

## SÉRIE TRAJETÓRIAS 2008

Palestrante: Samuel Kerr

Local: Rua da Lapa, 120/12º andar

Data: 12 de agosto de 2008

Hora: 17:00

Estou muito feliz em estar aqui entre amigos. Estava falando com minha querida amiga Valéria Peixoto que eu estava nervoso por causa da expectativa desse depoimento. É muito esquisito você ficar falando de si próprio, mas agora estou vendo que vou falar com gente que sempre trabalhou comigo, gente com quem convivi nessa trajetória tão especial que é a do Canto Coral.

Gosto muito de contar histórias, então, talvez, passe rápido os cinquenta minutos porque contar história é gostoso. Tomara que vocês gostem das histórias.

Preciso contar duas histórias que aconteceram hoje. Peguei um táxi no aeroporto e estava tão impressionado com o novo aeroporto Santos Dumont que falei com o chofer do táxi que o aeroporto estava lindo e que vi a construção do primeiro e ele disse:

- Nossa! Mas isso foi antes de Cristo!

Eu sou uma pessoa que pelo tempo de vida tenho muitas coisas para contar.

A outra historinha que aconteceu hoje foi também em um táxi, do hotel para cá. Do lado do chofer tinha uma plaquinha presa perto do vidro da frente do carro e perguntei para ele o que era aquela plaquinha – porque não era de contagem de quilometragem – e ele disse ser um DVD e que se eu quisesse poderia ouvir porque ele tinha um DVD que não era nada mais, nada menos que um de Ray Charles. Então, vendo a Baía de Guanabara, ouvi Ray Charles dentro de um táxi!

É muito tempo, as transformações são muito grandes. Nós que lidamos com coro, de repente, ter o recurso de um DVD faz a atividade coral ficar difícil de ser mantida, porque o chofer do táxi tinha o Ray Charles, mas ele podia ter o Coro da BBC ali dentro. O nosso trabalho árduo de fazer as pessoas cantarem não consegue esse patamar, não consegue acompanhar essa capacidade tecnológica que vive o nosso tempo hoje. Eu conto isso porque foi uma das coisas que me inquietaram muito na vida. Quando comecei a perceber que desde que a gente entrou na sala escura do cinema nós perdemos proporção da capacidade da nossa voz e do tamanho do nosso corpo. Já que eu estou falando de cinema sonoro, posso falar de artistas antigos como Betty Davis e Shirley Temple, que apareciam enormes na tela, mas nós não sabíamos que não eram enormes, nós pensávamos que elas estavam junto com a gente. Com o som, que se ela entrasse no cinema, ela não caberia dentro do cinema – para ter aquele volume de voz, ela teria que ser uma pessoa enorme. O trabalho vocal diário, nosso, como cantor é dentro da estrutura física do cantor.

Eu comecei a me preocupar muito se eu estava conseguindo acompanhar o progresso tecnológico porque as pessoas, talvez, não gostassem mais de assistir a um concerto de coral, porque elas tinham a possibilidade de ouvir tudo o que quisessem a qualquer hora na sua casa! Então, comecei a ficar muito inquieto com isso.

O convite da Academia que me honrou muito é para participar de uma série chamada Trajetórias e eu fui ver no dicionário o que é trajetória – vem de trajeto, vem do latim *trajectus* e, realmente, é o caminhar, é o ir de um lugar para outro, mas *trajectus* quer dizer, também, local de embarque e a minha trajetória como músico começa em um local de embarque muito antes do momento em que começa a minha carreira como músico, começa na barriga da minha mãe. Meus pais cantavam no coro da Igreja Presbiteriana, em São Paulo e eu, sem dúvida, já ouvia a minha mãe cantando num coro. Eu estava ouvindo os contraltos, tenores, sopranos, baixos, porque a minha mãe não podia imaginar faltar a um ensaio do coro e muito menos faltar ao culto para cantar no coral. Depois que eu nasci – eu nasci em 1935 – meus pais não tinham uma babá para cuidar de mim, então eles me levavam a todos os ensaios e a todos os serviços religiosos em que tinham que cantar. Eu tenho uma lembrança, que nem o meu analista conseguiu resolver, de ouvir a voz do meu pai no colo dele, ouvir o peito dele ressoando, enquanto ele cantava ou a parte de tenor ou o hino da congregação. Eu ficava, também, engatinhando no meio do ensaio e, então, vendo o organista tocar a pedaleira – eu via o pé do organista, não via o rosto do organista. Esse local de embarque, na trajetória, vem desde esse tempo, de início da vida física, antes do início da vida artística. Eu gosto muito de contar isso porque eu acho muito importante.

