

## SÉRIE TRAJETÓRIAS 2009

Palestrante: Norton Morozowicz

Local: Rua da Lapa, 120/12º andar

Data: 08 de setembro de 2009

Hora: 17:00

Boa tarde a todos. Eu quero agradecer ao Ricardo Tacuchian, nosso presidente, por esse convite. Quero dizer que realmente a gente fica muito emocionado. Cada vez que eu volto ao Rio, parece que o tempo não passou e quando a gente olha para trás e vê os anos, os companheiros, muitos que já se foram, o que fica é a música. Estamos aqui mais para falar da música, porque é a música que tomou conta das nossas vidas e para mim a música foi tudo. Vou falar um pouquinho, já que me deram essa oportunidade e espero que não se arrependam. Tenho muito para falar, mas pincei algumas coisas que foram importantes e como eu vim parar no Rio de Janeiro, vou falar um pouquinho do ambiente musical de Curitiba e da família.

Na verdade, a minha família é de origem polonesa. Meu pai chegou ao Brasil em 1926, mais precisamente no Rio de Janeiro. Ele veio como coreógrafo e bailarino de um grupo do Scala de Milão para preparar o balé e óperas no antigo Teatro Lírico do Rio de Janeiro. Depois, essa turnê seguiu a Buenos Aires, Montevidéu e no retorno ele passou por Curitiba, onde já existia uma colônia polonesa. Ele fez questão de ir lá para ver e fazer contato; assim, como ele tinha compromissos já agendados na Europa, retornou para Berlim, Paris. No ano seguinte, então ele veio com um contrato do governo polonês para começar um trabalho de teatro e começou a primeira escola de dança, aliás, com poucos meses de diferença da sua colega Maria Olenewa, aqui no Rio de Janeiro.

Pode-se dizer que os primeiros caminhos para a cultura de um modo geral, em Curitiba, contaram com meu pai que teve participação muito grande no balé. Ele também ajudou na criação da Orquestra Estudantil de Concertos que já acompanhava o balé. Bento Mussurunga, que tem um nome muito importante, um maestro que também teve uma atividade grande aqui no Rio, no teatro de operetas, de revistas, enfim, esse era o ambiente. Nesses anos, no fim dos anos quarenta, cinquenta, foi criada a Escola de Música e Belas Artes do Paraná, para onde foram também alguns europeus importantes, por exemplo, a professora Renée Devrainne que foi chamada “mãe dos pianistas paranaenses”. Ela foi primeiro prêmio do Conservatório de Paris e o pai dela era um engenheiro que foi transferido e acabou que eles vieram se estabelecer em Curitiba, assim como também Charlotte Frank, que era violoncelista, irmã do professor Jorge Frank, que foi meu professor de flauta. Esses são os fundadores da Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

Na família, éramos três irmãos, o mais velho era o Henrique, aliás, com uma diferença grande, quase que de sete em sete anos. O Henrique, o mais velho, uma irmã no meio, Milena, que trabalhou a vida toda com balé, e eu, o irmão caçula. Naturalmente, a família já vinha de sete gerações nas artes da Polônia, minha avó Natália foi um dos maiores nomes do teatro em Varsóvia, o meu avô Henrique também foi um diretor famoso na cidade de Dublin, em Varsóvia e para trás havia atores, cantores de ópera, bailarinos e, enfim, a arte já vem na família há sete gerações.

Como era Curitiba na minha infância? Não tínhamos, ainda, televisão e logo cedo a minha mãe, que era pianista amadora, foi mais do lar, mas tinha aquela questão da educação dos europeus:

todo mundo tocava piano – era uma mania nas famílias como parte da educação estudar piano em casa. Eu também fui colocado no piano, a minha irmã também como bailarina fez piano, mas tínhamos o irmão mais velho que era um senhor pianista e compositor que era o Henrique de Curitiba, por sinal falecido no ano passado e que no dia 29 de agosto estaria completando setenta e cinco anos.

O Henrique foi trilhando logo seus caminhos da música e deixou parâmetros muito grandes na família, ele realmente era genial, tanto como instrumentista, como compositor e, segundo ele mesmo dizia, eu era muito indisciplinado no piano. Eu queria tocar, mas não queria estudar, então desde cedo aquela vontade de improvisar me dominava e minha mãe ficava muito brava com isso, ia lá e fechava o piano. Ela dizia que se não fosse para estudar o método e fazer os exercícios, então era preciso fechar o piano.

Desde o início eu já tinha essa paixão pela música e, principalmente, pela música brasileira. O pouco que eu tinha ouvido de Villa-Lobos me fascinava muito e também a música popular porque o grande programa nosso em Curitiba, naquela época, era no final da tarde ouvir a rádio Cadena, de Buenos Aires ou Sodré, de Montevideu que transmitiam música de concerto o tempo todo. Naturalmente na cidade, de vez em quando, se conseguia captar alguma coisa do Rio: Rádio Nacional, Rádio MEC mais tarde, mas era muito difícil e em ondas curtas. A grande diversão também era que no verão a gente ia para o litoral, na praia próxima a Curitiba e lá, por algum motivo que eu não sei explicar, a atmosfera permitia a entrada dessas ondas curtas com mais limpidez, então já no meio da tarde a gente conseguia ouvir um pouco das rádios do Rio e de São Paulo. Eu ouvia todo tipo de música e o *jazz* desde cedo me fascinou. Eu me lembro que já na adolescência, às vezes, eu fugia de casa de noite, tínhamos uma educação muito rígida, com horário e eu à noite fugia, pulava a janela e ia para as casas noturnas, ainda menor de idade, para ouvir *jazz*, tocar e dar uma canjinha.

Enquanto eu estava estudando flauta seriamente, passei a tocar contrabaixo. Eu cheguei a montar dois conjuntos que foram importantes nessa época: um era o “Sun Jazz Trio” e, posteriormente, o trio “Ludus Tertius”, onde Gebran Sabbag era o pianista, que hoje está com mais de oitenta anos e é um dos gênios, talvez, do piano nessa área. Ele nunca estudou, homem de uma harmonia complexa, é uma coisa impressionante, e o baterista era o Guarany Nogueira, que foi o homem que criou a batida da Bossa Nova. Ele veio para o Rio de Janeiro nos anos cinquenta, chegou inclusive a morar com João Gilberto, e isso agora é que foi revelado recentemente, ninguém sabia se foi o João Gilberto que gravou *Chega de saudade*. Tinha dois bateristas no estúdio e ele não gostou do baterista que estava fazendo, naturalmente ele já tinha ouvido aquela famosa célebre batida *téc, téc, téc*, então, isso ele criou naquele momento e aí o João Gilberto ficou louco com isso e essa figura se chama Guarany Nogueira. Um particular: ele teve paralisia infantil e na perna esquerda ele tinha um aparelho, então ele não podia usar as duas pernas, usava só a perna direita e a gente costumava brincar que ele tinha mais balanço do que muita gente com as duas pernas. Realmente, ele foi um percussionista exemplar.

