

SÉRIE TRAJETÓRIAS 2007

Palestrante: Lutero Rodrigues

Local: Rua da Lapa, 120/12º andar

Data: 10 de julho de 2007

Hora: 17:30

Ricardo Tacuchian

Vamos dar início a mais uma sessão da Série Trajetórias e hoje vamos contar com o depoimento do maestro Lutero Rodrigues que, além de ser uma pessoa finíssima, distintíssima, temos um prazer muito grande de estar com ele, que é um músico de alta estirpe, de alta qualidade, de uma competência incrível. Ele é um pesquisador de novas partituras, que não tem medo de enfrentar páginas novas, mas o mais importante é que o Lutero assumiu uma postura de trabalhar pela música brasileira. Ele, maestro importante, competente e musical, coloca na frente a promoção e a divulgação da música brasileira. Lutero é um dos maestros mais queridos pelos compositores brasileiros, o que afirmo sem medo de estar exagerando. E Lutero demonstrou isso em várias ocasiões, em várias orquestras, em vários locais, mas principalmente quando ele dirigia a falecida Orquestra Sinfonia Cultura, que foi uma das instituições que mais serviços prestou à música brasileira, inspirada por este homem que está aqui ao meu lado. Lamentavelmente, sem nenhuma razão palpável, da noite para o dia, essa orquestra desapareceu, o que significou um posto avançado da música brasileira que nós perdemos. Mas, temos confiança na militância do nosso querido maestro e esperamos que, em breve, ele tenha novamente outra orquestra em suas mãos e possa prestar os bons serviços que sempre prestou à música brasileira.

Lutero Rodrigues

Vou controlar bem o tempo porque eu queria que a gente ouvisse dois exemplos musicais. Eu vou tentar fazer com que isso seja possível. Tudo começa na vida da gente com os pais e eu tive realmente grandes pais. Meu pai era um pastor protestante, por isso, eu tenho esse nome, Lutero, mas ele era muito diferente da imagem que se tem hoje do pastor. Primeiro, ele era muito culto, era um indivíduo que estudou seriamente na vida e que tinha um grande amor pelos livros. A vida inteira, enquanto a saúde permitiu, no período do dia, ele sempre passava com seus livros. Era muito pobre, ao contrário também dos pastores, e tinha uma enorme fé, assim, aquela coisa que movia montanhas. Minha mãe, professora de História. Então, lógico, só podia dar no que deu.

Tive uma formação humanística bem centrada e logicamente também o Cristianismo acabou ficando na minha vida. Não como uma profissão religiosa específica, mas a ideia do Cristianismo na minha família a gente ainda mantém. Só que duas coisas, eu diria três coisas, ficaram também na minha personalidade que eu acho interessante. Muitas dessas coisas eu só tenho tomado mais consciência esses dias, quando tive que refletir sobre mim mesmo. Muitas coisas eu acho que existiam aí, mas eu nunca havia parado para pensar a respeito. E esse amor pela leitura, embora nem sempre eu tenha tido tempo para fazer isso, é uma coisa que eu herdei do meu pai, daí a coisa da pesquisa também, que é um dos caminhos da minha vida. E também, talvez reflexo do Protestantismo, mas eu não sei bem direito, sempre precisei ter uma causa pela qual eu lutasse. O que mudava era o tipo da causa, mas sempre existiu uma causa. Ou boa, ou sei lá, às vezes bem sucedida, porque eu sempre achei que fosse boa, mas nem sempre a gente se dava bem com o resultado das coisas, mas nunca deixei de estar me sentindo lutando por uma causa e isso acho que vai ser até o fim da vida.

E há outra coisa de que eu não sei a origem, mas é um defeito terrível, um perfeccionismo doentio: sou um sujeito que vivo em cima de um perfeccionismo e isso é ruim, por um lado bom, talvez para outro, nessa coisa de você fazer revisões de materiais de orquestra, nessas coisas eu acho que ajuda muito. Em compensação, dificulta na hora de escrever. Eu demoro muito para escrever um texto, Flávio Silva que o diga quem está à espera de meus textos, mas é uma coisa difícil e eu gosto de fazer isso, mas a coisa vai devagar.

Bom, uma vez dito por cima todas essas características, tenho que voltar um pouco ao passado que agora já não é tão pouco assim. A formação musical: como bom protestante, a gente cantava na igreja desde cedo. Eu me

lembro de estar cantando nos conjuntos vocais desde os cinco anos de idade e assim por diante. Aos sete anos me puseram um violino nas mãos, mas o problema grande do Brasil fora das grandes cidades é que você acaba tendo professores que não são professores de violino fora dos grandes centros. E eu peguei uma série de vícios e problemas, ao contrário de muitos dos meus queridos colegas aqui da cidade grande que tiveram Paulinas D'Ambrósio e tantas outras maravilhas como orientadores. E mais para frente, veio o piano, na hora em que eu já tendia para a regência e aí vi que era realmente necessário.

Nesse momento, lógico que eu fui para São Paulo. Sempre morei no interior porque meu pai era pastor de pequenas igrejas. Como um bom pastor humilde, ele nunca foi pastor de uma grande igreja, mas eu sempre conto um exemplo, talvez para a gente perceber como ele era querido. Uma vez, no interior, ele foi obrigado a disciplinar um indivíduo dentro da igreja que era muito poderoso. Era a pessoa mais rica que havia na igreja, mas o sujeito tinha uma conduta bem questionável e meu pai foi obrigado a discipliná-lo. Reuniu-se o Concílio da Igreja e meu pai acabou sendo punido quando havia testemunhos para tudo aquilo. O que aconteceu? Ele, então, foi obrigado a sair daquela igreja para outra. O resultado é que todos os membros da igreja, com exceção da família do indivíduo, passaram para a outra igreja junto com meu pai. E começou de novo uma coisa assim.

Eu não sei se essas coisas a gente esquece. Eu acho que nunca vou esquecer, mas de qualquer forma, eu fui para São Paulo para estudar Engenharia que era aquilo que a gente imaginava que podia ser uma profissão para o interior, onde eu vivia. Apesar de estudar música desde criança, eu não imaginava que música podia ser uma profissão, a gente só tinha ali músicos amadores, pessoas que eram músicos, mas que tinham uma determinada profissão. Viviam de alguma coisa e faziam música. A figura do músico profissional eu só fui descobrir em São Paulo onde, pouco a pouco, fui me envolvendo cada vez mais com a música. Algumas vindas ao Rio foram sempre muito preciosas. A partir de um determinado momento (daqui a pouco eu volto a falar das vindas ao Rio), mas acontece dentro da igreja protestante, existe uma tradição de fazer música coral e logo eu comecei a reger coros de igreja.

No primeiro coro que eu regi tive uma sorte e ao mesmo tempo um desafio porque era um coro de uma igreja humilde, no Brás, em São Paulo, só que esse coro havia sido criado pelo David Machado e havia sido regido dez anos pelo Samuel Kerr, um músico fantástico. E aí eu, começando a reger, peguei um coro como este que cantava polifonia a cinco, seis vozes. Ou seja, eu sofri, mas tive que lutar muito para fazer jus àquela posição. Isso foi muito bom. E nessa parte de coral eu devo muito, é lógico, a um maestro de dentro da igreja, chamado João Wilson Faustinho, que foi alguém que me ajudou muito e até me protegeu, inclusive do irmão que era chefe do SNI, em São Paulo. Eu me excedi em algumas questões com o tenente-coronel e hoje eu tenho certeza de que eu não tive consequências em função do João Wilson. Eu nunca fui perguntar para ele isso, mas eu imagino que sim. A importância do coronel Faustino era tanta que num determinado mês de setembro ele saiu, sumiu de repente por uns tempos, depois eu descobri que ele foi para o Chile. Naquele mês de setembro foi o mês em que o Pinochet chegou ao governo no Chile, ou seja, ele não era uma pessoa qualquer.