Quando comecei a cantar em coro, a minha mãe fazia com que nós – meu pai e eu – sentássemos ao lado dela no piano e tínhamos que cantar todo o repertório que ia ser ensaiado, porque não era admissível chegar a um ensaio sem ter estudado a música. Minha mãe era exigente e ela não era regente, ela era contralto, o regente era Péricles Nonato Barbosa. Ela fazia com que o papai soubesse a parte do tenor e eu soubesse a do baixo.

Quando comecei a cantar em coro, comecei no baixo, porque era, repito, inadmissível ir ao ensaio sem saber a música. Eu demorei a ficar malandro porque depois, quando comecei a estudar música, comecei a ler música, então, eu chegava no ensaio com um sentimento de culpa enorme, mas eu lia na hora, mas na minha cabeça, cantor precisava ir para o ensaio com a música sabida. Isso criou, na minha cabeça, uma coisa que depois eu levei para a vida profissional e insisti muito com os meus alunos. O ensaio não é um lugar de aprender. O ensaio é um lugar de apreender, um lugar de fluir a música e não ficar martelando na cabeça do cantor a parte que ele precisa saber. É um lugar de prazer de fazer música. Esse foi o meu local de embarque: a igreja. Foi na igreja que eu tive a oportunidade de aprender música, de ler música e de aprender um instrumento. Isso foi muito importante. Tomei posse como organista da igreja em 1955, numa solenidade inesquecível para mim, e trabalhei muito tempo na Igreja.

Em 1957, entro na Pró-Arte, pelas mãos de Paulo Herculano Marques Gouveia, que era meu amigo. Fui me inscrever no Seminário de Música da Pró-Arte – que era a escola de música que Koellreutter criou em São Paulo – e lá eu não me distanciei da Igreja, mas eu entendi que o estudo de música tinha recursos maiores do que a Igreja tinha me dado. Foi na Pro-Arte que aprendi a ter a Igreja Presbiteriana como um passado musical da maior importância, pois foi a música da reforma, através de Lutero, Calvino, e dos músicos que trabalharam em torno deles que foi criado um repertório que transformou a história da música. Então, eu continuava na Igreja e tinha aprendido um repertório além daquele que a Igreja cantava todos os domingos. Comecei a

participar das paixões de outros autores antes de Bach. Fiz até parte de evangelismo em muitas dessas paixões. Criei com o meu amigo Paulo Herculano e com o meu amigo David Machado um trio que se chamava “Trio A Chácara” e começamos muito orgulhosos a cantar o repertório e íamos à Igreja cantar esse repertório. Naquela audácia de juventude, nós não percebíamos que a Igreja não entendia aquele repertório, mas nós insistíamos e, além desse trio, criamos um coral que se chamava “Cantoria A Chácara”. Cantoria seria cantoria caipira e também seria o *Cantorare*, de Bach. Então começamos a cantar todo o Saltério e começamos a cantar, também, todo o repertório em inglês.