Uma coisa importante que eu gostaria de citar é que junto com a criação da escola de música, nos anos cinquenta, a base aérea, a banda da Aeronáutica em Curitiba abriu concurso para conseguir atrair músicos melhores. Eles já começavam na carreira como primeiro sargento, então, foi muita gente do Rio de Janeiro fazer concurso em Curitiba porque já começava como primeiro sargento. Entre eles foi o famoso trombonista Raulzinho que depois fez um sucesso enorme e outros tantos nomes que lá estavam tocando na noite de Curitiba. Eles eram da Banda,

mas de noite estava todo mundo tocando, então, muita coisa da Bossa Nova, praticamente, começou lá, também. O famoso Dimorvan Moreira, o grande percussionista que veio da cidade de Guarapuava, o pai da Eliana Pittman, Booker Pittman tocava em São Luiz do Purunã, foi parar não se sabe como ali perto – tocava nos inferninhos.

Curitiba tinha uma vida noturna muito rica, muitas casas, boates e bares com shows noturnos, então, nesse aspecto a bossa nova – a gente nem imagina isso e é até uma coisa até incrível pensar que enquanto no Rio estava acontecendo, em Curitiba estava paralelamente a coisa florescendo com músicos desse nível.

Parece que o destino também estava já me aguardando porque aconteceu o I Festival da Guanabara e naquela época, eu não me recordo agora, mas o prazo final era sexta-feira ou sábado e o meu irmão estava escrevendo a obra até as últimas horas e aí precisava trazer, não ia ter como mandar essa obra pelo Correio porque não haveria tempo, então ele me pediu para pegar o ônibus noturno naquele dia para chegar aqui em tempo hábil e inscrever essa obra naquele primeiro festival. Eu achei que era uma oportunidade excelente e disse: - vou nessa! Acabei trazendo a minha flauta porque também nessa época - eu falei também do professor Jorge Franklin e aqui no Rio tinha o professor Moacyr Lisserra, que era o catedrático da Escola Nacional de Música e eles se conheciam de alguma maneira e sempre se falavam - volta e meia havia essa coisa no ar que estava precisando de um flautista, que ia abrir uma vaga na Orquestra Sinfônica Brasileira e que em Curitiba tinha um garoto que poderia vir para cá... Cheguei ali na Escola de Música, fiz a inscrição da obra em tempo hábil, cheguei às dez horas da manhã, fui à Sala Cecília Meireles para assistir um ensaio da Orquestra Sinfônica Brasileira e encontrar o Professor Moacyr Lisserra – que já tínhamos falado nisso, então era uma oportunidade de conversar mais de perto. Lá chegando estava aquele burburinho e eu lembro algo interessante, que a orquestra tinha uma figura que era o Renault Pereira de Araújo, um tipo de síndico dos músicos naquela época, era um homem que era o líder dos músicos e, ao mesmo tempo, era um guarda-costas do maestro, então era a pessoa que determinava muitas coisas. Quando o Renault perguntou o que eu estava fazendo lá, ele me perguntou se eu havia trazido a minha flauta. Eu disse que por acaso havia trazido. Ele chamou o Isaac Karabtchevsky que também estava entrando na orquestra – foi aquele momento da saída do Eleazar de Carvalho e vieram uns doze ou treze músicos tchecos para preencher os quadros da orquestra. Chamaram alguns músicos, formou-se uma comissão naquele momento e me pediram para tocar alguma coisa. Eu fiquei meio apavorado, mas montei a flauta e toquei. Perguntaram-me se eu sabia ler e puseram umas peças para eu ler à primeira lista e assim foi o exame, muito rápido. O pessoal saiu para a salinha para decidir qualquer coisa e volta o Renault e diz: “olha! Você pode assumir aqui?” Eu disse: - “não, tenho que voltar a Curitiba”. Ele me disse: “bem, você tem uma semana de prazo, então, você vai e volta”. Assim foi feito e eu voltei para lá.

Nessa época o “Ludus Tertius” que tocava na noite em Curitiba estava revezando com Dick Farney – a gente tocava música só para o pessoal ouvir – “Os três Morais”, do Farney e “Ludus Tertius Trio” – e foi uma época de ouro. Isso foi em 1967, 1968. Para se ver como era bem remunerado, eu troquei o mesmo salário que eu vim receber na Sinfônica Brasileira pelo que eu ganhava no Trio em Curitiba para tocar das oito até meia noite, toda noite.

O ambiente daqui do Rio foi interessante, também, porque eu fui morar no Hotel Santa Tereza, que diziam que era a casa da Marquesa de Santos, onde estavam quase todos os músicos tchecos. Era um hotel que tinha muita gente aposentada que morava bem ali em cima do Largo

do Guimarães e era muito bucólico porque a gente pegava o bonde, descia, vinha ensaiar na Sala, no Theatro, enfim e todos esses músicos moravam lá. Mais tarde eu passei a residir na Rua Áurea, numa pensão e fiquei. A minha vida era estudar flauta, tocar e assim eu me transferi, eu estava na Escola de Música e Belas Artes, já no segundo ou terceiro ano, vim estudar com o Professor Lisserra que também tinha tido um problema nos lábios. Ele fez uma operação facial e não voltou mais a tocar. No ano seguinte, eles me puseram na parede: - “você vai assumir a primeira flauta”. Eu com tão pouca experiência, porque lá em Curitiba eu tocava em orquestra juvenil, orquestra da universidade, era uma coisa mais amadorística. Chegar aqui e enfrentar um repertório toda semana, eu sempre digo, para mim foram dez anos em um. Eu acabei ficando na Sinfônica Brasileira, assumi a primeira flauta e logo peguei a temporada dos anos setenta, onde era o Ano Beethoven, e logo tivemos grandes nomes como Kurt Mazur – ali eu o conheci - e fizemos um repertório inteiro naquele ano de setenta – foi o repertório integral de Beethoven – e isso para mim foi uma escola fantástica. Além do mais, caí em uma orquestra que tinha o Noel Devos como primeiro fagote, o José Botelho, Ludmila Richetevova que era oboísta e tinha vindo da Tchecoslováquia, aquilo para mim foi a maior escola, a verdadeira história de vida, porque era um nível altíssimo que eu jamais poderia imaginar chegar da cidade do interior e enfrentar um ambiente tão difícil. Naquela época, a OSB recebia grandes maestros e grandes solistas. No final da década de setenta, oitenta foi uma maravilha.