De qualquer maneira, pouco a pouco, eu fui descobrindo a música fora da igreja também. E, de vez em quando, algumas idas ao Rio. Quem eu procurava no Rio? Alguém que eu nunca vou esquecer e a quem eu nunca vou deixar de agradecer, a nossa queridíssima professora Cleofe Person de Mattos que era sempre quem me dava uma partitura, uma orientação, alguém que sempre me dizia uma palavra amiga. Talvez naquele tempo eu não tivesse muito bem a ideia da dimensão dela e acho que talvez nem hoje eu consiga ter, mas não importa. No momento certo, na hora certa, ela me ajudou muito. E nesse momento eu decidi definitivamente fazer um curso de música na Universidade e fui para a USP.

Nós estávamos aí talvez na parte final do grande conflito entre nacionalismo e música universalista no Brasil e dentro da USP eu tive uma formação bastante dirigida para a música não brasileira que não fosse a dos compositores que lá davam aula. Quero dizer com isso que em sete anos de curso de regência nós jamais ouvimos sequer uma colcheia da música de Villa-Lobos. Naquele momento, Villa-Lobos ainda era proibido naquele setor em que a gente vivia ali. Eu desconfiava um pouco daquilo. Numa das minhas vindas ao Rio, resolvi, eu não sei se eu já posso chamar de Museu Villa-Lobos, mas era uma coisa assim, perto da Av. Rio Branco, no Edifício Capanema, alguém pode me ajudar depois e corrigir se não for isso, e numa dessas eu

encontrei também uma outra pessoa muito simpática que era a Mindinha. E eu falei para ela do meu interesse. Ela me encheu de partituras do Villa-Lobos e livros e coisas e tudo. Eu fui para São Paulo de volta com esse material. Até naquele momento, dentro da própria USP, houve uma Bial de música que os alunos é que tomaram conta e eu resolvi fazer uma palestra sobre Villa-Lobos com aquele material que eu tinha. Foi muito bom para mim. Eu comecei a descobrir o compositor Villa-Lobos, mas isso foi uma coisa fortuita.

Nesse momento, acho que para resumir essa parte da música coral, um dos grupos melhores que eu comandeí foi o que eu mesmo criei, um coral chamado Madrigal Klaus-Dieter Wolff que era em homenagem ao grande Klaus-Dieter Wolff, um regente de São Paulo de grande importância. Esse Madrigal nós fizemos em 1979 um resumo de todo repertório feito e interessante é que na USP nós podíamos fazer a música dos nossos compositores da casa e também era possível fazer música colonial brasileira. Fora isso, não era bem vindo. E eu, olhando hoje o repertório que a gente fez com o coral, vejo que tenho aqui quatro peças do Padre José Maurício, Missa do Emerico Lobo de Mesquita, quatro peças do Manuel Jesus de Oliveira, e também quase nada de outros compositores, quatro peças também do Willy Correia de Oliveira, mais três do Gilberto Mendes, ou seja, esse era o repertório, digamos assim, permitido. Mas, aqui eu já estou vendo um pouco da influência da Mindinha, eu vejo que tem quatro peças de Villa-Lobos, ou seja, eu começava já a procurar também algumas outras coisas. Nesse momento esse coro era um bom coro. Nós chegamos nesse concurso que havia do Jornal do Brasil, nós chegamos uma vez a pegar o segundo lugar. Em outra vez, em um concurso em São Paulo também chegamos em segundo lugar, no Estado inteiro, era um bom coro. Mas, de qualquer forma, a minha formação até então era uma formação muito restrita com relação à coisa estética da música brasileira. Sem querer me alongar nesse período, porque depois eu não vou ter tempo para falar de outros períodos, esse é um momento em que eu, por exemplo, desconhecia completamente a figura do Camargo Guarnieri e me lembro até de uma reprimenda que foi muito boa para a minha vida. Nesse período, houve uma distensão na tensão entre os grupos e o Guarnieri foi convidado para mostrar na USP, lá dentro do Departamento de Música, a música de câmara dele. Foi tocado um trio, uma coisa assim. Eu fui assistir e nesse momento, eu peguei uma carona com a minha professora de violino e comecei a fazer aquelas famosas piadinhas que nós fazíamos com a música dos nacionalistas. Alguém havia inventado um aparelhinho chamado sincopômetro e você, então, usava o sincopômetro (interrupção), é não importa aqui. De qualquer forma, eu tomei uma reprimenda imensa, o que foi uma coisa muito boa, mas eu não percebi muito o conteúdo da coisa.

Bom, continuamos a vida, fui estudar na Alemanha, fiquei quase três anos e eu fiz regência coral, regência de ópera e regência sinfônica. O professor de regência coral de lá, uma vez me perguntou o que eu conhecia de música brasileira e eu percebi que era muito pouco. Na Alemanha é muito comum isso, a gente quando sai do Brasil, começar a refletir sobre o país em que a gente vive, pensar no Brasil e refletir a nossa própria postura em relação ao país. Eu e minha mulher refletimos muito sobre isso e resolvemos na Alemanha tomar uma atitude diferente tentando, por exemplo, lá dentro da Alemanha, tentar falar melhor o português pelo menos entre nós e ter mais cuidado com as coisas brasileiras. Uma pessoa que me influenciou muito nesse momento foi o maestro Sergiu Celibidache que era um grande maestro romeno, um perfeccionista, mas ele tinha perfeitas condições de ser um perfeccionista, afinal, nas orquestras com que ele trabalhava já começava dos detalhes. Eram orquestras que já estavam prontas e que toda a música já estava de pé, quer dizer, a gente podia cuidar da coisa do detalhe. Coisa que eu só vim a perceber mais tarde, quando eu tentei aplicar no Brasil e que o pessoal me olhava como se eu fosse um E.T. É lógico que eu tinha que primeiro deixar a música de pé para depois vir os detalhes e eu, no começo, achava que a coisa do detalhe era a coisa mais importante. De qualquer maneira foi importante esse contato.

Retornando ao Brasil eu comecei a trabalhar com orquestras jovens, orquestras chamado Do Litoral, Orquestra do Conservatório de Tatuí e aí fiz uma série de coisas nesse meio de orquestras novas. Fiz parte de uma comissão que criou os tais Encontros de Orquestras Jovens de Tatuí e chegaram a ser cinco encontros. Envolveu muita gente, orquestras de todo o interior de São Paulo. As Oficinas de Música de Curitiba, várias vezes participei da direção com o Mosias que aqui está também e eu acabei dirigindo o Festival de Campos do Jordão durante quatro anos. Nesses quatro anos eu achei também importante dentro do festival fazer um Simpósio de compositores brasileiros à paralela ao festival. Então, a gente chegou a fazer simpósio e numa das vezes esse simpósio chegou a ser latino-americano. Foi uma coisa importante e lá eu também tive contatos. Infelizmente, o

contato com os compositores que iam ao simpósio era muito restrito porque eu era obrigado a ficar regendo e ensaiando a orquestra, mal podia cuidar dos compositores. Eu assistia algumas coisas do simpósio, o contato era pequeno, mas nunca vou me esquecer da presença do Cláudio Santoro, por exemplo. Foi muito interessante o contato que tivemos aí.