A cantoria cresceu como grupo e também desenvolveu um repertório além da Igreja, então começou a fazer folclore e começou a fazer Renascença que nós chamávamos de profana e inventamos de ir para o Festival da Itália, em 1964. Como o “Cantoria” era um coro de muito sucesso em São Paulo, ganhava todos os prêmios, todos os anos e só tinha críticas muito elogiosas, então, fomos para a Itália certos de que iríamos ganhar aquele prêmio. Ao chegarmos ao Teatro tinha um prêmio que todos diziam: - esse prêmio é de vocês. Nós detestávamos aquele prêmio porque era um prêmio que dizia: esse é um coro que veio de mais longe. Era o prêmio da imprensa estrangeira. Nós só ganhamos esse prêmio porque a Colômbia não tinha ido, senão nem esse prêmio teríamos ganhado. Eu já estou chegando ao fim da história e tem uma coisa muito importante que faz parte da minha trajetória. Nós estávamos na Itália pensando que estávamos preparados para cantar Monteverdi e Jean Pierre e todo o repertório que era exigido. O Festival tinha várias categorias e a principal era um coro misto importante com um repertório excelente e não passamos nessa prova. Ficamos muito tristes, porque nós estávamos certos de que iríamos ganhar. Nós tínhamos aproveitado a ida para, também, nos inscrevermos em uma categoria chamada Coro Folclórico, que a gente desprezava, mas fomos cantar no dia seguinte na prova de Coro Folclórico. Para surpresa nossa fizemos um sucesso enorme. As pessoas arrancavam das pastas dos cantores as partituras. Elas aplaudiam de pé. Essa foi a grande missão dessa viagem.

Quando você canta a sua terra, você é nacional. Quando você canta o que é seu, essa atuação é legítima, é cheia de verdade, quando você canta o repertório que não é da sua terra, não é do seu tempo, é provável que você não esteja cantando tão corretamente, tanto que não fomos classificados na categoria de Coro Misto, mas fomos classificados para a categoria de Coro Folclórico. Nós só não ganhamos o primeiro prêmio porque tinha a Dinamarca, a Suécia e outros coros muito lindos, mas tinha pétalas de rosas jogadas ao palco para o Coro brasileiro. Essa foi uma lição inesquecível, de prestar atenção no seu som, na música da sua identidade. Esse foi um ponto de parada na trajetória para revertermos tudo.

Estou sempre falando ou no meu nome ou estou sempre falando no primeiro do plural sem esquecer David Machado, Paulo Herculano, Eliane Salgado e outros nomes que vocês conhecem. Foi uma experiência musical que envolveu muita gente linda que está aí fazendo música, como a Eliana, pena que o David não está mais conosco e o Paulo Herculano em São Paulo, fazendo música ainda. Nessa mesma época, um pouco antes dessa viagem à Europa, ganhei o meu primeiro coro que era um Coro de Igreja, na Igreja Presbiteriana Independente, no Brás, em São Paulo, que é perto de Nossa Senhora, uma Igreja católica. Com o coro eu fazia o “Saltério Gnóstico” com traduções encomendadas de poetas da Igreja Presbiteriana – Joaquim Machado, Jorge César Mota,

Isaac Nicolau, e foi nessa época, com a experiência da Itália, talvez já entendendo sobre a importância da identidade no repertório que você canta, eu tinha encomendado ao Henrique de Curitiba - que é um nome que todos conhecem, pena que perdemos o Henrique esse ano - dando a ele uma melodia do “Saltério Gnóstico”, para que ele fizesse uma composição para Coro. Já era uma tentativa de transformar uma tradição presbiteriana na realidade do bairro do Brás. Só que na época, década de sessenta, a música era muito comportada, provavelmente hoje ela teria acompanhamentos de produção, com a gente está acostumado a ver nas Igrejas, mas o Henrique fez o *Salmo 22* que está no repertório dele. Há escolas que cantam hoje o *Salmo 22* porque ele criou para o Coro que eu tinha na Igreja Presbiteriana, lá no Brás. Eu estou na Igreja, ainda, e vamos à Itália e eu entendo que a música da terra é importante e o David Machado, como ia continuar seus estudos na Alemanha, não ia voltar para o Brasil, deixou comigo o Coro da Santa Casa, que era o Coro de estudantes de Medicina. Eu não sei se vocês têm ideia do que seja um Coro de Igreja, na década de sessenta – cantar na Igreja era um sacerdócio – o horário dos ensaios eram respeitados, o empenho nos estudos do repertório era cumprido. Quando eu ouço gravações desse coro fico, ainda, assustado como é que a gente fazia o que fazia, porque “Saltério Gnóstico” tem contrapontos bem difíceis, além de outros compositores.