Com a minha transferência para cá, também, eu tinha começado um duo com o meu irmão Henrique e nós logo fizemos a estreia aqui na Sala Cecília Meireles num recital que foi histórico, inclusive. Eu vejo que está aqui o nosso grande compositor, o Edino Krieger, que na época era crítico do “Jornal do Brasil”. Nós fizemos esse recital e dele fizemos o primeiro disco alternativo – naquela época era o primeiro LP alternativo. Como foi feito? Foi feita uma lista das pessoas que estavam na Sala, se elas gostariam de adquirir o LP e se comprariam o LP. Nós colhemos as assinaturas e o dinheiro – porque era muito difícil. Hoje para fazer um CD é fácil, mas naquela época um LP era complicado, era custoso e envolvia muito trabalho e muito custo.

A música de câmara foi sempre a minha paixão e o primeiro trio de que eu participei foi com Devos e Ludmila, o “Trio Champignon”. Nós começamos a tocar nos anos setenta e naquela época o Rio de Janeiro tinha muitas salas de concerto e a gente tinha a chance de tocar quase todo mês. Foi muito importante essa possibilidade de provar vários tipos, com vários instrumentos, nós fazíamos música de câmara em todas as formações.

Anos mais tarde aconteceu que, com o conhecimento de Kurt Mazur, ele ficou entusiasmado com aquele garoto na flauta e me deu uma carta de recomendação. Ele me disse que eu só precisava ir à Europa para ficar um pouco mais seguro de estilo.

Eu tinha outra paixão, além da música brasileira e do *jazz* que me caiu nas mãos também quando jovem, um disco desse grande flautista que foi Johann Nicole. Aqui no Rio, ele não era muito conhecido, naquela época, porque aqui ainda dominava a escola francesa, Rampal, e o próprio professor Lisserra, os colégios eram todos adeptos da escola francesa. Eu vinha com aquele ideal de som. A minha sonoridade já era bem diferente do que a das pessoas, então, isso talvez marcou bastante, mas eu praticamente fui meio que autodidata porque o que o professor Frank me ensinou foram os rudimentos da flauta, começar a tocar e eu fazia tudo por instinto. Eu vivia ouvindo os discos do Nicole, que era aquele ídolo no qual eu queria me espelhar. Eu achava que aquilo é que era o som que eu gostaria de fazer. Com essa carta de Kurt Mazur, um dia eu escrevi para Nicole explicando a minha situação, que eu era jovem, mas já estava

ocupando um lugar profissional na orquestra, que eu não poderia sair e se ele aceitaria que eu fosse nas nossas férias, porque geralmente a temporada terminava no início de dezembro e recomeçava, às vezes, em meados de março e, às vezes, ia até abril. Então, naquele ano de 1973, um belo dia, veio a resposta do Nicole dizendo: “venha! O senhor pode ficar aqui e vou recebê-lo na minha Freiburg”. Fui para Freiburg e passei aquele primeiro período, foram quatro meses, onde realmente para mim foi uma luz, aí é que eu fui ver o que era tocar flauta realmente.

Um pouco mais tarde, em 1985, ele deu um recital em Berlim. Atualmente, ele está numa casa de idosos perto de Freiburg. Ele já parou de tocar e está com oitenta e oito anos, mais ou menos, e eu soube que ele teve um acidente e já não toca mais. Nos anos seguintes ele veio muitas vezes ao Rio. Foi uma contribuição importantíssima a vinda de Nicole para cá junto com Karl Richter.

Naquela época, aconteceu também uma coisa interessante. Vejo que aqui está o colega o Harold Emert, que quando eu chego a Freiburg para estudar com Nicole, lá estava ele estudando com Heinz Holliger, que era o grande nome do oboé. Um dia ele soube que eu era do Brasil e veio falar comigo: “como é no Brasil? Tem índio lá?” Eu disse que ele deveria vir para cá. O Isaac Karabtchevsky estava fazendo audições para trazer mais músicos para cá e acho que animado com o que eu falei com ele, foi procurar o Isaac e acabou vindo, ficou aí e está até hoje.

Naquele início desses anos, logo a Ludmila foi embora, e nós começamos o Trio *Música Viva* com a pianista Nora de Almeida e isso resultou que começamos a tocar. Naquela época, o repertório para esse tipo de formação não era muito grande e o Harry conseguiu marcar um recital em New York, no Carnegie Recital Hall, isso foi em 1977. Nessa época fizemos uma campanha, falamos com o maestro José Siqueira, com Esther Scliar (eu acho que o Edino ainda escrevia no Jornal). Nós pedimos para escreverem obras para esta formação para serem tocadas no Carnegie Hall. O Almeida Prado escreveu, Esther Scliar escreveu *Imbricata* e José Siqueira escreveu as *Três Miniaturas*. Essas obras foram tocadas num recital memorável em que esteve presente a Bidu Sayão, esteve presente Carleton Sprague Smith a quem, inclusive, Camargo Guarnieri dedicou a *Sonatina*. Foi o meu primeiro concerto no exterior, tivemos muito boas críticas e aí continuou esse trabalho.

Eu me esqueci de falar da turnê da OSB de 1974 para a Europa que também foi um marco. Foram dois meses de trabalho importante, tocando quase toda noite. Acho que em dois meses nós tivemos três dias de folga naquela viagem. A orquestra fez um sucesso enorme e foi depois, em 1978, aos Estados Unidos e Canadá, então foi, também, um grande marco dos anos setenta.

