

Hermínio Bello de Carvalho

Produtor musical, poeta e agitador cultural

“Peguei os personagens secundários e os trouxe ao patamar dos protagonistas. Foi isso que assumi na minha vida sem saber.”

Entrevista realizada por Aloisio Milani e Fabio Maleronka Ferron
no dia 1 de julho de 2010, no Rio de Janeiro.

Hermínio Bello de Carvalho

Os nomes que acompanham a carreira do compositor, poeta e produtor Hermínio Bello de Carvalho são luminosos: Elizeth Cardoso, Pixinguinha, Cartola, Clementina de Jesus e Carlos Drummond de Andrade. É tão apaixonado por música que, por muito tempo, acreditou ter sido espectador de Villa-Lobos em concertos no Vasco da Gama, o que nunca foi. E, sim, os irmãos mais velhos. “Menti desbragadamente nas minhas entrevistas, sem saber que estava mentindo.” Mas Hermínio sabe o que fala quando o assunto é música brasileira, suas raízes e seus frutos. “Minha percepção é mais aguda para o que é estranho, o que não está codificado pela indústria.”

Hermínio fez um trabalho marcante no comando da divisão de música da Fundação Nacional da Arte (Funarte), entre os anos 70 e 80, quando lançou o Projeto Pixinguinha, voltado para a formação de novas plateias. A fórmula simples de unir um músico reconhecido e outro novato no palco gerou encontros históricos. É dele também a estonteante produção do espetáculo *Rosa de Ouro*, em 1965. Reuniram-se em palco nu, com roteiro informal, os talentos de Aracy Cortes, Clementina, Nelson Sargento, Elton Medeiros, Paulinho da Viola, Anescarzinho do Salgueiro e Jair do Cavaquinho.

Aos 75 anos, Hermínio mora no último andar de um prédio antigo e charmoso de Botafogo, cujo nome foi trocado formalmente por ele. Na fachada está escrito: Pixinguinha. Aliás, o instrumentista está presente na sala de estar de Hermínio. Ressurge em uma coleção de quadros pintados por Cássio Lorezano, Lan, Mello Menezes e tantos outros. Hoje, Hermínio é entusiasta da Escola Portátil de Música, um projeto de educação musical integrado por 800 jovens dispostos a debater as origens musicais do Brasil. “Você tem que prestar atenção no jovem e criar condições para ele se instruir.” Para ele, cultura e educação estão sempre entrelaçados. “Educação é importante, mas educação e cultura são polos convergentes e precisam do mesmo peso.”

Hermínio, sua obra está ligada a diversas áreas: música, literatura, gestão cultural. Como você se define?

É grande a dificuldade para me apresentar por causa da diversidade de rótulos que tive ao longo da vida. Não admito que me coloquem como pesquisador, porque nunca fui, não sou. Toda a minha atividade está centrada na palavra. Sou um poeta letrista. Tenho uma função um pouco memorialística ao escrever artigos e livros, mas isso não me concede nenhum espaço vital dentro do pódio onde estão os luminares da cultura brasileira. Sempre fui um operário da palavra, que trabalhou nos bastidores. Evidentemente, vim à frente algumas vezes para brigar. Se existe uma discussão boa, eu entro,

adoro brigar. De resto, sou apenas isso: poeta letrista, operário da palavra e um brasileiro em tempo integral. Isso também não quer dizer que eu viva enfurnado aqui, vestido de cangaceiro e com um pandeiro na mão. Ouço e gosto de jazz. Outra paixão na minha vida são as artes gráficas. E vivo entre livros e discos. Essa é a síntese da minha vida.

Como foi que você despertou para as artes? Quando soube que seguiria o rumo da cultura, da música, da poesia?

O destino da gente não está em bola de cristal. Somos atropelados pela vida, pelos acontecimentos e, sobretudo, tropeçando nas dificuldades – isso é uma coisa que ajuda demais na formação da personalidade. Eu adorava e ouvia muito a Rádio Nacional. E era meio carola, frequentava a igreja, já fazia dentro da igreja umas pecinhas. Na escola pública, eu comecei a escrever. Estudei na 3-3 Deodoro. Eu era da mesma classe do Maurício Azedo – hoje presidente da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) –, da Anilza Leoni, do Wilson das Neves e da Claudette Soares. Éramos um pouco vizinhos de rua. Eu era presidente do Centro Cívico Carlos Gomes, por exemplo. Então, eu escrevia, fazia umas pecinhas ligeiras, curtas; outro dizia um poema, de Castro Alves, de Olavo Bilac. Havia uma efervescência cultural natural. E, permeando tudo isso, o canto orfeônico.