Nesse ponto, eu diria que a minha carreira ia exatamente à direção de uma carreira como qualquer regente. Uma carreira dirigida por um repertório internacional e ia tentando fazer a carreira comum que todos os regentes costumam fazer, com algumas exceções. Bom, foi então, também, que pouco a pouco eu começava a fazer algumas obras brasileiras. Lembro-me, nos festivais de Campos do Jordão com orquestra do festival, que não era normal fazer música brasileira nesse festival, eu cheguei a fazer acho que *Estro Armonico*, de Edino Krieger, uma peça com escrita nada convencional, mas fiz também uma peça do Santoro e do Guarnieri, nos Festivais de Campos, com orquestras dos estudantes.

Em 1986, comecei a trabalhar com a Orquestra de Câmara de Curitiba e fui muito bem aceito, porque justamente nesse período fiz concertos basicamente com repertório internacional e isso era muito bem aceito em Curitiba, embora já tivesse tido ali uma exceção na realização de música brasileira com orquestra que foi feito pelo Paulo Bosiso, inclusive gravando um disco. Isso foi um começo interessante à beça, uma semente que ele plantou ali com repertório brasileiro que não era uma coisa muito natural em Curitiba. Mas, de qualquer forma, esse foi um trabalho que ficou. Acabei ficando 12 anos em Curitiba.

Esqueci de uma coisa importante: num dos festivais de Campos do Jordão eu convidei Camargo Guarnieri para reger a orquestra da USP, que era a orquestra dele, e eu fiquei assustado com a atitude do Guarnieri na sequência. Ele ficou tão agradecido por ter sido convidado, era uma coisa assim tão simples para mim convidar o Camargo Guarnieri, mas ele ficou tão agradecido por aquilo que me chamou a atenção; tinha alguma coisa errada se passando ali. Por que ele teria que ficar tão agradecido a mim por uma atitude como esta? A gente começou a se aproximar e eu percebi que ele estava muito isolado, é por isso que ele tomou uma atitude como aquela de ficar tão sensibilizado com o convite e eu acabei, então, fazendo parte de um grupo que eu nunca vou esquecer, o querido Domênico Barbieri de saudosa memória, Nilson Lombardi, outro compositor, os dois alunos de Guarnieri, o Nilson agora está bastante doente. Os dois e eu praticamente quase que todos os sábados passávamos com Guarnieri. De vez em quando vinha mais alguém, o Osvaldo Lacerda de vez em quando e o Antônio Ribeiro, mas os três sempre estavam, quando estavam em São Paulo, sempre estávamos almoçando com Guarnieri aos sábados.

E nesse momento eu comecei a fazer outra coisa que eu também não sabia que eu fazia. Comecei a escrever alguns textos. Nesse momento, eu sentia a questão do Guarnieri, uma situação incômoda de um compositor daquela grandeza encontrar dificuldades de vida, eu comecei a levantar uma espécie de um movimento muito isolado, talvez, a princípio, para que o Guarnieri fosse reavaliado e comecei a escrever textos [naquela revista da editora ... de Curitiba](#) ..., pequenos textos falando sobre Guarnieri e refletindo sobre a situação real da sua vida, da sua música e etc, tentando conclamar as pessoas a que olhassem com outros olhos a música dele. E isso eu acho que acabou dando frutos, não digo que eu fui o primeiro a fazer isso, não sei se fui, mas, de qualquer forma, eu sei que os alunos de Guarnieri tentavam fazer isso, mas eu talvez tivesse mais acesso a alguns outros meios e talvez, por isso, tenha aparecido um pouco mais.

De qualquer maneira, todo esse envolvimento me fez cada vez mais refletir sobre as coisas e em algum momento do começo da década de 90 vem o que eu chamo de conversão à música brasileira. Foi mais ou menos no começo da década de 90, mas eu refleti sobre a situação do Guarnieri, mas eu vi também que o Guarnieri também era uma pessoa radical na sua postura e esse radicalismo de ambos os lados não fez bem para a música brasileira. Eu acho que nós tivemos aqui sequelas muito profundas e eu, então, resolvi tomar uma atitude diferenciada, ou seja, de valorizar a música brasileira como um todo, não importasse a tendência, fosse nacionalista ou não fosse, e se fosse outro tipo de linguagem contemporânea, nenhum problema também, ou seja, eu cheguei à conclusão de que a grandeza da música brasileira se deve à riqueza e diversidade que ela tem. Se você pegar qualquer aspecto da música brasileira, esse aspecto talvez não satisfaça, mas se você pegá-la

como um todo e todas essas tendências e todas essas manifestações, daí a gente percebe a riqueza dessa música e foi isso que eu então resolvi sair a campo para ajudar a divulgar.

Uma das coisas que imediatamente tive oportunidade de fazer foi um programa de rádio que em São Paulo se chamava “Página brasileira”. O que era isso? Eu pegava gravações de música brasileira, somente gravações a que eu tinha acesso, não eram tantas nesse momento, hoje há muito mais gravações do que havia naquela época, mas no acervo da rádio havia muita coisa antiga. Então, eu fazia auditivamente, poucas vezes eu tinha partitura das coisas, eu fazia uma análise auditiva das obras e um comentário a respeito da forma, das ideias que o compositor ali usava e tal. E nessa brincadeira, esse programa, que era semanal, chegou a cinco anos de vida. Nós chegamos a fazer quase duzentos programas nesses cinco anos e nós chegamos a botar no ar cerca de seiscentas obras de tudo quanto é compositor brasileiro de que eu encontrasse gravações. E eu fazia muita questão de justamente não priorizar tendências, simplesmente deixar aberto para todas as tendências naquela ideia básica de que a riqueza vem da diversidade. Foi uma coisa que só São Paulo viu, mas foi importante porque, hoje em dia, por exemplo, nessas tendências da Rádio Cultura, tal tipo de programa já não teria mais espaço porque seria considerado muito sofisticado, com análise musical, comentários, hoje são coisas assim que não chamam mais público, que não chamam a audiência, então, não existe mais espaço para este tipo de programa. Eu aproveitei, foi um bom momento aquele, e durante cinco anos fiz muita coisa.