Fui trabalhar com os estudantes de Medicina na Santa Casa, substituindo o David. Achava esquisito porque eles chegavam na hora que podiam e saíam na hora que precisavam. Eram estudantes de Medicina e estavam nos seus estágios e estudos especiais em enfermarias, – não estavam à disposição do maestro – mas no segundo ensaio eu levei a mesma música e eles disseram que já tinham aprendido aquela música e que queriam outra - daí vem a outra parada na trajetória. Havia uma possibilidade de fazer música não pela obrigação da Igreja, não pelo prazer do louvor na Igreja, mas pela vontade de fazer música, pelo prazer de fazer música. Eu comecei entender que era possível arregimentar para cantar junto outras pessoas, cujo repertório não precisava ser exatamente aquele que o maestro precisaria fazer para cumprir a liturgia. Podia ser outro repertório que, talvez, não precisasse ficar exatamente pronto, mas que mantivesse o convívio das pessoas fazendo música. Com esse coro nós fomos ao Chile, participar de um festival universitário, ganhamos prêmios, era um coro que cantava pelo prazer de fazer música. Esse coro a cada ano recebia novos estudantes e fazia parte do trote o horário de fazer teste para o coro. Eu comecei a perceber, no terceiro ano, no quarto ano de trabalho que quem estava sendo trotado era eu, porque eu via que de cem alunos eu separava dois, três que tinham a voz boa, eram afinados, então, um determinado ano que eu não me lembro exatamente qual foi eu disse que não haveria teste e que viessem todos. De cem alunos, sessenta entraram para o coro. Foi tanta gente que eu precisei fazer dois coros: o dos veteranos e o dos novos.

Eu me lembro muito bem, felizmente eu tenho o testemunho da Marisa Fonterrada, que eu levei para trabalhar junto comigo, na Santa Casa, eu ensaiando “Ah! Chegou, chegou, com alegria...” da *Suave Maracatu*, do Ernst Mahle e não afinava de jeito nenhum e eu falava: - cantem assim. Não cantavam.

- Cantem assado. Não cantavam. – Olha! Quer saber cantem como vocês sabem. Cantem do jeito que vocês quiserem. (porque eu estava nervoso). E eles cantaram e foi inesquecível o som que eles fizeram. Eu não sabia que, antes de dizer como cantar, é preciso escutar como eles cantam. A partir daí eu disse que iria rever tudo. Cheguei à casa Manon, em São Paulo, comprei tudo o que é

instrumento de percussão que podia carregar, levei ao ensaio, distribuí para todo mundo, perguntei quem queria tocar cada instrumento e fizemos uma festa com as toadas do Mahle – ainda bem que o Mahle não estava lá – porque eles disseram como é que eles entendiam aquela música e eles entendiam de uma maneira linda e afinada. Foi uma grande lição.

O Coro da Santa Casa tinha um estrado muito bonito, circular, muito bem planejado, tinha um lindo uniforme verde, que é a cor da Medicina, mas com esse coro enorme, chegou o ano seguinte e onde estava o estrado? Ah! Usaram como andaime na pintura da Santa Casa durante as férias. E o uniforme? Ah! Fulana levou para a costureira e não voltou ainda. Ah! Eu perdi. Chegava a nova cantora, precisava mandar fazer o vestido, mas a peça de pano já não era da mesma cor; então, eu estava com problema no uniforme e no estrado. E eu perguntei se tínhamos algum colega, amigo de algum estudante de arquitetura – ali era faculdade de medicina, mas na Rua Maranhão tinha a Universidade de Arquitetura da USP – e um rapaz disse que tinha um amigo lá. Esse amigo dele era aluno de programação visual daquele ano, cujo professor era o Flávio Império. Nós estávamos cantando uma música do Chico Buarque chamada *O Rei chegou*. (Eu estou deixando de contar a minha experiência como arranjador, como eu comecei a escrever arranjos – se sobrar tempo eu conto, porque tem umas coisas que eu gosto muito de passar para os meus alunos.)