Villa-Lobos influenciou toda uma geração dentro da escola, não é?

O canto orfeônico era muito importante. Uma vez o Villa-Lobos foi inspecionar a escola. Eu era garoto, me lembro da chegada dele, com aqueles cabelos, aquela coisa toda. Já ouvia em casa falar das reuniões cívicas que ele promovia no Vasco da Gama. Durante muitos anos, menti desbragadamente nas minhas entrevistas sem saber que eu estava mentindo. Contava como se eu tivesse sido espectador. Não! Meus irmãos, que são mais velhos – sou o caçula – é que alimentaram isso em mim, aquele estágio não fez parte da minha vida. Mas coincidentemente depois me interessei muito pela obra dele e fui amigo pessoal da Mindinha [*apelido de Arminda Neves d'Almeida, segunda mulher do compositor*]. Villa-Lobos tinha essa coisa de levar para o Vasco da Gama a bateria da Mangueira, o Cartola, o Augusto Calheiros, o Paulo Tapajós. Meu Deus, que cabeça tinha esse homem! Levava a música popular para a criança. É uma coisa engraçada para mim. Isso vai reaparecer na minha vida em vários momentos. Eu trabalho muito por conexões, aliás, essa entrevista aqui vai ser um tumulto (*risos*). Por esses dias estive aqui em casa a Bia Paes Leme, que trabalha no Instituto Moreira Salles (IMS) e também é professora

na Escola Portátil de Música. Ela dizia assim: “Pois eu vi *Rosa de Ouro*”. Eu disse: “Não delira! Não dá para você ter visto *Rosa de Ouro*, porque *Rosa de Ouro* foi há 45 anos, e você está com 51 anos de idade”. Ela garante que sim e que eu a teria levado junto com minha sobrinha Sheila para ver o espetáculo. Isso ficou na cabeça dela, no coração dela. Bia é uma musicista de primeira, uma professora fantástica. Ela lembra que eu tive essa preocupação de levá-la. Repare que há uma similitude com as sensações que eu tinha com Villa-Lobos. Quando eu entrei na Escola 3-3 Deodoro e passei a conhecer aquele universo, busquei automaticamente o que havia: Theatro Municipal com os concertos para a juventude; cursos de interpretação musical com Magdalena Tagliaferro, aquela maravilha de mulher com cabelos de fogo; um filme chamado *À Noite Sonhamos* [1945, dirigido por Charles Vidor] sobre a vida de Chopin, que vi umas 20 vezes. Aliás, há pouco tempo revi o filme e não era essas coisas, não, mas para mim quando menino foi bom. Isso faria parte da minha vida, do meu enredo pessoal. Isso se liga com essa minha ideia de formação de jovens plateias. Porque você não pode passar a vida inteira achando que a juventude não se interessa em nada. A Escola Portátil de Música, por exemplo, possui todos os sábados 800 jovens que discutem Pixinguinha, Villa-Lobos, Radamés Gnattali, Patápio Silva, Chiquinha Gonzaga, Tom Jobim, Guinga – quem você possa imaginar! Tenho um bordão: “A cultura tem que circular”. Você tem que prestar atenção no jovem e criar condições para ele conhecer a sua história, conhecer cantores como Elis Regina, Elizeth Cardoso, Sílvia Caldas, Inezita Barroso. A Escola Portátil de Música é um celeiro de professores com uma cabeça ótima, aberta, são quase todos compositores e formam, inclusive, compositores novos e modernos, com essa visão maravilhosa.

Como foi a criação de *Rosa de Ouro*, os elementos cênicos, essa revolução do espetáculo musical que foi um marco na sua carreira?

