

## SÉRIE TRAJETÓRIAS

Palestrante: Tim Rescala

Local: Rua da Lapa, 120 / 12º andar

Data: 19 de outubro de 2010

Hora: 17:00

Tim Rescala

Muito Obrigado! Boa tarde a todos! Em primeiro lugar quero agradecer à Academia, ao Turíbio. Para mim não é só um prazer, como uma honra.

Eu fui convidado para falar aqui na Academia e ter a oportunidade de contar um pouquinho de algumas coisas que as pessoas talvez ainda não saibam, mas isso é interessante porque nos obriga a agir da mesma forma quando a gente dá aula - eu, por exemplo, não sou um professor. Quando a gente dá aula tem que preparar a aula, tem que ver se sabe realmente aquilo que vai pretensamente ensinar, então, é uma forma de reavaliar um suposto conhecimento e automaticamente a gente vai pensando criticamente sobre isso e, fazendo umas anotações. Ontem, fui relembando algumas coisas que você vai deixando de lado. Então, a gente começa a fazer uma análise crítica daquilo que andou fazendo, andou dizendo ou compondo por aí.

Eu sou filho de músicos, mais especificamente de cantores, meu pai era barítono do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Entrou lá fazendo o que eles na época chamavam de compactaria, que na verdade é o figurante. Lá, antes de ser corista, ele foi figurante, foi maquiador, fez de tudo um pouco, dentro do Theatro Municipal e trabalhou lá até o final da vida. Tinha de 35 a 40 anos de casa, conhecia tudo e a todos.

Minha mãe, que meu pai roubou de Minas, pois um dia ele entrou numa igreja fazendo parte de uma equipe de restauradores - ele era também restaurador de obras de arte, de quadros especificamente - e ele estava na equipe do Edson Mota, que foi um pintor etambém um restaurador importante na história das artes plásticas no Brasil. Eles fizeram parte de uma caravana que fez a restauração de todas as igrejas históricas de Minas Gerais, incluindo Mariana, Ouro Preto, Sabará e Congonhas do Campo. Em uma daquelas investidas ouviu uma mulher cantando no coro, se apaixonou pela voz e já queria casar e isso acabou acontecendo. Por incrível que pareça, foi lá conhecer a voz, era a minha mãe, se apaixonou ea trouxe para cá. Minha mãe era soprano e organista, aprendeu música sempre dentro daquele contexto da Igreja Católica, com um padre que ensinava lá. A música sempre fez parte da minha vida, e da vida do meu irmão também, que é cantor e também é do coro do Theatro Municipal. Ele entrou no coro quando meu pai ainda era vivo, a única diferença é que ele é tenor. Durante alguns anos meu irmão também adotou essa profissão da restauração, coisa que eu fiz também, não como profissão, mas ajudando meu pai, mesmo porque, se não ajudasse, não ganhava dinheiro, não ganhava mesada e ele não me deixava jogar bola.

A música sempre esteve dentro de casa e eu nunca pensei em fazer nada na vida que não fosse isso, fora ser jogador de futebol, porque todo brasileiro acha que é bom jogador de futebol, até o presidente Lula.

Essa formação foi natural pelo fato de ser em casa e, principalmente, pelo fato de eu frequentar basicamente dois ambientes cotidianamente: um era o Theatro Municipal e a brincadeira que eu

e meu irmão tínhamos era ver quem achava o meu pai na montagem, como ele era do coro não estava necessariamente na frente. A gente gritava “achei”, isso chamava atenção e todo mundo olhava para trás. Isso era para ver quem achava primeiro, quem ganhava a disputa daquele que no final do mês achava o pai em cena. Outro ambiente era a igreja onde minha mãe tocava e cantava e que era na Igreja Sagrado Coração de Jesus, no Benjamin Constant. A gente ia para lá, não só no chamado coro da igreja que tinha um órgão de tubo e pedal, que eu cheguei a tocar inclusive, mas a gente ficava escutando ela cantar na missa (era uma missa atrás da outra, pois tinha também casamento) ou ficava no pátio da igreja jogando futebol. Engraçado é que a igreja fica ao lado da Igreja Positivista, inclusive li há pouco no jornal que estava caindo aos pedaços. A gente brincava dentro da Igreja Positivista, atrás, com os livros do positivista Augusto Comte. Era um ambiente interessantíssimo, fora o fato de convivermos com aquele contexto da igreja, roubando vinho do padre, aquelas coisas que toda criança faz.