Em 1979, eu também sempre inquieto com a situação da música e de explorar mais coisas, consegui criar um festival de música na cidade de Londrina; exatamente esse ano faz trinta anos da criação do Festival de Música de Londrina. O primeiro começou ainda local, com poucas atividades, poucos professores, e o segundo já teve um caráter nacional e chegou nisso que é hoje, um pólo irradiador de cultura do Paraná e do Brasil, porque vem muita gente a esse festival – ele tem um caráter didático muito grande. A diferença do de Campos de Jordão é que o de lá era para uma elite musical maior, mas Londrina aceitava alunos de todo o país, até gente do Nordeste, aliás, muitos deles que vieram para os festivais, acabaram ficando e depois fizeram concurso na orquestra. Acho que tanto o maestro Edino Krieger quanto Ricardo Tacuchian estiveram lá em épocas diferentes e presenciaram o trabalho que era feito com muita

seriedade. Os colegas que os levaram para lá sempre gostavam de ir porque era acima de tudo o querer fazer música mesmo e tiveram muito bons resultados, inclusive, uma das coisas que eu levantei foi a bandeira da música brasileira, porque era um lugar em que se precisava fazer música brasileira. Mesmo aqui no Rio, com todos os nossos compositores, com todas as pessoas importantes daquela época, as orquestras tinham sempre um problema com o repertório, ora se dizia que era o público que não queria ouvir, ora porque os concertos não vendiam, enfim, era muito pouco o que se fazia pela música brasileira diante do potencial. Então, eu estava sempre tentando fazer música brasileira, gravar, tocar música de câmara e foi assim que o Festival de Londrina começou a fazer esse trabalho de música brasileira e nós conseguimos gravar obras muito importantes.

No ano do centenário do Francisco Mignone nós fizemos *o Maracatu de Chico-Rei*, que foi gravado na íntegra, com coro, *Festa das Igrejas*. Foi feito Camargo Guarnieri, fiz a estreia, a primeira gravação de *Choro para Piano*, com Caio Pagano e uma orquestra do interior, claro, com suas limitações e o festival também, mas sempre tentando seguir aquela tradição que comecei nos anos oitenta, com a Orquestra de Câmara de Blumenau. Esse foi até outro marco que eu queria dizer, que os anos oitenta para mim foram os anos que marcaram a minha vida profissional de uma forma impressionante. Essas semanas em casa, buscando todos esses arquivos, olhando isso tudo, a gente fica impressionado como que poderíamos ter feito tanta atividade entre tocar, dar aulas e começar a reger. Foi uma orquestra que teve também uma trajetória muito marcante, uma orquestra do interior fazendo música de alto nível e que conseguiu chegar à Europa.

Outro fato que foi curioso é que logo depois do trabalho do trio, e também nós tínhamos o trio de sopros com o Botelho e Devos, inclusive gravamos aquele disco para a Funarte com o trio de sopros. Outro duo também que marcou muito foi o com a Helena Jank, com flauta e cravo, que nós apresentamos muito nos anos setenta e oitenta. A Helena também foi um braço direito quando eu resolvi criar a Orquestra de Câmara de Blumenau, ela foi a primeira cravista. Ela tinha sido aluna de Karl Richter e ele foi outra pessoa de influência muito importante, porque logo no primeiro ano, em 1969, já toquei, no que eu tinha entrado aqui na orquestra, eu fiz a primeira *Paixão segundo São Matheus* com ele e aquilo foi uma marca profunda. Depois, nos anos seguintes, toda vez que ele vinha tinha os famosos “Ciclos Bach-Haendel”, na Sala Cecília Meireles e algumas vezes ele vinha, umas duas ou três, ele veio com a Orquestra Bach de Munique e as outras eram com a Orquestra Sinfônica Brasileira, mais a Associação de Canto Coral, da Clófe Person de Matos, de saudosa memória. Comecei a tocar com ele também e ele gostou, então quando ele veio com a Orquestra Bach de Munique, trouxe um flautista com quem toquei em duo e também tive a felicidade de tocar o último “Concerto Karl Richter”, que foi em 1979, aqui no Rio de Janeiro, quando fizemos o 5º *Concerto de Brandenburgo*, Ariane Pfister ao violino, Karl Richter e eu na flauta e foi montada uma orquestra de todos os spallas do Brasil. Foi um concerto realmente muito marcante porque, na época, vieram os nossos principais violinistas e o Peter Dauelsberg organizou isso na Sala, os ensaios. Nós trabalhamos uma semana com Karl Richter nesse programa e logo depois ele foi para a Alemanha e veio a falecer, acho que no mês seguinte. Passou mal no hotel e ligou para a portaria dizendo que não estava passando bem e quando subiram lá ele já tinha tido um ataque fulminante, já estava morto.

Outro duo marcante também, no início dos anos oitenta, foi com Sérgio Abreu. Nós tocamos várias temporadas, fizemos várias estreias de compositores brasileiros, entre eles a *Sonatina*, de Radamés, para flauta e violão, e outro grande nome foi Homero Magalhães, na mesma época.

Nesses anos, o meu irmão tinha ido para os Estados Unidos, foi para fazer o mestrado e ficou lá uns anos, então o duo interrompeu o seu trabalho. Comecei a tocar com o Homero Magalhães e a gente trabalhava junto na Pro-Arte. Homero tinha tido um problema anos antes que o levou a parar de tocar. Nunca se sabe se era uma coisa psicológica ou não, mas o fato é que nos intervalos das aulas na Pró-Arte, onde eu comecei a trabalhar com ele, tinha dia que ele sentava e acabava tocando e aí isso foi indo, foi indo, ele foi se animando e, de repente, nós começamos a estudar repertório de flauta e com isso, pouco a pouco ele voltou a tocar. Foi, também, um marcante recital na Sala Cecília Meireles, em oitenta, a volta de Homero ao piano. Nós tocamos depois vários anos seguidos bem.

1980 foi um marco na minha carreira, acho que foi uma das coisas melhores que me aconteceu. Eu estava tocando na Sinfônica Brasileira, quando veio o Jean Pierre Rampal pela primeira vez ao Brasil. Eu estava na Orquestra quando ele tocou o *Concerto de Mozart*, em cujo segundo movimento o tema é enunciado pela flauta da orquestra. No que eu toquei, ele já se virou para trás e falou qualquer coisa. Depois, no intervalo, ele me chamou, veio me abraçar, gostou e conversamos sobre flautas e tal. Dias depois houve uma recepção na casa do Ministro Bulhões, que era o presidente da Orquestra, e o Rampal falou: – “eu quero ano que vem voltar e quero tocar com esse rapaz aqui num concerto”. Eu quase caí duro – imagina naquela época – onde é que eu iria imaginar uma coisa assim? Mas aconteceu e no ano seguinte, 1981, teve um grande concerto no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, onde eu solei com ele e isso também deu início a uma parceria que foi até 1994. Acontece que, lá pelas tantas, eu já conhecia a Laís de Souza Brasil de anos e a gente se via, mas eu nunca tive coragem de chegar – ela é uma grande solista. Eu disse: - “Laís, vamos tocar alguma coisa”. Eu nem lembro exatamente como é que foi, como eu tive coragem. Um dia nós marcamos um recital, que foi no foyer do Theatro Municipal, em 1981 também, e deu início a uma parceira de alguns anos. Nós tocamos juntos, viajamos pelo Brasil, circuito Sul América, aquelas séries da Funarte, Rede Nacional da Música, fizemos também a estreia da *Sonatina*, de Radamés Gnattali, para flauta e piano, na cidade de Brusque, cidade do Edino Krieger, e naquela viagem nós estivemos no Rio Grande do Sul, enfim, foi também uma experiência muito linda e gratificante, anos tocando juntos e tudo isso está gravado.