No final desse período, eu já estava na rádio, um grupo de músicos me falou que havia aí uma orquestra nova em São Paulo que tinha saído da OSESP e, nesse momento, por incrível que pareça, eu estava até na Coreia, quando a minha mulher me ligou, dizendo: “olha, veio um grupo de músicos aqui perguntar se você toparia de vez em quando reger uma nova orquestra que vai ter em São Paulo. E como você é lá da Fundação Padre Anchieta, vai ser lá mesmo a orquestra, se você toparia de vez em quando trabalhar com eles”. Eu disse que “claro” e aí eu comecei com a Sinfonia Cultura, essa orquestra da Rádio Tv Cultura. Com essa orquestra da rádio, primeiro tivemos uma grande dificuldade que era tentar levar músicos e orquestras, músicos profissionais brasileiros, convencê-los a tocar música brasileira, isso não foi fácil. Isso foi muito difícil, quantas vezes a comissão da orquestra vinha falar comigo e eu tinha que negociar com eles em termos de porcentagem, “olha, tem que ter mais música internacional” e eu tentava sempre fazê-los entender que a nossa única possibilidade de existência em São Paulo era justamente ter um tipo de trabalho que não conflitasse em nada com os mais poderosos que lá estavam e tentasse, sempre, na medida do possível, ter uma linha própria de trabalho centrada na música brasileira. Isso foi difícil, quantas e quantas vezes eu cheguei até a brigar às vezes, quase corporalmente. Houve casos assim, de um flautista francês que chegou a falar que ele não aguentava mais tocar aquela merda de música, eu tive que sair às vias de fato com ele dizendo para ele que, ao contrário, eu também já tinha regido muita merda de música internacional e a coisa foi feia, muito feia, felizmente ele saiu da orquestra. De vez em quando a gente fazia algumas experiências um pouco mais radicais e temos aqui o Luiz Carlos Csekö de quem nós fizemos uma peça que tinha luzes e não era de uma escrita quase convencional. Ele viu que a coisa foi bem, nós chegamos a um resultado, mas sempre era difícil, não era simples a coisa não. A gente ia e chegava até certo ponto. Essa orquestra realmente fez coisas, não dá aqui para a gente entrar em detalhes, mas eu digo o seguinte: de música brasileira essa orquestra chegou a fazer mais de trezentas obras de mais de cem compositores diferentes, ou seja, a gente sempre quis diversificar a produção e dar oportunidade para todo mundo. Fizemos cerca de cinquenta estreias mundiais, foram tocadas no período de seis anos, não chegou a sete anos exatamente. Foi tocado de tudo, música de todo mundo, sempre que a gente podia, porque o dinheiro era curto para a programação e digo o seguinte: tudo aquilo que foi dito como motivo para a extinção da orquestra não havia nenhuma verdade para aquilo tudo. O nosso orçamento era o menor possível e nós chegamos a fazer um projeto para a Secretaria de Educação, fazendo concertos nas escolas, em que nós pusemos R\$ 10.000.000,00 (dez milhões de reais) por cotas da fundação pelo nosso serviço, isso significava três anos do nosso orçamento integral da orquestra. Eles nunca falaram a respeito disso. E assim por diante.

Fizemos uma quantidade enorme de atividades, era uma orquestra que atendia muitas questões multimídias em São Paulo, então, por exemplo, na hora de gravar trilha de filme, éramos nós, esse “Pelé, eterno”, esse filme que está por aí no mercado, a gravação foi feita por nós, esses “Quinhentas almas”, que ganhou o prêmio do Festival de Brasília, música nossa, outra versão do “Cangaceiro”, um *remake* do “Cangaceiro”, do Lima Barreto que está sendo feito, gravação nossa também. Fizemos óperas várias vezes, vinte e sete programas de

televisão de vídeo, só de música brasileira, vinte e sete concertos inteirinhos de música brasileira, de tudo quanto é tipo e preparamos música para cerca de três ou quatro cds que ficaram lá estocados agora. Como já houve uma mudança recente na direção da Fundação Padre Anchieta, eu acho que se a coisa não se perdeu, a gente vai ter de novo acesso a isso e talvez a gente possa botar para frente os cds.

A pessoa, aquela que dirigiu e extinguiu a orquestra, saiu da Fundação Padre Anchieta levando consigo os seus quarenta amigos e, de qualquer maneira, foi uma coisa que agora a gente tem esperança de que a gente retome todo aquele acervo, gravações, e a gente possa, enfim, de novo, continuar. Eu queria mostrar só rapidamente, não é tão rapidamente assim porque a peça dura sete minutos e meio, uma das nossas gravações. Este é um *Terço* do Alberto Nepomuceno que é uma peça que a gente não conhece, é pouquíssimo tocado, ele compôs ainda na Europa, em Berlim, e nós gravamos com orquestra e aí passou para o Ministério das Relações Exteriores, está divulgado por aí.

Essa peça, eu devo o conhecimento da existência dela ao Sergio Nepomuceno que uma vez me mostrou essa partitura. Eu fiz aqui com a Orquestra Nacional, bem no começo dessa minha trajetória com música brasileira. Mas, não é uma peça simples, é uma peça de nível técnico muito complexo, o Nepomuceno tocou com a Filarmônica de Berlim. Então, ele escreveu para a Filarmônica de Berlim tocar e é uma peça de muita dificuldade, mas que vale a pena ser conhecida. O Sergio nunca se convenceu muito do valor da peça, mas eu acho que cheguei a convencê-lo nos últimos tempos.

Foi muito conflituoso o final da orquestra, até agora a poeira não abaixou completamente e nem tudo a gente soube. Por exemplo, aquele abaixo-assinado que houve pela internet, todo mundo ficou sabendo, porém, houve um abaixo-assinado convencional e o que nós conseguimos em São Paulo, quando nós paramos de fazer, nós tínhamos simplesmente onze mil assinaturas, isso em música que não é música popular, é bem significativo, onze mil assinaturas e nunca conseguimos um jeito de levar isso para o governo, blindaram o governo e não teve jeito, não tem maneira nenhuma de se chegar a coisa nenhuma. Passou o tempo, a coisa acabou, agora, pelo menos se a gente conseguir tornar público tudo aquilo de documentação que foi feito e nesse trabalho o importante era que eu sempre fazia revisões, obrigatórias revisões, de muita coisa manuscrita que vinha cair em mãos. Eu tive que fazer várias revisões e é uma coisa que aquele meu lado perfeccionista desde o começo tem me ajudado muito. E eu adoro fazer isso, então, é eu faço com muito prazer e, lógico, sempre preservando a vontade do compositor acima de qualquer coisa, mesmo que a gente tenha que descobrir quase por, às vezes, por uma coisa parapsicológica qual seria a vontade, mas a música em si dá condições para isso e esse é um trabalho que a Academia tem feito de grande valor porque a música do Brasil nós mesmos não temos a dimensão da produção musical brasileira. Eu, falando isso aqui, na Academia é redundante, mas nós temos uma imensa produção musical nesse país e, por estranho que pareça, a produção sinfônica de um país que quase não tinha orquestra e que só veio a ter orquestras oficialmente organizadas na década de 30, é também muito grande a produção sinfônica brasileira. Então, isso é uma coisa excelente, é para qualquer um que queira militar nessa pesquisa. Eu continuei fazendo e continuo fazendo esse trabalho, sempre que convidado, com música brasileira, por exemplo, agora acabei de reger um concerto em Minas Gerais só com música do compositor mineiro chamado Eduardo Guimarães Álvares. Tenho feito coisas, a minha mulher tem trabalhado junto comigo na confecção de música ao computador e eu gosto de fazer as revisões e assim tocamos para a frente.

A mudança da vida que aconteceu nos últimos tempos é que depois da extinção da orquestra, eu realmente confesso que tenho produzido muito pouco com relação a textos e coisas assim, eu estou em dívida comigo mesmo em função da luta pela sobrevivência que não tem sido muito fácil, mas eu já prometi, esse ano eu estou voltando a escrever. Acabei de escrever um texto porque a carreira universitária agora apareceu como uma alternativa de vida. Eu estou fazendo um doutorado na USP, já terminei as matérias e estou voltando a escrever que é uma coisa que eu faço com muito prazer, apesar de um parto difícil, mas eu gosto muito de fazer. Só que eu mudei um pouco o meu campo de pesquisa principal que, para o mestrado, foi Camargo Guarnieri, as sete sinfonias do Guarnieri, mas agora eu resolvi expandir os meus horizontes para coisas que eu não havia estudado muito e agora eu estou sendo obrigado a fazê-lo, o que é muito bom. Eu estou fazendo um trabalho que é sobre a relação dos modernistas com Carlos Gomes e mais exatamente com Mario de Andrade. E é uma coisa interessante porque é um viés com a literatura, de que eu sempre gostei também, ou seja, é um negócio amplo