Nada nasce de repente. Lembro que eu frequentava muito uma roda de amigos comunistas, em Santa Teresa, e lá se ouvia muito *cante jondo*. Eu ficava fascinado com uma cantora espanhola chamada Pastora Pavón, “*La Niña de los Peines*”. Eu ouvia aquilo maravilhado e dizia: “Que voz estranha!”. Era uma voz musguenta, que me chamou atenção para a estranheza das vozes, como a estranheza da voz da Billie Holiday, da Aracy de Almeida, o o sotaque da Isaurinha Garcia. Se eu não tivesse ouvido a Pastora Pavón, talvez não tivesse prestado atenção quando ouvi a Clementina de Jesus pela primeira vez. Eu morava na Beco do Rio. Estava passando um dia na Taberna da Glória e lá estava aquela mulher vestida de branco, em rendas *guipure*, com um salto altíssimo e cantan-

do entre os seus compadres. Em nenhum momento percebi que aquilo tinha algo a ver com o que eu já tinha ouvido anos antes. Aí vêm as tais conexões. Clementina surgiu em 1964, em dezembro, perto da estreia do show *Opinião*, do Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha. Em 1965, fui à Europa ver concertos de música flamenca, e estive com o Niño Ricardo, que é um grande guitarrista, e perguntei: “A *Niña* morreu há um tempo?”. E ele: “Não, ela vive em Sevilha”. Arrumei minha mala, me botei em um trem e me mandei para Sevilha. Fui conhecer aquela mulher que, lá atrás, tinha mexido tanto no meu coração, a ponto de abrir portas de percepção para a estranheza. Conversamos muito. Já era uma senhora de 77 anos de idade. E eu saí de lá com uma informação visual também: uma senhora bonita, em rendas, usando xale. Então, quando conheci a Clementina, eu já tinha ouvido algo semelhante, raro, há 20 anos, que era a Pastora Pavón. Isso me fez tornar minha percepção mais aguda para tudo que é estranho, para tudo que não está codificado pela indústria da música ou do livro. Começo a perceber que essas coisas são viscerais, e você tem sempre que prestar atenção para entender qual é o processo que o Mário de Andrade tanto nos explicou sobre abraçar o brasileiro. É uma coisa que eu modifiquei do pensamento dele. Ele escreveu isso em uma carta ao Drummond. Era preciso abraçar o pensamento dele. Mas você não tem que deixar de prestar atenção nas outras culturas, pelo contrário: isso nos alimenta.

Você encontrou a Clementina e depois veio *Rosa de Ouro*. Como foi?

Eu estava, nessa época, hospedando em minha casa o violonista Oscar Cáceres e quando ele conheceu a Clementina, ele ficou impressionado também. Ele e o Turíbio Santos diziam: “Você precisa fazer alguma coisa com ela”. Eu tinha feito uma experiência no Teatro Jovem, que era praticamente um teatro laboratório para a dramaturgia brasileira. O Kleber Santos, que era o diretor do teatro, abriu espaço para mim e nunca esqueço de citá-lo. Eu panfletava poemas alheios, como os do Jacques Prévert, do Drummond, mas nunca poemas meus. Imprimia em mimeógrafo, ia para o teatro e distribuía essas coletâneas. Depois, com o tempo, eu encontrava muita coisa no chão – as pessoas jogavam fora. O movimento chamava-se *O Menestrel*, tinha nove poesias. Isso foi em 1964. E ele se estendeu para a música. *O Menestrel* virou uma forma de mostrar, no palco, essas pessoas relevantes: um jovem da música erudita, outro da música popular. O primeiro foi Clementina e Turíbio Santos – um jovem que ia logo em seguida vencer um concurso internacional de violão. Depois, foi o Oscar Cáceres, Jacob do Bandolim, Aracy de Almeida. Foi uma série de concertos. No final, o Kleber falou: “Puxa! Você tem um musical na sua frente”. Comecei a pensar nisso. Real-

mente, o *Rosa de Ouro* foi uma coisa muito simples, juntou muitos que tinham participado de *O Menestrel*. Era um palco desnudo, onde havia aqueles mestres. Como canta o samba: “*Quatro crioulos inteligentes, rapazes muito decentes*” [trecho de música de Elton Medeiros].

Como foi juntar Aracy Cortes, Clementina, Elton Medeiros, Paulinho da Viola, Anescarzinho do Salgueiro, Nelson Sargento e Jair do Cavaquinho nesse processo?