Eu mantenho um acervo que, aliás, eu queria abrir aqui um parêntese para fazer uma ressalva de uma pessoa que foi muito importante para a música e que, às vezes, a gente acaba esquecendo, que foi um técnico de gravação, o Frank Justo Acker, de quem eu peço sempre que se lembrem porque foi um homem que lutou pela música brasileira. Ele era tão fanático que quando ia gravar uma peça, poderiam pagar o que quisesse a ele, mas ele perguntava: - “tem música brasileira?” Se dissessem que não ele dizia: - “então, não gravo. Até logo”. Pegava o gravador e ia embora. Eu me lembro que o Jacques Klein ficava danado porque ele quase não tocava nada de música brasileira e queria que o Frank fosse gravar. Ele era teimoso, mas um amigo admirável. Nós fizemos uma amizade que durou mais de trinta e cinco anos e graças a ele também, onde eu ia tocar, ele ia lá e punha o gravador e a gente tem registro de tudo isso, de todos os festivais que eu fiz. A casa dele era um acervo fantástico de música brasileira, que até era uma coisa para investigar o que foi feito depois da morte dele, porque era tanta coisa ali em Santa Tereza, tinha os maiores nomes, havia gravações incríveis. O acervo dele eu acho que deveria estar aqui na Academia hoje, porque eram coisas muito valiosas.

No ano de 1983, também outra coisa importantíssima aconteceu para mim porque com o sucesso que obtivemos com esses concertos, eu tocando com o Rampal, ele quis voltar e aí, no ano de 1983, ele fez o lançamento oficial da Orquestra de Câmara de Blumenau que eu tinha acabado de fundar em 1981, em um concerto importantíssimo, no Cultura Artística de São Paulo, no dia 23 de junho de 1983. O pessoal foi lá para ver Jean-Pierre Rampal acompanhado de uma Orquestra de Câmara de Blumenau – o que poderia ser isso? Ninguém imaginava – para surpresa, eu acho que foi uma grande coisa, porque todo mundo foi ver o Rampal e acabou vendo uma orquestra que recebeu ótimas críticas e a partir dali foi uma trajetória muito rápida. Pouco a pouco, eu fui me dedicando à regência e logo a seguir, no mesmo ano, a orquestra foi contratada pelo Mozarteum de São Paulo, para acompanhar Morris André que era outro nome lendário, na época, acho que foram os dois nomes que valeriam hoje mais do que os três tenores, talvez, porque era uma época pós-guerra em que eles gravaram tudo, então, foi impressionante o que esses dois nomes fizeram com a discografia e a divulgação de música.

Um fato interessante foi quando a diretora do Mozarteum contatou a orquestra – o concerto ia ser num sábado – ela disse que tinha uma exigência: - “a orquestra tem que estar aqui na quarta-feira para ensaiar, porque Monsieur André é muito difícil, teve problemas na Argentina e ele exige que a Orquestra ensaie de quarta a sábado com ele. Assim foi feito. Fomos todos para São Paulo, eu também com pouca experiência e ter que enfrentar um monstro desse, um mito. No primeiro ensaio, ele tocou o *Concerto de Oboé*, de Marcello - uma transcrição - e um *Concerto* de Tartini para violino. No que começamos a ensaiar, terminou o primeiro movimento e ele já veio, me abraçou, me beijou e disse: - “um chefe da orquestra que respira, que beleza!” Terminamos o ensaio, quarta-feira à noite e ele disse: - “até logo e até sábado”. Ele foi embora e a orquestra ficou lá parada todos esses dias esperando o ensaio geral no sábado – foi fantástico, uma experiência e tanto com Morris André.

Nesse ano aconteceu a primeira gravação do disco das canções de Alberto Nepomuceno com Ruth Staerke, solista. Esse disco foi muito marcante também na trajetória da orquestra porque eu comecei um trabalho de fazer alguma coisa com canto. Começamos com Nepomuceno, depois gravamos as canções de Waldemar Henrique e, finalmente, o terceiro disco que fiz foi com as canções de Tom Jobim. Ainda nesse ano de 1982 também aconteceu uma coisa importante que foi *Uma noite de choro em New York*, no Lincoln Center. O Artur Moreira Lima organizou junto com o Miguel Colasuonno, Diretor da Embratur. Eles queriam promover o Brasil e a música brasileira. Eu acho que desde *Os oito batutas*, lá no início do século quando Pixinguinha foi a Paris, não tinha sido feito nenhum movimento assim, então nessa ocasião foi um grupo expressivo, comandado pelo Artur, o Paulo Moura, o Joel Nascimento, eu fui de flauta e foi um sucesso incrível, no Lincoln Center. Vejam só a data: dia 11 de setembro de 1982. Uma coincidência da data catastrófica em que explodiu a bomba que foi o choro, mas foi uma coisa extraordinária e uma pena, porque como sempre depois envolve política. Isso era para ter sido divulgado, o disco que foi gravado acabou não acontecendo e não deu sequência também a esse projeto, mas foi extraordinário, foi uma noite memorável, a casa cheia. Eu nunca tinha tocado choro assim, profissionalmente. Para mim também foi uma aula, uma experiência de vida naquele mês de ensaio, com aqueles grandes nomes, o pai do Paulinho da Viola, César, grande César no violão e o garoto que estava no de sete cordas, Rafael Rabelo, despontando. Foi um time de primeiríssima, era a verdadeira música de câmara. Teve uma parte híbrida que foi juntar o piano com o conjunto de choro mais a flauta e clarineta, com Paulo Moura. Isso também foi registrado, eu tenho a cópia disso aí. Não saiu o disco e são dessas coisas que vão ficando na gaveta.