que tem me dado muito prazer. Entre as muitas outras coisas que eu já fiz em vários lugares tem uma delas, eu só queria que a gente ouvisse o resultado de uma gravação, que é um concerto que eu regi uma vez na Alemanha com uma orquestra de jovens e que é interessante porque os músicos, a princípio, não queriam tocar, era um programa inteirinho com música brasileira, só que tudo manuscrito, nós não tínhamos nada digitado e quando eu cheguei os músicos me falaram: “olha, nós não costumamos tocar manuscrito e conforme a qualidade da música, nós vamos tocar ou não”. Então, eu botei a *Serenata* do Nepomuceno e eles não acharam muito interessante não. Então, botei a *Sonata* do Carlos Gomes que a gente conhece no Brasil inteiro como *Sonata para cordas*, mas o nome real dessa peça é *Sonate*. Os manuscritos que nós temos lá no museu de Carlos Gomes em Campinas, o que o Carlos Gomes queria fazer são peças, diversas peças orquestrais, por isso que deu o nome *Sonate*, no plural, a cópia do manuscrito eu devo, nunca vou me esquecer dele, a meu querido Padre Penalva, que foi um grande amigo que eu tive em Curitiba. Fiz essas *Sonate* com esse grupo de jovens de músicos alemães e eles gostaram demais. Com manuscrito e tudo, eles chegaram a tocar de uma forma bastante convincente, apesar de termos tido só três ensaios.

Podemos ouvir agora o Scherzo da *Sonate* para constatarmos o que a gente chegou a tocar com esses meninos e dizendo aqui, antes de concluir oficialmente, que eu queria agradecer à Academia a oportunidade de dar esse depoimento, agradecer demais, o que me honra de uma forma que eu não tenho palavras. A presença dos acadêmicos aqui e dos não-acadêmicos também, pessoas do meu maior apreço, gente que eu tenho no meu coração e que aqui estão presentes. Isso é muito bom, a gente falar para pessoas de que a gente gosta e que sabe que também essa coisa é recíproca.

Muito obrigado, vamos escutar a música, não é muito tempo de música, são só três minutos.

É, eles tocaram com vontade. Essa peça é muito conhecida. É uma peça que no Brasil é uma espécie de hino nacional das orquestras de cordas, mas é uma peça formidável. O manuscrito diz muita coisa. Isso é no fim da vida de Carlos Gomes, a história é mais ou menos a seguinte: querendo mandar uma peça para ser tocada no grupo de cordas do irmão dele, Santana Gomes, de Campinas, ele compôs essa peça e mandou para o grupo do Santana. Só que o manuscrito é extremamente cuidadoso porque ele mandou para o Brasil. E o Carlos Gomes já era detalhista, completamente detalhista na música normal sinfônica. Mas, nessa peça ele foi extremamente detalhista, ele determina às vezes o dedilhado, que corda ele quer, tudo, é maravilhoso o trabalho que ele faz de fraseado e tudo mais, ele especifica tudo, absolutamente tudo. No Brasil se tornou uma tradição falar que se chama Sonata e tocar com contrabaixos sempre, o Carlos Gomes só usa contrabaixo em dois movimentos. No resto a gente deduz, ele só usa violoncelo, mas você pode colocar um contrabaixo ali, mas ele não escreveu o contrabaixo. E no Brasil ficou muito conhecida uma edição que foi feita dessa peça pelo Nelson de Macedo aqui no Rio e que foi essa edição que todo mundo usou no Brasil. Ela difere em muitos pontos do manuscrito, na dinâmica, até em algumas questões de harmonia também, mas a cópia é feita por um copista que tinha um cuidado muito grande, professor Aquile Bernarde que é quem fazia cópias para o Carlos Gomes, é meticolosíssima a cópia, perfeito, maravilhoso. O nome é *Sonate*, o nome no manuscrito. Eu quero um dia, se possível, um dos textos que eu queria escrever, um texto pequeno, é sobre isso, sobre essa questão da autenticidade do manuscrito, do nome e etc. Em breve eu devo estar escrevendo sobre isso, se Deus quiser.

Plateial:

Lutero, é um prazer te ouvir, é sempre um prazer ouvir sobre o seu trabalho e eu queria te fazer uma pergunta. Muitas vezes há maestros que olham a nossa obra e acham interessante, mas que dizem que a fariam, mas que não mandam nunca nas programações. Até que ponto você teve que lutar contra esse não poder mandar nas programações ou até que ponto você pôde mandar nas programações? Como você analisaria isso?

Lutero:

Eu, durante o que eu falei, preferi não falar de situações não muito agradáveis, mas eu passei por muitas circunstâncias assim. Por exemplo, com a Sinfonia Cultura nós tínhamos uma série de concertos no SESC Belenzinho, em São Paulo e essa série durou cinco anos, ou seja, essa é outra história que o governo também

não reconhece, mas que eles nunca precisaram pagar um tostão para a programação da orquestra, o SESC é que pagava. Só que uma vez que a gente fez a junção com o SESC, nós somos obrigados a ter que de vez em quando ceder à coisa, ou seja, nos primeiros dois anos eu fui cada vez colocando mais música brasileira, cada vez mais, sempre que me deixaram eu ia. Lógico que isso não é só uma questão do público e dos nossos músicos e orquestras, existe uma resistência também com o público e o que aconteceu é que o público diminui. Aí, o SESC me chamou e falou: -“olha, você precisa restringir agora bastante a questão da música brasileira”. Eu acabei a partir daí negociando com eles sempre e tentando equilibrar a coisa, colocando obras do repertório internacional e sempre que possível também alguma obra brasileira. Em alguns momentos do ano eu, isso era uma questão de honra, eu fazia o que eu chamava de “concertos especiais”, aí eu botava toda música brasileira. Mas, era uma negociação não muito simples. Eu, às vezes, sou obrigado a dizer que eu não era completamente honesto com eles e fazia certos subterfúgios para criar uma razão qualquer, misturar alhos com bugalhos, e, de repente, botava alguma obra brasileira no meio que justificasse, sei lá, um tema qualquer, eu inventava de algum jeito. Era uma negociação, apesar da minha desonestidade em alguns casos, era uma coisa franca, era leal, era gostoso. Até, inclusive, na justificativa para a prescrição da orquestra foi dito que o público que a orquestra tinha no Belenzinho era muito pequeno. Bem, acontece que o que eles pegaram foi justamente aquele pico de baixa que teve como referência. Eles omitiram todos os períodos em que houve uma grande quantidade de público e nunca divulgaram a quantidade de público que era normal de nossos concertos, que era tudo muito cheio, casa cheia. Esse é um caso. Mas, houve outro problema que foi no Rio Grande do Sul, Orquestra de Câmara do Teatro São Pedro. Eu comecei a fazer música brasileira, foram deixando. Só que num determinado momento eu soube que, inclusive um grande amigo meu, eu fiquei muito constrangido, o principal professor de violino da terra começou a dizer para os alunos que, o professor de violino que tinha uma influência enorme na formação, na cabeça dos alunos, e ele começou a dizer para os alunos o seguinte: “ - olha, quando vocês tocam Mozart isso é muito bom porque isso fica no repertório e vocês vão usar a vida inteira, mas essa música brasileira que ele faz, isso é para vocês tocarem uma vez e nunca mais, isso não tem a menor serventia, vocês não vão usar isso para mais nada na vida.” E aí eu fui chamado pela direção da orquestra, quer dizer, eu era o diretor artístico e regente, mas eu fui chamado pela direção, sempre existe uma direção, mesmo que seja Deus, está lá em cima, mas existe e eu fui chamado e eles me falaram claramente que ou eu mudava a linha da programação ou não continuaria lá. Descobri também lá outra maneira. No Rio Grande do Sul existe uma maneira de burlar que era você fazer música de compositor gaúcho. Quando você fazia compositor gaúcho, isso de certa forma era aceito. Então, eu consegui burlar também um pouco até certo ponto, mas chegou um momento que não deu mais. Existe realmente na geografia brasileira uma resistência grande com relação ao repertório brasileiro e isso vai diminuir conforme você vai do centro para o norte. Digamos já no nordeste, não tem problema. Em relação à música contemporânea, em geral, já existe certa resistência do músico de orquestra, seja ele de que lugar for. No sul é pior um pouco porque os nossos músicos no sul ainda padecem daquela famosa questão que o pessoal chamava de transoceanismo, alienismo e etc tantas outras coisas e o pessoal do sul realmente tem a Europa como verdade, como referência muito mais do que o pessoal do Norte, onde os músicos tocam no Carnaval, então, têm menos problemas para tocar música brasileira. De qualquer forma, a programação depende muito da autonomia que você tenha como diretor de uma orquestra. Eu estou me estendendo demais, mas só te digo o seguinte: na rádio também, eu disse para vocês que de vez em quando eu recebia a comissão da orquestra para conversar. Essas questões existem realmente, pressão de todos os tipos porque no nosso país a gente tem vergonha da própria cultura. Então, por menos que exista pressão, existe, agora, conforme o poder que você tenha na direção de uma orquestra, se você tem todo poder no céu e na terra, aí depende de você basicamente fazer ou não. Se você responde simplesmente só para você mesmo é diferente, mas não costuma ser assim em lugar nenhum. A gente é obrigado. Mas, mesmo assim, eu acho que se faz muito menos música brasileira do que se poderia fazer. Os regentes não gostam de correr riscos em geral e esse risco não chega nem perto da faixa de risco. O pessoal faz o mínimo, quase respeitando a lei Capanema, e talvez um pouquinho mais de vez em quando, ou menos ainda. Só sei de uma coisa: em São Paulo, estatisticamente agora, quando você pega a programação do ano, a música sinfônica brasileira que se toca em São Paulo depois da Sinfonia Cultura, o total por ano é cerca de um terço daquilo que se fazia na época em que nós existíamos, ou seja, caiu bastante a coisa da execução, apesar de todo palavrório que foi dito de que agora as orquestras tocariam mais música brasileira para suprir a falta, a ausência da Sinfonia Cultura. Isso valeu um pouco no primeiro ano, depois disso voltou tudo como era antes e, de qualquer forma, precisa haver um engajamento um pouco mais ideológico porque, pelo menos, trinta, quarenta por cento da programação de música brasileira