Esse menino, por orientação do Flávio Império, diante de um coro que não tinha uniforme e não tinha mais estrado, pediu para que os cantores trouxessem de casa tudo o que eles encontrassem no baú da avó e tudo o que eles encontrassem no fundo da garagem ou no fundo do quintal. Eles trouxeram vestido de noiva, saias plissadas, tudo o que ninguém mais usava e ficamos uns dois meses nos divertindo em trocar uniformes, trocar as vestimentas. Começaram, por orientação do arquiteto, a também com os caixotes, tábuas, barris, planejar um estrado que era montado à vista do público, pelos integrantes do coro. Eles entravam pela sala de concerto carregando as tábuas de caixotes, montavam o estrado na frente do público e subiam nesse estrado com as roupas mais alucinantes. As roupas faziam história junto. Essa história era o estilo para que eles entrassem pelo público conversando com o público, contando a história do traje. Tinha um rapaz que se vestiu de engraxate – ele ganhava dinheiro em toda a apresentação porque ele engraxava o sapato de alguma pessoa do público. À vista do público, repito, montava-se estrado e o coro se punha em cima desse estrado construído por eles.

Eu estou contando uma coisa da cena, mas é muito importante que diga para vocês que eu, observando os estudantes de medicina se divertindo em trocar os figurinos, fazia com eles um aquecimento vocal. A identidade com o personagem da roupa determinava uma posição vocal. Essa integração dos cantores em torno da brincadeira do figurino era um estímulo vocal. Como o repertório precisou ser a este momento cênico, também, resultou, para mim, na escolha do repertório que fosse adequado. Eu estou dizendo cena porque é nesse momento que sou considerado “culpado” do coro cênico, mas eu não sabia que o que estava fazendo era um coro cênico. Eu estava resolvendo o uniforme e resolvendo o estrado e estava vendo que tudo isso tinha um resultado musical: de um lado a voz e de outro o repertório. Como eu, também, já estava muito preocupado com o fato de que, com a televisão e com os recursos da eletrônica, ainda não havia os CDs, já havia o long play, as pessoas podiam ter em casa coros muito lindos. Para que as pessoas saíssem de casa para ouvir um coro era preciso que houvesse muito componente, além da

disposição normal dos coros. Então, eu não estava sabendo se estava sendo bem sucedido, mas estava experimentando fazer com que o coro tivesse uma atitude cênica.

Esse rapaz, aluno do Flávio Império e que orientou esta montagem do coral, resolveu fazer para o ano seguinte um estrado que as pessoas pudessem comprar na loja. O regente podia chegar na loja e dizer que queria um estrado para o coro dele e o vendedor questionaria de que peça ele precisaria, quantos centímetros, quantos metros, qual o tamanho, a largura, a altura, quantos degraus. Toda aquela experiência de montagem dos caixotes, barris e tábuas ele fez em forma industrial, com caixas. Ele fez isso para a matéria de programação visual daquele ano e com isso teve uma banca de exame que foi julgar o trabalho dele de arquitetura e para isso fomos nós lá, cantar nesse estrado que ele criou. Nesse momento, o estrado engole o coro porque o coro não sabia o que fazer com esse estrado montado, – porque não tinham sido eles que tinham montado – então, eu precisei chamar um coreógrafo que ensinasse o coro a usar esse estrado, que podia ter todas as formas que a gente quisesse. Isso na prática nunca aconteceu porque era difícil montar o estrado, mas teoricamente era possível. Eu comecei a ter uma pessoa que não era de música, resolvendo figurinos e resolvendo a ação do coro e do cantor no estrado, e eu comecei a trabalhar com pessoas que são de outras áreas. Pessoas que podiam dizer o que estavam percebendo e eu como músico traduzia o que ele dizia e punha em prática a sugestão do artista que não era propriamente um músico. Isso foi, também, ponto de parada na trajetória.

Quando fui trabalhar com a Associação Coral Canto Nóbile, veio gente como Naum Alves de Souza ajudar para trazer soluções corais e, também, houve um momento que não só pessoas vinham para ajudar, mas para montar o repertório. Eu recorria, e com a colaboração do coro, a personalidades várias. Com o “Canto Nóbile” nós resolvemos um ano cantar O Rádio e o coro foi pesquisar todas as personagens do rádio, em São Paulo, naquele ano. Fizeram sete horas de gravação para montar um repertório para o coro.