Foi engraçado. O Jota Efegê me apresentou a Aracy Cortes. Eu já conhecia a Clementina. Apresentei primeiro a Clementina em *O Menestrel*. O Benedito César, pai do Paulinho da Viola, a acompanhou nesse primeiro show em dezembro de 1964. Depois, Aracy Cortes se apresentou com o Jacob do Bandolim. Você já tinha ali dois elementos, o Paulinho e o Elton. Claro, o Paulinho já era meu parceiro, já compúnhamos juntos, o conheci na casa do Jacob do Bandolim naqueles saraus maravilhosos dos anos 50. Eu e Paulinho éramos garotos e tínhamos essa coisa de ter o Jacob como ídolo. Quando surgiu *Rosa de Ouro*, e surgiu a Clementina, Paulinho participou com o Elton indicando pessoas. Subi na Mangueira, com um medo danado, nunca tinha subido em um morro carioca, mas fui lá com Elton Medeiros para buscar o Nelson Sargento. O Paulinho da Viola trouxe o Anescarzinho do Salgueiro, autor do *Xica da Silva* [parceria com Noel Rosa de Oliveira]. E o Jair do Cavaquinho veio aí pelo caminho – não me lembro quem o trouxe. Possivelmente o Zé Kéti, que costurava as nossas vidas, bordava as lantejoulas, era um ser iluminado. E começou a ensaiar o repertório. Eu gravava muito a Clementina na minha casa, via o repertório dela, via o que ela cantava e ia gravando. Então, o roteiro do *Rosa* foi assim, de coisas que eu já vinha ouvindo, fora do circuito da indústria formal da música, mas também com as coisas que o Paulinho e o Elton guardavam em seus saberes. O repertório da Aracy já era intocável, com *Linda Flor* e aquelas coisas todas. E a Clementina tinha um repertório absolutamente inédito, de corima, batuques e cantos de pastorinha. Aquilo tudo era uma grande novidade para todos nós. O Elton e o Paulinho foram muito importantes na estruturação, porque compreenderam de imediato a importância da Clementina, tanto que o primeiro disco dela já trouxe um portelense ilustre, que foi o João da Gente. Mas o *Rosa de Ouro* precisava de alguém para narrar essa história, porque tive a ideia de fazer depoimentos gravados com Almirante, Jota Efegê, Sérgio Porto, Elizeth Cardoso e Cartola. Seriam depoimentos para dividir os blocos temáticos do espetáculo. Então, era uma coisa linda: o Jota Efegê falava da Kananga do Japão [grupo carnavalesco], da Tia Ciata [sam-

bista da velha guarda carioca]; o Almirante contava a história do cordão *Rosa de Ouro*. Era um espetáculo rico de informação. Quem saísse do *Rosa*, saía abastecido de histórias. O espetáculo era limpo, não tinha nada demais: palco desnudo, o telão atrás onde passavam os depoimentos. Era um espetáculo com uma estrutura bastante simples. O *Rosa de Ouro* durou alguns meses no Teatro Jovem, depois foi para São Paulo. As coisas que germinaram a partir dali é que são importantes.

O que mais germinou depois dele?

Ah, muita coisa apareceu. O próprio processo de criação do *Rosa de Ouro* resultou no *Rosa de Ouro* número 2, um disco. Ele abriu espaço para que os compositores, chamados “do morro” – não entendo esse rótulo, aliás – tivessem a oportunidade de serem gravados por Elizeth Cardoso, que era a grande estrela da canção brasileira. Há pouco tempo, o Luis Fernando Veríssimo fez uma belíssima crônica sobre isso, falando sobre as figuras que transcendem, as pessoas revolucionárias. Falava da Elizeth como uma pessoa que tinha uma similaridade com a história do Miles Davis, porque ela fez o disco *Canção do Amor Demais* [1958, *Festa*], que foi a célula da bossa nova, embora ela não cantasse bossa nova. Depois ela grava *Elizeth Sobe o Morro* [1965, *Copacabana*], que nada mais é do que a trilha sonora do *Rosa de Ouro*. Foi um sucesso no Brasil inteiro, produzi o primeiro disco do Paulinho da Viola, uns dez da Clementina, Elizeth e outros tantos. O disco *O Samba é a Minha Nobreza*, de 2002, é uma espécie de repeteco, com um formato mais sofisticado, do *Rosa de Ouro*. Ele foi o ponto de partida para uma coisa profundamente brasileira.