Musicalmente, essa primeira experiência dentro deste cotidiano foi feita dentro desses dois espaços. Começando a estudar música, antes mesmo de estudar de forma mais sistemática, eu me lembro de ter tido algumas aulas de piano porque meu pai colocou os dois filhos para estudarem piano, mas eu me lembro de ter tido realmente a primeira aula. As duas primeiras circunstâncias que eu posso considerar como iniciação musical foram tanto no Conservatório Brasileiro de Música, coisa que eu vim a me lembrar só recentemente quando eu fui dar uma aula lá, e também na UFRJ. Na UFRJ, com a professora Ana Maria Porto de Moura e, por coincidência, conversando aqui com a colega, a gente descobriu que fez um preparatório com a mesma professora chamada Aida, para entrar na iniciação musical da Escola de Música. Não me lembro que ano foi isso, mas foi uma coisa marcante.

Na Escola de Música, eu segui aquela que seria a lógica dos cursos da escola: iniciação musical, teoria, harmonia, piano. Foi, então, que comecei a estudar piano com a professora Maria Ieda e com ela também estudei na Escola de Música Villa-Lobos. Alguns anos depois mudei de escola, mas mantive a professora.

O fato de frequentar sempre o Theatro Municipal foi muito importante não só para me colocar dentro do contexto da ópera em si, de criar o gosto pela ópera e entender o que era aquilo, mesmo porque o meu pai explicava o que iria acontecer em termos cênicos, pois eu não entendia o que era cantado. Estar sempre lá foi importante também para eu passar a gostar e entender como é que se lidava com o canto, no sentido de se contar uma história, a que ponto é uma história através do canto, o que veio a ser muito importante para mim. Muitos anos depois, eu vim a ter facilidade justamente por causa do convívio. Lembro-me daquilo que gostava de fazer no final das óperas, além de comer as balinhas de chocolate que tinha no Theatro Municipal, que era apertar a mão do maestro. Eu não saía de lá enquanto não apertasse a mão do maestro. Lembro-me de apertar a mão de tudo quanto era maestro. Eu perguntava ao meu pai: “o que dá mais dinheiro, ser maestro ou ser jogador de futebol?” e ele respondia “ser maestro”, ele me enganou, obviamente. Eu via que ser maestro era mais sério que ser jogador de futebol, pois eu ficava o dia inteiro na rua jogando bola e quando ia para a aula de piano, chegava imundo e vestido de Vasco da Gama. Enfim, eu era aquele aluno relapso que estudava na véspera e tentava se virar na hora, porque não tinha a menor paciência para estudar como deveria.

Esse aprendizado veio após essa iniciação musical no Conservatório Brasileiro de Música e na UFRJ, que seguia essa lógica de estudo de piano, harmonia, teoria musical, essa coisa que todo

mundo conhece; ao mesmo tempo, sempre pratiquei a música popular inicialmente como pianista e depois como compositor.

Para mim sempre foi uma coisa natural ir a um concerto e assistir a um show de música popular. Nunca tive o menor problema com isso, nunca tive preconceito com nenhum tipo de música, a não ser com música ruim, que já é um outro estilo, e alguma coisa da música *pop* que está preocupada mais com vender do que propriamente em ser ouvida. Eu sempre tive essa convivência de forma natural e percebi, a partir de um dado momento, que uma coisa influenciava a outra, ou seja, aquilo que eu adquiria como pianista dentro do contexto da música popular poderia ser útil de alguma forma, ou vice-versa.

Quando fiz quinze anos, não me lembro exatamente em que ano foi, eu fui fazer a prova para a Ordem dos Músicos e considerei aquilo a minha maioridade, não de idade, mas a partir dali eu me senti um músico profissional, então para mim tinha essa simbologia: eu agora vou ser músico, mesmo porque optei por essa profissão, mesmo porque não dá para ser jogador de futebol. Eu não tinha futebol para isso, então, resolvi que iria ser músico ali. Lembro que nessa ocasião estavam fazendo prova comigo umas oito pessoas, era uma prova de solfejo e a pessoa que ministrava a prova, eu vim a saber depois, era o Nicolino Cuppello, que faleceu há pouco tempo e que também era do Theatro Municipal. Ele perguntou para a turma: “Quem será o primeiro?” e eu levantei todo animado e disse: “eu”, então ele abriu a gaveta e tirou de lá um papiro, uma coisa que não saía de lá tinha uns três anos, um solfejo todo amarrotado e amarelado. Então, eu li o solfejo e depois todos os outros leram o mesmo solfejo e eu disse: “há alguma coisa errada”, pois alguém com um mínimo de memória musical seria capaz de ler aquilo. Era o mesmo solfejo e só tinha aquilo. Depois, na prova escrita, um colega do lado me falou: “olha, eu estou fazendo prova aqui, mas na verdade eu sou advogado, mas gosto de música. Será que você poderia fazer a prova para mim?” Eu disse: “tá bom, eu faço” e fiz a prova para ele. Quando estava escrevendo chegou o Nicolino e disse: “fazendo cola, mas não tem problema que o advogado é nosso amigo e está tudo bem”. No meio da prova entra um general, eu acho, era um militar, então ele disse: “estou trazendo o fulano aqui e ele quer ser músico, mas ele não entende muito de música para fazer a prova”. Vi que ali era tudo bagunça, mas decidi que aquela seria a data que marcava a minha decisão de ser músico.