A Orquestra de Blumenau começa uma trajetória importante, uma parceria com a Basf, porque os três primeiros discos foram mais discos regionais, patrocinados por empresas locais, mas eu sempre já colocando alguma coisa de música brasileira e assim fui resgatando quase todo o repertório que não era gravado antes dessa época, pelas dificuldades. Com a Basf começou essa parceria e o primeiro disco foi *Canções de Nepomuceno*, depois, inclusive, ele foi reeditado pela Funarte – o Edino fez esse disco – como também *Os Oitenta anos de Radamés e Waldemar Henrique*, que foi o segundo disco. Esse é um disco que eu gostaria de tocar um exemplo para vocês ouvirem porque acho que é uma das coisas mais preciosas da música brasileira que está escondida. A minha ideia foi pedir para o Radamés, na época, mostrar os oitenta anos, Radamés de um lado como compositor e no outro lado como arranjador, que foi, talvez, um dos nossos maiores arranjadores e por outro lado fazer as canções de Waldemar Henrique que nunca tinham sido orquestradas. Eu era muito amigo do Waldemar, eu tinha uma amizade enorme por ele. Toda vez que ele vinha ao Rio, a gente se reunia. Eu dizia: - “Maestro, o que o senhor acha? É possível fazer uma orquestra?” Ele respondia: - “faça o que você quiser. Nossa! Vai ficar uma maravilha!” Ele era um *gentleman*. Tudo para ele era sempre maravilhoso. Eu cheguei a falar com Radamés e disse: - “Radamés, vamos trabalhar nesse projeto? A Basf vai fazer, vai pagar os arranjos”. Ele disse que tudo bem. Aconteceu que meses depois ele teve o primeiro derrame e aí o projeto tinha que caminhar, a gente via que não ia dar certo porque ele levou tempo para se recuperar, enfim, eu tive que procurar outra alternativa porque o projeto já estava aprovado, inclusive essa parceria ajudou com que a Basf financiasse a *Orquestra de Câmara de Blumenau*. Ela contribuía com uma parcela “x” por ano e em troca nós fazíamos um LP. Já tinha a estreia prometida que era o *Concerto de Bandolim* que tinha sido uma das últimas obras que ele tinha escrito. Ele também me deu o manuscrito e disse: - “você é o pai da criança. Leve isso aqui”. Ele me deu tanta coisa que eu tenho a lápis, apontado, entre outras, o *Concerto para cordas*, a *Suíte antiga* e foram obras todas que eu fui gravando.

Fui atrás do maestro Guerra-Peixe e ele com aquele jeito costumeiro disse: “não estou interessado nisso aí não. Isso não me interessa.” Eu disse: “espera aí, o negócio é interessante”. Aí pedi a ninguém mais para ir junto comigo do que o Frank Acker, que também era muito amigo dele, e aí com o Frank ele já tinha outra conversa e disse: “então, vamos lá tomar umas cachaças”. Tivemos que beber muito aquela noite para convencer Guerra-Peixe a fazer. Eu disse ao ele: “vai ter um cachê bom”. Ele me disse: “não estou interessado”. Daí foi indo e ele disse: “bom, então eu quero um fusquinha, não precisa ser novo não. Eu quero um fusquinha velho”. Eu disse: “a Basf vai te dar um fusquinha, não tem problema”. Foi nessa brincadeira e ele fez um trabalho admirável que considero assim uma das coisas mais lindas que foram feitas. Eu tinha pedido para ele orquestrar para um quinteto de sopros e cordas e ele ainda colocou em uma das canções, harpa e piano. Ficou uma coisa maravilhosa e a interpretação da Ruth é um primor, acho que foi um marco também. Depois o Edino reeditou isso pela Funarte. Eu hoje remasterizei, peguei todo esse material dos LPs e estou trabalhando já tem mais de quarenta dias com essas preciosidades.

Se vocês permitirem eu vou colocar uma das canções. Estamos com a presença da Ruth aqui.  
(Música)

Nesse mesmo ano de 1985, foi o ano das comemorações dos trezentos anos de Bach e, novamente, surge uma turnê com Rampal dessa feita em Trio Sonatas, aí eu toquei com ele e com Helena Jank, cravo. Nós tocamos no Rio, São Paulo, Curitiba e Porto Alegre. Foi também

mais um marco na vida. Tem a gravação disso e hoje é uma preciosidade, inclusive a gravação ficou perfeita que o Frank deixou. Naquele mesmo ano, ainda, foi importante porque eu comecei o festival em Goiânia com o chamado *Pequenos e Grandes Artistas*. Ali, também, comecei um duo com a Glacy Antunes de Oliveira e passamos a tocar numa das redes da música que mandava um artista do Sul para o Norte e vice-versa. Eu fui tocar em Goiânia e assim acabei conhecendo Glacy. Logo que cheguei lá, fomos tocar e a gente nunca sabia quem ia encontrar e ia meio com pé atrás - A Funarte indica uns pianistas para a gente tocar – e eu acho que ela deveria pensar o mesmo. Chegamos lá e foi tranquilo já no primeiro ensaio, então foi logo aquele amor à primeira vista, e aí nós começamos a tocar, tocar, tocar e estamos juntos até hoje, uma parceria que deu certo.

No ano seguinte foi uma turnê muito importante com o Antônio Menezes e a Orquestra de Câmara de Blumenau.

Em 1986 foi o lançamento do disco *Oitenta anos de música brasileira*, com Waldemar Henrique e Radamés Gnattali. Em São Paulo, no Hotel Maksoud Plaza, começou uma série de concertos e a orquestra passou a frequentar várias vezes por ano, sempre acompanhando um grande artista. Tocamos lá com o Menezes, depois cada ano teve um grande artista. Se eu não me engano Yara Bernet tocou lá conosco.

1987 foi também muito marcante para a música: cem anos de Villa-Lobos, noventa de Francisco Mignone e oitenta de Camargo Guarnieri. Eu lancei aquele LP duplo que tinha na primeira parte os três compositores e no segundo disco a outra geração: Claudio Santoro, Edino Krieger e Guerra-Peixe. O disco se chamou *Villa Brasil* e, justamente Guarnieri escreveu uma peça para mim que foi dedicada à improvisação para flauta e cordas e no lançamento desse disco, foi uma das coisas que ele gostou muito, porque ele viajou com a orquestra e nos fizemos esse lançamento em várias cidades do Brasil. Foi, também, um momento muito feliz de convívio com o maestro. Naturalmente, depois do concerto um bom vinho, como o maestro sempre dizia: “só havia três coisas que valiam a pena, independente da ordem: mulheres, vinho e música”.