Outro marco de sua carreira foi o Projeto Pixinguinha, que levava grandes nomes para novas plateias. Como surgiu o projeto?

O Projeto Pixinguinha não existiria sem que houvesse antes o projeto Seis e Meia, do Albino Pinheiro. A ideia foi dele e eu esculpi artisticamente o conceito das duplas no palco, dos roteiros, das relações entre os artistas. Sempre gostei da coisa bem acabada. As pessoas costumam falsificar a história e eu odeio isso. O Projeto Pixinguinha nada mais é que uma cópia servil do Seis e Meia. Houve uma discussão pela imprensa, pelo sucesso que foi. Imagine você botar um espetáculo com o povo pagando o preço de um maço de cigarro e poder ver Clementina com João Bosco – João Bosco nascendo, estamos falando do meio dos anos 70. Fizemos a Beth Carvalho com o Nelson Cavaquinho; Oswaldo Montenegro com Vital Lima abrindo o espetáculo. Eram essas fusões que a gente fazia: um conhecido com alguém menos conhecido.

Qual é a concepção geral do Projeto Pixinguinha?

Vale falar do modelo do Seis e Meia antes. Eu e o Albino fomos andar pela Praça Tiradentes e ele falou: “Repara só! Nesse horário, todo mundo sai do trabalho, se enfia nas filas de ônibus, pega chuva, não tem para onde ir, só vai para o bar. Precisa existir um negócio nesse horário, rapaz”. Foi daí que nasceu o Seis e Meia, pela necessidade de botar um público dentro daquele espaço, naquele horário ocioso, das 18h30. E o Pixinguinha foi a mesmíssima coisa. Pegamos as duplas que já tinham participado do Seis e Meia: o João Bosco e a Clementina; a Nana e o Ivan Lins; a Beth Carvalho e o Nelson Cavaquinho. Aliás, este último pertencia àquele gênero humano que o nosso querido professor Antônio Candido classifica como “personagens secundários”. Foi isso que assumi na minha vida sem saber, pegar os personagens secundários e trazê-los ao mesmo patamar dos protagonistas. O Pixinguinha foi isso: juntar um nome conhecido a um menos conhecido, tendo como norma obedecer o critério da qualidade musical. O cara tinha que sair do teatro, onde ele pagou R\$ 8, ou o equivalente, como se estivesse pagando R\$ 100. Tinha que ser um roteiro perfeito, enxuto, com as pessoas bonitas no palco, com a luz maravilhosa e o som ótimo. Isso é respeito ao público.

E fazer esse modelo de espetáculo circular.

E fazer circular. Esse foi o grande salto, porque, na verdade, o projeto Seis e Meia estava localizado apenas no Rio de Janeiro, no Teatro João Caetano. O salto do Projeto Pixinguinha foi de circular pelo Brasil, não só levando, como também trazendo outras pessoas, nesse circuito. Tanto que, com o tempo, a gente foi agregando nomes lá de fora aos elencos que iam passando. O Canhoto da Paraíba, por exemplo, quando entrou no Projeto Pixinguinha com o Paulinho da Viola, deixou o público fascinado. Pegar um Radamés Gnattali, que estava encostado, e juntar com os jovens do Camerata Carioca foi uma maravilha. Casávamos as duplas assim, considerando que ideologicamente tivessem um trabalho parecido – e esteticamente também. As pessoas veneravam, os jovens saíam fascinados. E havia sempre a preocupação de, além de um grande espetáculo, deixar o resíduo cultural disso. O que é isso? Toda ação que gera informação para o cara chegar em casa e pensar: “O que eu ouvi? Quem são essas pessoas?”. Tinha um texto explicando quem era quem, um roteiro do espetáculo, a ficha técnica. Considero isso essencial. Quando o Projeto Pixinguinha estourou, fui percebendo que ele poderia ter mais ramificações, poderia gerar mais produtos. Entre eles, o da memória nacional. Na minha estante tenho um exemplo: Sérgio Cabral. Ele foi pioneiro com uma bela biografia do Pixinguinha.

Você incentivou um concurso de trabalhos e pesquisas sobre música na Funarte?