Esse aprendizado na Escola de Música, de piano, harmonia, tendo também essa convivência com a música popular, que no meu caso era *rock'n roll*, me causou muitos problemas, porque eu comecei a achar chato o ensino de piano e de música erudita, porque as coisas demoravam mais. Era diferente de você pegar um disco e de ouvido tocar. Nessa época, comecei a tocar violão e depois guitarra. Tinha um conjunto de rock, como a maioria dos adolescentes que gosta de incomodar o vizinho, e para duelar com o volume das guitarras eu abria o piano. Era um piano inteiro e com som alto, o vizinho batia com a vassoura embaixo e agente batia com a vassoura em cima. Foi um momento em que eu fiquei um pouco incomodado com o ensino da Academia, como fala o Turibio Santos, e saí. Meus pais reclamaram, mas acabaram me respeitando. Curiosamente, eu acabei voltando por influência do rock progressivo, porque na época existia essa convivência com a música clássica, música de concerto, principalmente com a música antiga e isso na verdade me fez voltar alguns meses depois e eu vi que uma coisa poderia viver muito bem com a outra.

A partir desses quinze anos eu fiquei vendo como iria sobreviver de música, vi que o emprego que meu pai tinha era bom, mas eu não era cantor, eu queria ser pianista e concertista, apesar de

que eu só dei um concerto na minha vida, acho que tinha dezessete anos e só tinha música contemporânea brasileira. Lembro que quando tinha uma apresentação de final de ano da Escola de Música, com a professora Maria Ieda e vários outros professores, que tinha aquela escadinha: vai primeiro a menininha tocando uma coisa simples, depois os mais graduados. Eu estava um pouco mais para trás, mas não estava no final, então subi para tocar, cabeludo, por incrível que pareça tinha cabelo, barba, pois eu vim a ter barba muito cedo, treze anos já era barbudo, e toquei aquilo que era uma obra curta e as pessoas ficaram me olhando e ninguém aplaudiu. Eu terminei e fiquei olhando para eles e a única pessoa que aplaudiu, não sei nem se ela sabe disso, foi a Miriam Dauelsberg, que estava passando e, ouvindo, aplaudiu e aí uns três ou quatro aplaudiram. Essa carreira não era muito promissora.

Comecei a ver de que forma eu poderia ganhar dinheiro como músico, então fui dar aulas particulares de piano, violão, aulas de harmonia, tive como aluno de harmonia o Fred Schneiter, grande músico, grande pessoa, que tinha chegado da Bahia. Na verdade, era uma aula de composição que durava três horas. Essa era uma aula que eu gostava de dar, ao contrário de outras aulas, como, por exemplo, de violão. Eu tinha um aluno de violão que me dizia “eu vou ser sincero com você, eu quero aprender violão para ganhar umas meninas” e eu detestava tanto àquela aula que ia dar aula na casa dele, tocava a campainha e saía da frente da porta, esperando que ele não estivesse ou que não me visse. Era esse o jeito que eu tinha para sobreviver, ou então, sersub da minha mãe como organista nas igrejas. Obviamente, pela convivência, eu conhecia aquilo de ouvido, aquele repertório de casamento, então quando ela não podia tocar no casamento, ia eu. Ela tinha um livro com os grandes sucessos e eu abria aquilo lá e tocava. Comecei a tocar no órgão da igreja, depois ele quebrou e nunca mais consertaram, então passei tudo aquilo para o órgão elétrico.