Nesse ano fiz vários recitais com a Glacy. Nós fizemos algumas turnês internacionais nos Estados Unidos. Primeiro nós tocamos no Assembly Hall, em Salt Lake City, numa série que tem antes do Concurso Gina Bachauer. Uma semana antes eles convidavam uns artistas que faziam os recitais e depois participavam. Ela estava na organização do concurso que, inclusive, tinha sido feito uma prévia aqui na Sala Cecília Meireles e depois passou para Goiânia. Bienalmente era feito um concurso nacional para levar um brasileiro para concorrer lá em Salt Lake City. Isso também foi uma coisa muito importante porque esse era o segundo maior concurso de piano nos Estados Unidos, com um prêmio muito bom, e uma carreira já garantida para quem se classificasse. Houve um ano que a Laís de Souza Brasil também esteve no júri, em Goiânia. Estava o maestro Guarnieri, o maestro Henrique Morelenbaum e eu participei de um deles. São coisas muito importantes que a gente vai lembrando que aconteceram.

Houve também em 1987 uma coisa curiosa que vale a pena citar. Eu estava organizando o segundo festival em Goiânia quando aconteceu aquele acidente do césio 137 que foi uma coisa estranhíssima porque de repente Goiânia virou o terror de todo o mundo e todos os músicos que eu tinha convidado – nem vou citar nome porque eram todos nossos colegas – não teve um que honrou. A turma ligava para lá dizendo que não podia ir. Estávamos lá eu e a Glacy e a única

pessoa que ligou – porque era música e artes cênicas – foi a Ana Botafogo. Ela ligou para lá e disse: - “você estão bem? Você estão sendo atingidos pelo césio?” Nós dissemos que não e então ela disse que iria. Foi ela e eu que estivemos lá, inclusive, fomos depois homenageados pela Câmara dos Vereadores, mas o festival não aconteceu por causa do césio. São coisas engraçadas que acontecem na vida.

Veio o ano de 1988, que também foi muito importante por um projeto que eu tinha criado: *Projeto Latinidade*. Eu queria juntar Tom Jobim e Astor Piazzola porque eu achava que naquela época já era uma forma de nos aproximarmos um pouco dos irmãos argentinos, porque a gente não tinha contato nunca com a música deles. Fui falar com o Jobim e ele achou fabulosa a ideia e entramos em contato, através do José Bragato, que era o arranjador do Piazzola.

A Basf queria fazer um grande projeto, mas queria ter os dois participando e seria uma coisa naquela época, até porque foi um marco; acho que fui uns dos pioneiros a começar a tocar Piazzola em sala de concerto, na programação oficial de concertos; e de repente a coisa iria explodir, mas o Jobim acabou indo para os Estados Unidos e não pôde se concretizar, então nós só fizemos a parte instrumental e aí de novo eu pensei em fazer as canções do Jobim daquela fase pré-bossa nova dos fins dos anos quarenta ou cinquenta, quando ele escreveu melodias estupendas e que não eram música popular, porque na verdade não é para um tipo de cantora popular que consegue cantar aquilo. Novamente fui para o Guerra-Peixe e disse que agora tinha outra encomenda da Basf e que queria fazer essas canções, principalmente para reviver o que a Lenita Bruno tinha feito naqueles anos cinquenta, que era o LP *Por toda a minha vida* – para mim, desde a minha infância, aquilo estava na cabeça. Eu peguei aquelas canções, falamos com o Jobim, ele disse que estava tudo certo e finalmente Guerra-Peixe também fez outro trabalho maravilhoso e que foi lançado em 1988, no fim do ano, Jobim e Piazzola. Depois foi reeditado pelo selo Eldorado e dizem que esse disco faz o maior sucesso no Japão, mas como está lá, ninguém sabe, ninguém viu, mas dizem que vende lá. São umas coisas que a gente nunca sabe. Depois, lancei uma cantora goiana que é a Ângela Barra que fez muito bem, também, essas canções.

O grande marco agora já seriam os anos noventa. Teve a era Collor, que foi o grande desastre para todos nós da música, e a orquestra foi atingida em sua já maturidade, porque aconteceu um fato que foi também marcante para mim. Com as turnês com Ingrid Haebler – ela fez três turnês brasileiras com a orquestra – na última, ela super satisfeita, chegou ao jantar e disse assim: - “você já pensou em levar a sua orquestra para tocar na Europa?” Eu disse que nunca havia pensado. Ela disse que eu devia porque o Mozart que nós fazíamos, inclusive, não se tocava mais lá. Eu disse: “você querem? Eu vou marcar. Por favor, me manda uma pessoa para tratar um concerto e quando eu chegar lá eu vou ficar lá no Mozarteum”. Assim foi feito. Eu fui pensando que era uma gentileza, uma coisa assim de pós-concerto, mas três meses depois ela ligou e nós tivemos que mandar uma pessoa para lá, que foi a Gabi Leib que foi lá para tratar dessa turnê e foi marcado o concerto no Mozarteum de Salzburg, e amarramos também um concerto em Praga. A orquestra tocou em Bourneau, no Festival Martinu e foi um marco muito importante.

A orquestra esteve em Karlsruhe e ficou baseada na Escola de Música, fazendo um trabalho com os alunos. Fany achou que seria importante ter uma orquestra tocando para os maestros que estudavam lá, então além da gente tocar música brasileira, além de gravar um disco, que depois foi lançado aqui pelo selo Comep – *Páginas Brasileiras no Castelo de Dotzauer* – foi