Isso é importante. Existiu um projeto chamado Concurso Lúcio Rangel de Monografias. Quem era ele? Foi um grande pesquisador, que fez a *Revista da Música Popular*, era tio do Sérgio Porto, o Stanislaw Ponte Preta. Foi uma homenagem a ele, porque foi um cara que me abriu todas as portas. Eu disse então: “Vamos instituir um concurso de monografia”. Aí se fez o concurso de monografia sobre o Pixinguinha, com uma porção de candidatos. Apareceu o Sérgio Cabral, com o primeiro trabalho biográfico. Concorreu anonimamente e ficou com o primeiro lugar. A menção honrosa foi para uma menina absolutamente desconhecida, a Marília Trindade Barboza, que a partir dali desenvolveria uma carreira de historiadora de música popular brasileira. Abriu-se um leque novo de proporcionar a aquele público, que vinha ao Pixinguinha, a história daqueles personagens, que eram cantados ali, no palco. Em 1956, o Lúcio Rangel editava a *Revista da Música Popular* e publicou um trabalho do Manuel Bandeira sobre a literatura de violão. Cheguei no Lúcio e mostrei uma carta que eu havia escrito, confrontando o texto. Comentei: “Eu só queria dizer que tem uns probleminhas, uns erros no artigo do seu Manuel Bandeira”. Aí ele me pegou pelo braço e foi me apresentar ao próprio Manuel Bandeira (*risos*). Eu queria que o chão se abrisse naquela hora, né? Aí o Bandeira me explicou que aquele era um artigo que tinha saído na revista *Ariel*, da década de 1930. Mesmo assim, falou para publicar a minha carta. Aí comecei a conhecer o círculo generoso do Mário de Andrade: Bandeira, Drummond, Oneyda Alvarenga, quem você puder imaginar dessa trilha, eu conheci. Fui beneficiado pela ação generosa dessa gente próxima ao Mário [*o empenho de Hermínio ajudou posteriormente na publicação da histórica obra póstuma de Mário de Andrade, chamada Dicionário Musical Brasileiro*].

E a Sombrás, esse movimento pelo direito autoral, como surgiu?

É outra generosidade, que se passou aqui também, nessa casa no Rio de Janeiro. Em 1974, um grupo de compositores foi expulso da Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais (Sicam): Sueli Costa, João Bosco, Aldir Blanc, Jards Macalé, Vitor Martins, Gutemberg Guarabira. Então, surgiu essa ideia que eu sempre digo que foi do Sérgio Ricardo junto com o Macalé. A ideia era criar uma sociedade independente só de autores, só de compositores, em que a gente não só acolhesse os que tinham sido expulsos, como formasse um processo para lutar pela moralização do direito autoral, que era uma esculhambação. Era tudo na ponta do lápis, não havia

nada transparente. Era um inferno. Vivíamos em pleno período ditatorial e estávamos em um momento de muita conturbação política desde o Golpe de 1964. Aqui e ali havia uma distensão gradual, lenta, prometida pelo Geisel e pelo Golbery. Quem estava à frente do Ministério da Educação e Cultura era o Ney Braga. Aí fundamos a Sociedade de Música Brasileira (Sombras). Para mim, sempre é uma coisa gostosa de falar, porque me faz evocar o Maurício Tapajós, que era um ativista e, de uma certa forma, me politizou bastante. A Sombrás foi fundada aqui, nesse apartamento, onde vocês estão me entrevistando. Quem você possa imaginar de músico, passou aqui em casa para assinar a ata. O Gilberto Gil não pode vir no dia, só pode no dia seguinte. Não temos mais essa ata, porque foi perdida no incêndio do Museu de Arte Moderna. O Tom Jobim foi eleito o presidente da Sombrás. Que, aliás, não pode vir, mas foi eleito por unanimidade como presidente. E, naturalmente, talvez por eu ser dono da casa, virei o vice. Na diretoria eram o Maurício, o Macalé, o Guarabyra, o Ivan Lins. Tinha ainda o Victor Martins, mas não quero cometer a injustiça de não citar alguém. Ah, esqueci de falar do Gonzaguinha, hein? Gonzaguinha foi uma das pessoas mais importantes da Sombrás. Nós tínhamos dentro da Sombrás cabeças pensantes muito boas.

Quais eram os principais problemas que a Sombrás via naquele momento?