Outro momento de parar na trajetória, - não músicos me ajudando – e eu como músico tendo que transformar a ideia dos não músicos em música. Eu ficava horas como arranjador transformando os jingles das rádios de São Paulo, os anúncios. Eu estava como músico tendo que achar soluções corais, a partir de propostas que pudessem vivificar o coro, quando no começo da minha trajetória eu estava na galeria do coro, sério, empenhado na liturgia da Igreja. Depois, percebo que o coro pode contar com outras pessoas para cantar pelo prazer da música! Daí, eu começo a perceber que tem gente que pode dizer o que seja sobre canto coral mesmo que ele não seja músico - me instigando como músico para transformar isso em música.

Veio outro momento da minha trajetória. Fui convidado por um professor da UNESP, pois eu já era professor da UNESP, a ir junto com o reverendo Eliseu Narciso, que é um outro nome do canto coral, na reitoria da UNESP fazer um coro de natal para os funcionários da reitoria. O ensaio era de meio dia a uma hora, acontece que a reitoria era na Praça da Sé, mas ao meio dia começava o carrilhão da Sé a tocar e isso no fim da década dos anos setenta, quando da Praça da Sé ainda se conseguia ouvir o carrilhão e nos escritórios da reitoria ouvia mais ainda. No sétimo andar, a torre da Catedral estava ali do lado, e eu pensando como ia fazer o aquecimento com aquela gente. Eu perguntava: - que nota você está ouvindo do sino? Então os cantores começavam a imitar o sino

com uma consoante, com uma vogal ou uma consoante de ressonância, como todos nós fazemos: blém, dém, dom, com a nota que eles escutavam do carrilhão. Então, eu organizei esse material todo deles cantando vocalize, um momento coral que eram os baixos, tenor, soprano, contralto (cantando). Resumindo, na apresentação de Natal o maior sucesso da apresentação foi o carrilhão da Sé. Então, eu parei mais uma vez a trajetória. Se a Praça da Sé tem esse som que resultou num momento coral tão legítimo, deve ter mais coisa na Praça da Sé!

No ano seguinte, mandei o coro ir para a praça coletar todos os sons que eles escutassem na praça e criei daí um espetáculo que se chamava “A Praça da Sé”, que tinha tudo o que acontecia na Praça da Sé e todo o repertório que essa pesquisa sonora estimularia. Então, eu começo a entender que além do repertório coral eu tenho no entorno do coro um som que eu posso fazer com que o coral dele se aproprie. Aí eu estou trabalhando no SESC e faço o primeiro programa no SESC que é o som do prédio e depois fiz o som do bairro que se chamava “Como vai, dona Veridiana?” Porque o SESC onde eu estava trabalhando era o de Vila Nova, que hoje é chamado SESC Consolação, – eu estou falando de coisas de São Paulo. Só para vocês terem uma ideia, isto era em um bairro de Vila Buarque onde tem o palacete da Dona Veridiana, personagem importantíssimo do final do século XIX e começo do século XX, em São Paulo. O espetáculo se chamava “Como vai dona, Veridiana?” Então, lá vou eu outra vez pesquisar repertório, fazer arranjos para que a pesquisa sonora que o coro fez no bairro se transforme num programa coral, se transforme numa coleção de músicas para coro. Nesse momento, uma aluna minha da UNESP fala: - é, professor, o senhor faz partituras de utopia! Eu pedi licença a ela para usar essa expressão: “partitura de utopia” ou “a memória das comunidades”. Se o bairro tinha uma memória, o que uma comunidade toda podia me ensinar? O que a família de cada cantor podia trazer para mim como repertório? Que canções cada cantor do coro escutou em algum momento da sua vida? Então, entra o som da comunidade no canto coral. Do SESC, além do som do bairro, a gente fez um espetáculo que se chamou “Abrir o eco”, isto é, berre enquanto é tempo. Nós tínhamos chamado Cacilda Lanuza para explicar para nós o que era a questão da ecologia. A Cacilda Lanuza era atriz de teatro e estava envolvida com um grupo de ecologia e ela nos ajudou a criar um espetáculo que falava da ecologia. O coro estava mais uma vez envolvido com um assunto que eu não quero dizer que não era musical, porque senão não se transformaria em música nunca, mas que a gente não sabia quanta música havia na observação da natureza e das questões da água e da preservação dos animais e outros assuntos que hoje são tão atuantes e tão agudos.