qualquer público vai aceitar. Você vai lá, dosa. A minha experiência me disse isso, até com o SESC, ali onde o pessoal é linha dura, deu para fazer um bocado de coisas. Precisa ter um interesse.

Plateia 2:

Lutero, na minha experiência não como músico, não como compositor, mas como professor de primeiro grau eu experimentei e descobri uma coisa. Aos poucos você acostuma, você faz o público aceitar seja a música brasileira, seja o que quiser, a mídia, aliás, sabe muito bem como faz isso, só que tem mais poder do que um professor ou do que um maestro. Uma vez numa entrevista ao JB eu falei dos grandes mortos, pequenos vivos, toca os grandes mortos, um dia sobra espaço para os pequenos vivos, um dia a gente toca o público e porque a gente existe. Eu não sei o que vai sobrar para mim daqui a cem anos, não sei se os compositores de hoje vão se lembrar de mim daqui a cem anos. Mas, se a gente for tocado, algum de nós tocará. Se a gente não for tocado, a gente vai virar tema de tese de doutorado, só, o que é triste.

Lutero:

É, mas quem sabe, até lá as universidades com as suas próprias orquestras possam tocar as peças das teses de doutorado também.

Plateia 2:

Ah, sim. Eu espero, agradeço a você pela sua luta sempre tão grande pela música brasileira e o seu carinho que eu sinto refletido nas minhas peças que foram feitas. Obrigado.

Flávio Silva:

O problema é que peças de doutorado, composições de doutorado, doutorado é uma coisa muito científica, né? Então, é uma coisa muito problemática.

Lutero:

Não só doutorado de composição, doutorado sobre uma peça qualquer do repertório.

Flávio Silva:

Mas, existe uma clara distinção entre música brasileira e música contemporânea. E falando de certa maneira, se eu entendi bem, quando chega mais para o Nordeste fica mais fácil música brasileira porque o pessoal toca mais música popular. Isso ficou meio confuso para mim.

Lutero:

Eu não estou querendo me estender demais, mas acontece, por exemplo, na Bahia existe uma tradição de se tocar música contemporânea que vem de longa data. Então, com exceção de um ou outro ali, você praticamente não encontra resistência para tocar música contemporânea, vamos dizer assim, música brasileira de linguagem contemporânea. Música brasileira de linguagem não tonal. Na Paraíba existe uma tradição pequena ainda, mas já existe, por exemplo, os jovens compositores da Paraíba estão sendo tocados anualmente, sistematicamente pela Orquestra Jovem. Eu fui um ano na orquestra da Paraíba e nunca senti resistência muito grande. As maiores resistências que eu senti realmente foram no sul do Brasil. Eu tive que ouvir uma vez de um jovem músico da OSPA, um bem jovem tocando viola, eu fazendo uma Sinfonia do Camargo Guarnieri que eu achava muito bonita, eu comecei a falar entusiasmado lá na frente da orquestra que aquela música era bonita e que não sei o que, vira o jovem músico tocando viola e disse assim: “- maestro, com licença, eu quero só dizer para a orquestra que essa é a sua opinião, o senhor não pode imaginar que nós tenhamos a mesma opinião que o senhor.” Eu tive que aceitar aquilo e pronto. Ou seja, no sul há uma resistência maior. Eu diria que pela minha

experiência de vida essa coisa geográfica existiu. Na minha experiência de vida existiram diferenças de postura, de vontade de fazer as coisas, de disposição, diferenças de Norte a Sul do Brasil existiram. A gente sabe que a cultura no Sul é muito mais centrada na Europa. Nós temos ali muito mais a influência da Europa do que aqui. Agora, posso inclusive me enganar, estar enganado completamente se amanhã eu tiver outra experiência contrária a isso. Mas, até hoje eu não tive.