Em primeiro lugar, você se deparava com uma legislação absolutamente defasada, que privilegiava os “errados autorais”, e não os direitos autorais. Havia toda uma revolução para fazer. Será que a gente iria vencer essa batalha? Você se escorava no Gonzaguinha, que era um gênio para escrever e fazer contatos; no Aldir, que, na hora de bombardear o sistema, botava o dedo na cara do poder. Nós fomos parar no Museu de Arte Moderna, que nos abriu um espaço, uma salinha para a gente ter uma sede. Nós torpedeávamos e sofriamos bombardeios incríveis, ataques violentos. Tínhamos que nos defender de tudo que era lado, de todos os interesses possíveis e imagináveis que circundavam o direito autoral, que privilegiava muita gente. Havia a coisa do jabá e toda uma podridão que a gente denunciava de peito aberto, tanto que uma vez até um diretor nosso foi surrado e ameaçado. A gente recebia muitas ameaças. E só sei que foi dentro desse espírito revolucionário, com uma organização muito boa, que a gente apresentou ao Ministério da Educação e Cultura (MEC) o Projeto Pixinguinha. E ele, milagrosamente, foi aceito. Era uma necessidade premente. O pessoal da cultura em geral – secretários e ministros – tem distância da prática cultural. Se você for ali na Praia Vermelha e ver um bando de 15 ou 20 professores, eles são pessoas que vieram da Camerata Carioca,

da época do Projeto Pixinguinha. São essas pessoas que hoje dirigem a Escola Portátil de Música, que tem 800 jovens estudando música brasileira, com pouquíssimos recursos, com todos os professores ganhando muito mal, mas sendo idealistas com a mesma chama que tinha a Sombrás.

Quando o Ministério da Cultura acabou no governo Collor, o que isso significou para os artistas?

Isso foi um revide do Fernando Collor de Mello, que não teve o apoio dos artistas para a sua candidatura e, ao vencer a eleição, a primeira coisa que fez foi tirar do organograma do governo o Ministério da Cultura. Virou uma secretaria. Ele fez uma coisa para que a cultura fosse alijada da discussão cultural. Foi um revide sujo, imundo, porco. Quem acabou com o ensino de música nas escolas públicas foi o ministro coronel Jarbas Passarinho, em 1973. É preciso dar nome aos bois. Quando Collor acabou com o Ministério da Cultura, eu falei: “Vamos levar 20 anos para soerguer isso”. O Ministério da Cultura está patinando até agora, porque aquela desestruturação que houve, em 1990, foi fatal, acabou com tudo. Esses projetos que eu falei – Projeto Pixinguinha, Concurso Lúcio Rangel e outros – não são coisas pequenas, mas ele acabou com tudo. Até com o pensamento e com a vida de muita gente. Está recomeçando agora o ensino na escola, que é importantíssimo. Quem recomeçou isso agora não sei também, mas quem acabou eu lembro. Quando destroem um sonho, a gente sabe. O pessoal de Hiroshima sabe porque a vida deles acabou com a bomba, não é?

Hoje a gente tem um problema de direito autoral semelhante ao da década de 70. Claro que existem sociedades organizadas, há outros desafios na política cultural. Mas como você vê esse momento atual? O que precisa ser feito?

Ainda não tenho um distanciamento crítico disso. Eu confesso, como operário que sou, que tenho ressentimentos. Digo isso falando de um cara que há dois anos foi chamado pela Funarte para celebrar os 30 anos do Projeto Pixinguinha. Impus condições: que recuperassem o Concurso Lúcio Rangel de Monografias e o Projeto Radamés para edição de partituras de obras brasileiras, e que houvesse mais circulação dos espetáculos, abarcasse um público mais abrangente. E eu não sabia que estava sendo atraído para um alcapão, para ceifar a vida do Projeto Pixinguinha. Quando eu estava lá, acabaram com o Projeto Pixinguinha. Não gosto desse ministério que está aí. Essa coisa que o Cacá Diegues procura fazer com o cinema, indo para as

periferias, tem uma similaridade com a ideologia do Projeto Pixinguinha, de agregar e de circular. É importante você entregar às mãos do povo, para o sujeito fazer. Você transfere conhecimento. A transferência do conhecimento é um dever dos ministérios – da Cultura, da Educação.

