Maurílio, com todos os meninos da nova geração também, essa grande escola do canto lírico que tem as suas raízes nos século XIX e dessas raízes nós somos herdeiros diretos, através desse caminho que eu acabei de comentar.