Ricardo Tacuchian:

Lutero, nós tivemos oportunidade de ouvir uma obra que eu sequer sabia que existia do Alberto Nepomuceno e eu acho que todo mundo que está aqui presente deve ter ouvido pela primeira vez. O Ernani já ouviu. É surpreendente porque é a música de um jovem que ainda não encontrou a sua linguagem própria calcada na tradição europeia, mas que já mostra uma arte, um *metier*, musical impressionante e que nós, que estamos na Academia Brasileira de Música, com exceção do Ernani, simplesmente desconhecíamos essa obra e sua existência. Então, realmente isso demonstra que nós temos ainda um longo caminho a percorrer em relação à música brasileira. Eu diria que essa palestra de hoje poderia ser assim a trajetória de um músico engajado e eu achei curioso também porque nas minhas aulas sobre música do final do século XX no Brasil eu criei uma expressão “multiplicidade de ouvintes” de linguagens, de estilos que nós vivemos hoje em dia. Hoje em dia a música, especialmente a do final do século XX, é multipolar, ela não é bipolar como foi na época entre Guarneri, Koellreuter e etc. Ela apresenta quase que cada compositor uma escola, um estilo, uma tendência e eu usei a expressão de tolerância estética porque há um convívio, hoje em dia, eu imaginava que fosse assim, não se torce muito o nariz, você tem a tendência A para o músico que tenha a tendência D. Inclusive, num recente CD que saiu da UFRJ que me pediram para escrever o texto no livreto para o encarte, eu dei o título de “Tolerância estética”. Mas, a sua palestra de hoje está pondo em dúvida esse conceito porque na sua palestra, que vem de um homem extremamente tolerante, você focalizou vários aspectos de intolerância, de intolerância estética, de intolerância geográfica, inclusive na época da sua atividade na orquestra Sinfonia Cultura você relatou que alguns músicos resistiam à sua ideologia pró-divulgação da música brasileira. Mas o que mais me chocou foi saber que na época em que você foi estudante da USP os professores de lá condenavam, ou bloqueavam, ou impediam a música de determinados compositores do porte de um Camargo Guarneri. Isso é extremamente intolerante, extremamente inaceitável. Eu me pergunto: será que esses músicos que resistiam a fazer música brasileira quando você foi regente da Sinfonia Cultura, será que esses músicos não foram alunos da USP também e adquiriram essa postura intolerante? Porque aqui no Rio de Janeiro a gente simplesmente não impediria uma coisa dessas. Uma universidade do Estado mais importante do Brasil economicamente falando que bloqueia compositores que não sejam de determinadas linhas de estética, vanguardista ou seja lá o que for, e proíbe a apresentação de compositores do porte, não importa se ele é nacionalista, se ele é vanguardista, se ele é internacional ou não, mas do porte de um Camargo Guarneri, me parece ser inaceitável. Então, eu talvez não vá doravante usar essa expressão que eu criei de tolerância estética porque parece que nós ainda vivemos num espaço de intolerância musical. O que você me diz disso?

Lutero:

Olha, eu mesmo lá na USP, vi que as coisas mudaram muito porque depois que eu saí foi divulgado aquele famoso texto do Messiaen falando que ele tinha sofrido influência da orquestração de Villa-Lobos e aí lá na USP as barreiras acabaram. A gente no Brasil não precisa ter referência estrangeira para poder acreditar nas coisas e isso aconteceu a vida inteira aqui, mas hoje já mudou muito isso. Eu vivi realmente uma época de fogo, isso aí não era muito longe de 1964, nós estávamos ainda naquele período difícil, onde você tinha vários tipos, não era um tipo apenas, havia um tipo oficial de intolerância, mas havia outras tantas intolerâncias de tudo quanto é nível, eu mesmo fui vítima de uma, e não importa agora, eu para me formar, para obter a nota final de um determinado professor, tive que recusar um emprego que eu precisava ter, que me ajudaria economicamente para me manter, senão ele não me dava a nota final para eu concluir o curso. E os colegas todos participaram da reunião, mas quem testemunharia alguma coisa a meu favor? Ninguém. Então, eram tempos difíceis. Eu concordo com você que hoje a gente pode falar em tolerância estética já. Principalmente porque as novas gerações não viveram essas coisas todas que a gente viveu e eu não vejo um grau de intolerância assim com as novas gerações. Eu acho que os ânimos abaixaram, a música dos nacionalistas é uma música que tem lá pouco

espaço, mas muita gente admite a existência de compositores desse tipo, há uma coisa mais tolerante. Talvez a gente ainda esteja num processo de democratização da cultura e isso demora um pouco. Para um país que viveu muitos anos sob uma coisa de força, a gente ainda tem a prática de força como uma coisa quase que institucionalizada em alguns casos. Então, é difícil a gente aceitar completamente que o sujeito faça uma coisa que a gente não goste e aceitar que aquilo tenha direito de existir. Mas, nós não chegamos ainda ao nível, por exemplo, da minha escola na Alemanha. Lá nós tínhamos cinco professores de composição e tinha gente compondo ali em música Palestrina, gente compondo música serial em graus e todo mundo se respeitava, eu não sei se gostavam um do outro, talvez não, mas havia um certo respeito entre eles. A isso nós ainda não chegamos aqui, mas a gente está a caminho. Eu vejo hoje muitas diferenças com relação ao tempo em que eu vivi essa coisa toda. Existe uma coisa complexa que eu acho que é o seguinte: uma coisa que, por exemplo, o Guilherme faz, eu acho que faltou isso no Brasil, graças a essa polarização de tendências, as técnicas contemporâneas praticamente nunca se preocuparam em incluir elementos nativos. No Brasil ou você usava técnicas contemporâneas com material europeu ou técnicas tradicionais com material nativo. Isso não é verdade em toda América Latina. Há muitos países da América Latina em que se fazia música serial em cima de ritmos tradicionais, de coisas nativas; isso no Brasil não foi possível em função da polarização. Eu acho que a gente perdeu com isso aí. Eu não vejo porque não fazer tudo isso, você pode fazer tanto uma coisa quanto outra. Eu acho que, hoje em dia, se nós não chegamos ainda num nível de tolerância ideal, pelo menos as forças não estão mais tão antagônicas entre si. Já se admite a existência, já se admite escutar uma coisa ou outra. Eu acho que está certo você nessa avaliação de tolerância estética, talvez mais como uma coisa para se alcançar, talvez estejamos no caminho disso, uma coisa para ser alcançada, mas já estamos a caminho. Eu pelo menos acho agora muito diferente do meu tempo.

Plateia 5: Lutero, primeiro que me congratular pela sua resistência. Parabéns, sem você nós não teríamos uma enorme divulgação do trabalho. Agora, uma coisa que sempre me preocupou é a respeito da tolerância, usando o termo do Tacuchian, tomando emprestado, do repertório das orquestras estrangeiras que chegam ao Brasil e que em absoluto incluem qualquer trabalho brasileiro no programa. Isso foi uma luta árdua que, de certa forma, porque sempre sugeria que dado ao patrocínio solicitado, que houvesse uma inclusão do percentual de obras brasileiras no programa. Como é que você vê essa tolerância das orquestras estrangeiras que vêm ao Brasil ao trabalho da gente aqui? Certa vez eu escutei uma orquestra inglesa tocar uma obra de Guarnieri fantasticamente bem tocada, com uma musicalidade excepcional e aquilo me deixou maravilhado. Como é que você vê isso em um campo mais geral?

Lutero:

Eu acho que isso é uma coisa mais nos tempos de hoje. Sabe, se você pegar Richard Strauss quando veio com a orquestra de Viena na década de 20, ele fez, ele tocava música brasileira aqui no Rio. Havia uma maior facilidade, eu diria, nessa direção. Nesse ponto, eu acho que nós regredimos muito. Primeiro porque as orquestras que aqui vêm, para começar, elas nem procuram mais tocar sequer um repertório internacional interessante. Talvez imaginem que no Brasil só esse tipo de coisa é aceita. Raramente se ouve um Bach, uma coisa mais interessante nessas orquestras que aqui vêm. A não ser de países específicos onde esses compositores nasceram. Uma orquestra húngara sem dúvida vai tocar. Mas, as tais orquestras internacionais não tocam porque existe muito essa coisa, mas eu acho, no meu faro da coisa, que isso tem muito a ver com os chamados promotores de concerto que são as pessoas que fazem contatos com essas orquestras e que têm uma visão muito restrita, uma visão típica do tal conhecedor, público conhecedor de música. Não tem nada mais reacionário do que o tal conhecedor de música. Esse é um público que não aceita música contemporânea, a maior resistência que existe é o daquele que se considera o conhecedor de música, ouvinte. Lá na Rádio Cultura, quantas vezes eu tinha contato com esse tipo de público. O tal conhecedor de música, para ele, a música chegou no século XX morreu, acabou. E essas pessoas que são os promotores, muitas vezes são pessoas dessa elite, desses tais conhecedores ou que têm em torno de si como referências só os tais conhecedores de música. Mesmo a classe dos mais abastados no país, hoje em dia é uma classe culturalmente muito inferior à da década de 20, por exemplo, período que eu estou estudando, a gente tinha a Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, nossa cidade, promotora de concertos, promovia música brasileira, inclusive, música de compositores brasileiros e artistas brasileiros naquele momento. Hoje em dia, se você não for Nelson Freire,