gravado nesse castelo que tinha um estúdio maravilhoso. Antes de eu terminar essa parte de Salzburg, aconteceu que a orquestra fez tanto sucesso que já ao sair teve convites para retornar e eis que vem o Plano Collor. Quando a gente consegue o impossível que é entrar na Europa, uma orquestra do Brasil, veio o Plano Collor. Nessa época, antes ainda do Plano Collor e da Lei Sarney, eu tinha começado i caseiramente lá em Blumenau e as empresas foram apoiando. Eu acho que foi uma das primeiras orquestras no Brasil que ficou apoiada inteiramente pela iniciativa privada. Nisso também residiu o sucesso porque a gente fez uma seleção de músicos e o tom dessa orquestra era o amor pela música. O pessoal ia lá, se fechava e queria fazer música o tempo todo. Era realmente uma maravilha o trabalho conjunto, quer dizer, nem havia tão grandes instrumentistas, mas o que mostra que o trabalho de conjunto é importante. Isso foi super elogiado nas críticas da Europa, falando da sonoridade, da disciplina, do trabalho conjunto. Eu acho que se não tivesse acontecido isso a orquestra estaria até hoje com turnês, porque ela voltou no ano seguinte. Nós tocamos nessa sala maravilhosa que foi um festival em Zurique que homenageou a Semana Brasileira e isso também foi uma coisa muito marcante aqui porque tudo era carroça no Brasil. O “Jornal do Brasil” fez uma matéria enorme mostrando o que não era carroça e uma das coisas que ele apontava era a Orquestra de Câmara de Blumenau que estava fazendo uma carreira, que foi convidada para abrir a *Semana da Cultura Brasileira* onde também levamos um programa. Toquei peça do Guarneri, peça do Edino, de Villa-Lobos, enfim, também foi super aplaudida a orquestra. Eu me lembro que no dia que estávamos tocando o maestro Roberto Duarte estava lá e assistiu também os ensaios e foi uma coisa importante. O retorno foi triste porque com tudo isso a orquestra volta e no dia seguinte que saiu o pacote do Plano Collor, todas as empresas se retiraram, algumas ainda ficaram alguns meses dizendo que iriam apoiar, mas que tirássemos seus nomes porque tinha ficado feio apoiar a cultura. Foi indo, foi indo e a orquestra em seis meses, praticamente, se dissolveu. Depois houve problemas internos, a cidade também não fez nada para segurar a orquestra e foi também um momento de sorte porque os sopros iam assinar um contrato de exclusividade nessa volta dessa turnê para ficar com a orquestra. A gente tinha conseguido um *status* fora de série para o Brasil, a orquestra tocando num nível com patrocínio. A gente fazia dez, doze concertos por mês com patrocinadores em lista de espera e isso eu acho que foi uma coisa raríssima de ter acontecido e também, quanto maior a altura, maior o tombo. Foi triste esse ano de 1993.

Eu saio da orquestra e fico sem nada durante um ano ainda com aquele pacote porque a gente ficou com cinquenta reais ou cruzeiros - eu não sei o que era – no bolso e o dinheiro preso, inclusive o dinheiro da orquestra ficou preso. Eu já tinha saído aqui do Rio, já tinha deixado as coisas e estava exclusivo com a orquestra e para não dizer que não fiz nada, toquei um recital com a Glacy, em Uberlândia, foi o que nos salvou lá com um recital no fim do ano.

Recebi um convite do reitor da Universidade Federal de Goiás para ser professor visitante naquele ano e no ano seguinte abriu uma vaga de professor titular, eu acho que até o Tacuchian esteve nessa banca de exame. Então, eu tive que fazer um concurso para notório saber, porque eu não tinha titulação suficiente para titular. Entramos com esse processo de notório saber, aí, finalmente, fui aprovado e fiz o concurso para titular em Goiânia. Foi outra fase de vida.

Passei alguns anos em Goiânia e de fato relevante foi que a partir de 1992 eu comecei a dirigir a OSB e até foi interessante porque o meu primeiro concerto como regente da OSB foi pelas mãos do maestro Morelembaum que era diretor da Sala Cecilia Meireles. Tem também um fato pitoresco que eu sempre falava com o maestro Karabtchevsky se ele não podia me dar umas aulas já que eu estava fazendo isso e tinha um interesse e ele dizia: -“não! Eu não dou aula”.

Então, eu sempre continuei no meu autodidatismo, sempre olhando aqueles vinte anos dentro da orquestra tocando com os melhores e piores maestros do mundo, a gente deve aprender alguma coisa. Em um dado momento, estávamos ensaiando com o Isaac uma *Quarta Sinfonia de Tchaikovsky* e que tem um movimento que é todo em pizzicato que é uma dificuldade colocar a orquestra junto e naquela época o maestro Isaac não era muito claro para certas coisas de passagens de orquestra e ele estava furioso porque depois de tentar aquela passagem uns quinze, vinte minutos, ele desistiu e não tinha jeito de sair aquela passagem. Aí naquelas brincadeiras que ele fazia, ele perguntou: - “quem quer fazer isso aqui?” Daí ele me chamou: - “Norton, venha cá reger”. A turma dizia: - “vai lá, vai lá”. Aí eu me levantei, saí da orquestra, fui lá, peguei a batuta e passei a passagem, a orquestra respondeu e saiu aquilo perfeito, sem brincadeira nenhuma, eu não sei nem como, aí foi aquele riso total, o Isaac deu risada daquilo. A partir daí ele também nunca mais me chamou para ir lá pegar na batuta, na frente.

O Morelembaum me chamou e eu fiz o *Concerto* do Siqueira que foi a minha estreia na OSB, fazendo o *Concerto para orquestra* que ele tinha escrito para os quarenta anos da OSB e que nunca mais tinha sido tocado. Eu tive o privilégio de fazer a segunda audição do *Concerto* de Siqueira com a orquestra na Sala Cecília Meireles. A partir daí fiquei sem orquestra e começaram a aparecer uns convites dali para frente. Eu comecei dirigindo a do Theatro, o maestro Tavares ainda me chamou para reger, fiz Radamés, já não era a estreia, mas há muitos anos que não se tocava o *Terceiro concerto para violino*. Depois fiz também a *Sinfonia*, de Radamés, com a Orquestra Sinfônica Nacional, a Sinfônica de Campinas, Sinfônica de Brasília e assim foi e sempre fazendo minha discografia – eu acho que tem hoje cerca de trinta discos com música brasileira, algumas estreias.

Fiz um disco com Milton Nascimento no qual ele fez *Evocação das montanhas*, do Henrique de Curitiba. Ele pediu para fazer um vocalize em cima. Esse disco também foi muito marcante na época.

Para terminar, acho que tem muita coisa para falar, peço desculpa porque já passei do horário. Eu não esqueci, mas o tempo não permitiu que me alongasse sobre, inclusive a foto para culminar essa palestra seria a minha entrada na Academia, que foi para mim um dos momentos mais marcantes da minha vida. Ainda há duas coisas que me gratificaram muito: que fui membro da comissão que foi indicada pelo Ministério da Cultura para comissionar as obras nos quinhentos anos do Brasil, fiz parte dessa comissão e, recentemente, também, participei do *Prêmio Jorge Amado para Música Erudita*. Atualmente, participei das duas últimas bienais integrando a comissão curadora e continuo lutando pela música brasileira, tocando um pouco de flauta, fazendo música quando a gente é convidado pelas orquestras, quando é possível. Estou um pouco afastado do Rio nesses últimos anos, acontecem sempre mudanças políticas e nem sempre a gente pode estar fazendo aquilo que quer, mas eu acho que o ideal permanece o mesmo e sempre que possível a gente estará lutando pela música brasileira. Eu agradeço a presença de todos e essa oportunidade de demonstrar um pouco do que foi feito. Obrigado a todos.