Estou vendo que o meu tempo está terminando, mas nessa trajetória, com todas essas paradas e reflexões sobre a atividade coral, preciso contar uma historinha bonitinha, para fechar esse programa que faz o meu relato se reportar a um tempo da minha experiência como regente de orquestra. Houve um momento da minha vida, bastante longo, em que fui regente da Orquestra Sinfônica Jovem do Festival de São Paulo. O Ernani Aguiar estava me ajudando a lembrar esse momento, porque a Orquestra Jovem do Rio foi para São Paulo cantar, então juntaram as duas orquestras. Cantamos o *Canto de Dom Pedro I*. Por causa da Orquestra eu, também, passei a ser diretor da Escola Municipal de Música, porque a Orquestra Sinfônica Jovem estava integrada com a Escola Municipal de Música, então eu fiquei regendo a Orquestra e Diretor da Escola Municipal de Música. Um dia aparece um senhor com um filho de dez anos dizendo que o filho dele queria estudar trompa, então, o professor de trompa disse que o menino era muito jovem e que era para

trazê-lo no ano seguinte. O pai disse que tinha sido muito sacrifício chegar até ali e disse que o menino tinha muita vontade. O pai perguntou se o professor não queria ouvi-lo tocar trompa. O professor consentiu. O menino tocou trompa de uma maneira que o professor ficou tão alucinado que falou: - está inscrito! No ano seguinte ele estava fazendo um concerto de Mozart com a Orquestra Jovem, solando a trompa. Esse momento da Orquestra Sinfônica Jovem da Escola Municipal de Música é um momento da minha vida de muito peso de responsabilidade, porque eu tinha a Escola que precisava funcionar bem e tinha a Orquestra que precisava dar oportunidade para as pessoas da Escola Municipal de Música a orientar os meninos para serem bons instrumentistas. Era uma responsabilidade musical linda, mas de muito empenho como administrador.

Outro momento que vai se ligar a essa história que estou contando para vocês é o momento em que sou convidado a ser o regente do Coral Paulistano do Theatro Municipal de São Paulo. Só que eu não tinha tempo para mandar o cantor trazer vestidos do baú da avó, porque os funcionários cantores estavam à minha disposição para fazer o repertório que a programação do Theatro Municipal exigia. Eu estava diante de um coro que tinha que ter responsabilidades musicais com um bom resultado. Eu não tinha tempo de experimentar. Isso já vai me valer de uma experiência que não contei para vocês que é uma experiência dos Festivais de Música de Curitiba, em que eu tinha que preparar um repertório pesado, com coros enormes, e eu tinha que ter uma atuação musical, repito, em que eu não podia experimentar. Eu tinha que atuar, eficientemente, para que o coro aprendesse em determinado tempo, um repertório. No Municipal, isso era o meu cotidiano, eu tinha com o Coral Paulistano que cumprir uma programação musical da Prefeitura, com o coro à capela ou com o coro com repertório do Coral Sinfônico.

Para terminar, chegando já em 2001, quando eu me aposento do Theatro Municipal com uma apresentação na sala São Paulo, uma peça difícilíssima e que não podia o Coral Paulistano cantar sozinho, senão no concurso do coro da USESP, esse lado meu de regente que tinha que cumprir um prazo e com competência um repertório difícil e quem sobe ao pódio para reger é o Roberto Minczuk, que se volta para a plateia – era o meu último concerto à frente do Coral Paulistano – e diz: - estou regendo este concerto dentro do último compromisso do maestro Samuel Kerr que regeu o meu primeiro concerto como músico – porque ele era o trompista que, com onze anos de idade, tocou o concerto de Mozart com a Orquestra Sinfônica Jovem. Coisas que só a passagem do tempo propicia!