Ao pensar no cenário atual da política cultural e das artes, o que você diria para alguém que quer começar a trabalhar com cultura?

Em primeiro lugar, eu o estímulo a trabalhar. Não tenha dúvida: “Vá em frente!”. Estimulo que vá observando as trilhas, dando uma caceta-da aqui, recebendo outra ali. Mas que ele não desista. Se fizer isso, está perdido. Existe uma geração nova muito atuante, fazendo coisas que você não pode nem imaginar. Falo da Escola Portátil como um exemplo, porque a vi nascer, crescer e vejo os resultados. Fizeram os Pontos de Cultura. Tudo bem, ótimo. Existe um cara pobre que fez uma biblioteca pública na casa dele e até o Oscar Niemeyer fez um projeto para ele. Existe muita gente cheia de sonhos. O que você faz com gente de sonhos? Ajuda, para que esses sonhos se realizem. Temos que alimentar sonhos e utopias. E, ao mesmo tempo, mostrar a estrutura podre: “O sistema não está legal e a cultura não é a coisa mais importante nesse país”. Não faz parte do pensamento desse governo, infelizmente, a cultura como uma coisa sólida. Fala-se muito que a educação é importante, mas educação e cultura são pólos que não são divergentes, são convergentes; têm que tratar as duas com o mesmo peso. É nessa direção que sempre critico. O direito autoral hoje pode até estar errado, mas pelo menos a gente conseguiu ter o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad). Funciona bem ou funciona mal? Funciona muito melhor do que há 40 anos, quando você ia na sociedade e o cara lá, na ponta do lápis, calculava quanto é que você ia receber. Se você fosse simpático ou se tivesse um padrinho, receberia um pouco mais. Não era pontuado como é hoje. O sistema de televisão paga muito pouco de direito autoral para fazermos a música brasileira. Falo “nós” porque eu pertenço a uma comunidade, sou um grãozinho dessa comunidade. O dinheiro podia ser maior. Se fosse, poderia ser melhor distribuído. Mas a distribuição não está tão malfeita assim, já é na base do computador, não é mais à mão. Temos que reconhecer avanços. Agora, sempre existe um pensamento de “flexibilizar os direitos autorais para a internet”. Flexibilizar assim significa ceder. Você não pode ceder isso sem assinar contratos de autorização.

Sobre composição, a experiência coletiva da cultura, para quem está começando a trabalhar com cultura: o que é esse processo coletivo? O que são as parcerias na área?

Na Escola Portátil de Música, eu ministrei uma oficina sobre onomatopeia, que gerou um concurso de monografias sobre onomatopeia musical. Quatro brilhantes alunos venceram o concurso. Sabe Deus como, editamos um livrinho, com um dinheiro de nada, e esses alunos resolveram, agora, inscrever uma peça inspirada naquele projeto no Centro Cultural do Banco do Brasil. Aí que é importante: o concurso de monografia virou um livrinho, que virou um musicalzinho sobre onomatopeia, e que agora vai ser uma série no Banco do Brasil. Quer dizer, é a multiplicação, o desdobramento de uma ideia, uma ideia que vira uma monografia, depois um musical, daqui a pouco um disco, daí um DVD. Essa é a ideia do resíduo cultural. Você vai plantando os resíduos.

Ou seja, não é o anteparo, o suporte que importa, se é o livro, se é o show; o que importa é a ideia que está por trás.

Sim. Sobretudo porque os próprios meninos, meus ex-alunos, foram lá e inscreveram, à minha revelia. Achei ótimo eles terem feito isso. Como agora que estão fazendo um trabalho lindo sobre o Sidney Miller, que ninguém mais fala, como se não existisse, como se fosse uma pessoa invisível. Assim como é a minha briga pela existência, pelo reconhecimento do talento de uma mulher que está há 45 anos na estrada, que ganhou agora o prêmio de melhor cantora do ano, aos 70 anos de idade: Áurea Martins. Trabalhava na noite, não tem espaço e é invisível diante de uma certa mídia. Por que não abre espaço para ela? Talvez porque não corresponda ao modelo idealizado por eles. Não seria uma boa vendedora de sabonetes, nem de carros, nem de apólices; não seria uma senhora-propaganda. Mas estamos falando de música, não de salsichas.