you não entra numa série de solistas da sociedade, nunca mais. Ou seja, é um círculo vicioso, mas viciado realmente de muito difícil de ser, sabe? Mas, é uma questão cultural acima de tudo, mas os tais promotores, as pessoas que estão na referência, são pessoas primeiro que não têm cultura nenhuma mais e não têm interesse em nada a não ser na reciclagem eterna das mesmas coisas. E dinheiro. Agora, eu acho que eles também estão enganados com relação a essa coisa do dinheiro. Sinceramente, uma orquestra internacional que vem com um repertório mais instigante também atrai muito público. Aí, é difícil a gente aceitar, mas eu acho que tem muito a ver com as referências que são os tais promotores de concerto.

Flavio Silva:

Lutero, não é só uma questão de classe abastada, você tinha o Clube dos Artistas Modernos em São Paulo, aqui no Rio também você tinha Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, hoje o mais intelectual é Chico Buarque; você pega o Ferreira Gullar o máximo que ele sabe é colocar letra em música de Villa-Lobos, trezinho caipira não sei o quê, ele é um intelectual. Esse pessoal mais clássico da literatura, filosofia e etc eles só sabem falar de Tom Jobim, Chico Buarque e Caetano Veloso e aí entra aquela corja de São Paulo que se julga intelectual, intelectual é pouco.

Lutero:

Bom, eu não sei nem como comentar isso, mas de qualquer maneira acho que existe realmente isso. Vejo muito isso em tudo quanto é área da nossa cultura. O cinema, por exemplo, a década de 50, de 60 os compositores também recebiam algum dinheiro para poder fazer a música de cinema. Quanta gente não fez música de cinema nesse país. Hoje em dia praticamente o cinema é uma coisa feita com computador ou então música popular. O Brasil é um dos únicos países do mundo em que música de cinema é praticamente música popular, na maioria dos países do mundo música para cinema não é feita por compositores populares geralmente. No Brasil os compositores eruditos perderam esse mercado. Você vai ver Caetano Veloso fazendo música para cinema que é uma ambientação. O músico popular, o que ele faz no máximo, é uma pequena ambientação, mas não tem aquele domínio da matéria a ponto de associar a coisa dramática, o compositor erudito tem o domínio disso. Os nossos jornalistas, atualmente os grandes jornalistas, estão sendo substituídos sempre por gente mais jovem e que custa menos. Claro que acabou de se formar e a gente escuta pérolas impressionantes dos jornalistas como aquele lá da Folha, da Veja, que eu já tive que ler, ele dizendo que toda arte colonial brasileira, as artes plásticas do período colonial brasileiro, incluindo Alejandrinho, e todo mundo, que nunca chegou a ser arte, aquilo nunca passou de ser artesanato. E esse sujeito dá a opinião dele para ninguém falar nada em contrário, ou seja, inclusive Alejandrinho não passava de artesanato. Isso é um negócio muito sério. A música acabou por falta de música nas escolas e etc, da cultura geral das pessoas, a música popular passou a ser a única referência, música, música popular. Não existe outra e todos vocês que trabalham, que ministram, que são compositores, estão pagando um preço alto por isso, claro.

Plateia 7:

Tenho quatro pequenos comentários sobre as coisas que você falou. Não se pode dizer que não tem música brasileira e música de compositor que não seja popular em cinema, mas quando tem eles pedem para a gente abrir mão dos direitos autorais. Eu mesmo já sofri isso ou então, esquece isso, como uma peça de teatro em que usaram uma música minha e quando eu reclamei dos meus direitos autorais, eu ouvi de uma grande atriz brasileira com a produtora da peça que disseram: “o senhor nos prejudicou.” E assim por diante. Agora, a questão da resistência, eu era aluno da escola de música e quando eu disse que ia tocar a sétima de Prokoffiev que todo mundo já estava cansando de ouvir eu ouvi: “-mas, você vai tocar Prokoffiev?”. E essa resistência sempre existiu, desse nível dos conhecedores de música em escolas de música muitas vezes. E para terminar, falei dos grandes monstros dos pequenos livros, na mesma entrevista eu falei que uma vez que o JB, numa reportagem pela quinta vez, que iam fazer a 5ª de Mayer, eu disse: e por que as nossas? As orquestras que vêm de fora não vão passear pelo nosso repertório, eu fiz uma coisa meio teatral agora, por que eles não vêm dar um passeio em nosso repertório? Não precisam tocar obras dos jovens ou dos mais ou menos jovens, tocam até dos

que já morreram, dos grandes mortos. Os médios e os pequenos agradecem. Mas, um dia vai chegar a vez deles, mesmo que já meio mortos.

Lutero:

Isso é uma coisa que nós devemos de alguma forma fazer com que chegue até essas orquestras que aqui chegam, que existe interesse por isso no Brasil. Isso provavelmente não chega até eles. Só uma coisa final importante a dizer: não sei se final, eu estou aqui para quanto tempo for o caso, mas sobre Sinfonia Cultura eu queria dizer uma coisa a mais. Os músicos da Sinfonia Cultura só perceberam realmente a importância da música brasileira depois da ascensão da orquestra porque aí eles perceberam que toda aquela manifestação imensa que houve e que foi muito grande em São Paulo, nós chegamos a ter um editorial da Folha de São Paulo a nosso favor, isso não é toda hora, todas às vezes eles perceberam que o que se falava? Não era o fato de cinquenta e poucos músicos ficarem desempregados, não. Sempre se dizia que a razão do protesto era porque era a orquestra que tocava música brasileira. Aí eles finalmente entenderam. Mas, puxa, então, era realmente importante a gente tocar música brasileira! Essa é a única razão porque as pessoas estão falando, não é por causa do nosso trabalho, a gente ficar desempregado, ninguém falou nada disso. Aí, então, eles vieram falar para mim: puxa vida, como era importante o que a gente fazia. Eu falei para eles: quantas vezes eu falei para vocês que era importante e às vezes eu tinha que ter paciência para poder contornar os problemas, mas, de qualquer forma, os instrumentistas de orquestras na própria escola não são guiados a um repertório brasileiro. A base de ensino do instrumento é ainda, e é bom que até seja a música europeia tradicional, mas precisaria haver da parte dos professores um encaminhamento mesmo para abrir a cabeça dos instrumentistas para um repertório brasileiro e contemporâneo em geral.

Ricardo Tacuchian:

Acadêmico Lutero Rodrigues, a sua palestra despertou um interesse muito grande e eu tenho certeza que se nós tivéssemos tempo esse debate se estenderia por algumas horas, mas, infelizmente, nós temos limitações e em nome de todos os presentes queremos agradecer a sua brilhante apresentação, inteligente, que levantou uma série de questões e de problemas e esperamos que futuramente possamos contar novamente com a sua palavra. Muito obrigado.