Aconteceram situações peculiares como, por exemplo, um casamento que minha mãe arrumou que pagava muito bem, pois era de alguma coisa da Marinha, que fica na Avenida Brasil. Foi no sábado à noite e atrapalhava qualquer outro programa, mas eu fui lá. Cheguei lá e me interei do órgão, com meu livrinho de sucesso e de repente sobe lá no coro o noivo e me pede que toque, já com a mão no bolso, o *Tema de Lara*, e me deu um dinheiro que eu nunca tinha visto. Eu pensei “por esse dinheiro, vou tocar o *Tema de Lara* o casamento inteiro”. Fiquei procurando no livrinho o tal do *Tema de Lara* e não achava, comecei a ficar desesperado e não me lembrava da música e o casamento ia passando, de repente eu me lembrei e toquei. O noivo no final agradeceu e disse que eu havia tocado lindamente e ainda me deu mais dinheiro. Chegando em casa comentei com a minha mãe que o noivo pediu o *Tema de Lara*, eu toquei, ele adorou e ainda me deu mais um dinheiro e também que tive que lembrar, pois não tinha a música no livrinho. Então minha mãe me disse que tinha e ainda me mostrou que estava no início do livro. Eu toquei uma outra coisa que eu achei que era o *Tema de Lara* e que o noivo também achou que era o *Tema de Lara*. Esses acasos na minha vida foram se sucedendo e me conduzindo para outros caminhos.

Além de tentar sobreviver de música como professor, eu vi que poderia tentar alguma coisa com a música popular, então comecei a trabalhar como pianista de música popular e como arranjador e na época, por incrível que pareça, se você fizesse um show com um cantor jovem no teatro Ipanema, com o mínimo de divulgação dele, você conseguia pagar aquela produção, hoje em dia isso é praticamente impossível. Na época, se três compositores se juntassem para fazer um show no SESC, com o mínimo de divulgação, era possível sobreviver dessa forma. Na verdade, era o filão para o jovem músico, que quisesse tirar algum proveito disso e foi o que eu

fui fazer. Trabalhei alguns anos fazendo arranjos para alguns festivais de música. Teve o Festival de Música do Século, durante dois ou três anos, ainda fui arranjador e pianista e continuava com esse aprendizado dentro do contexto da música clássica.

Comecei a fazer alguns cursos livres na Escola de Música Villa-Lobos, acredito que em 1975, 1977, quando foi diretor de lá o Aylton Escobar. Ele, então, promoveu uma mudança muito importante na estrutura da escola que me influenciou muito, para mim foi muito bom, assim como para vários colegas da minha geração como Tato Taborada, que sempre esteve junto comigo nas aventuras.

Eu me deparei com coisas que até então eu não conhecia, como música eletroacústica, como dodecafonismo. Vi esse curso e me inscrevi para saber o que era música dodecafônica, o que era música eletroacústica e o professor era o José Maria Neves. Foi quando eu vi que podia se fazer música com gravador de rolo, mas se você contar isso para um jovem hoje, ele não vai saber o que é um gravador de rolo. Hoje é realmente uma forma rudimentar de fazer algo que o computador faz em segundos e nós levávamos dias, pois só no outro dia é que você ia escutar o som que você processava.

Aquilo me interessou, pois no contexto da música popular, do rock, a tecnologia, o sintetizador, aquilo que começou como sintetizador analógico e depois veio a era digital e aí o surgimento do computador e eu sempre segui isso na medida do possível.

Dos meus 15 anos até 1978, 79, eu tentava sobreviver dessa forma, ou dando aula, ou tendo esses trabalhos esparsos, até que me vi interessado pela música erudita. O meu projeto de vida era estudar composição e para mim aquilo era composição séria, era a música de concerto, aquilo era o mais importante, mas sabia que não iria ganhar dinheiro com isso, então fui ganhar dinheiro com outra coisa.

Em 1979, 80, veio o primeiro convite de fazer a direção de uma peça de teatro que foi o Rap and de Breast Viel, depois eu vim me inteirar mais da história da peça em si, dentro da produção de Viel, mas nessa passagem de 79 para 80 aconteceram muitas coisas, foi realmente uma série de mudanças, porque até então eu tinha a intenção de ser um compositor sério, fazer apenas música de concerto, muito embora com a influência da tecnologia em alguns aspectos. Tive então a oportunidade de fazer um curso de música Latina Contemporânea, curso que aconteceu em vários países da América Latina, cada ano em um país e em 78, 79, aconteceu aqui no Brasil, o que mudou para mim também muita coisa, pois eu tive chance de fazer cursos mais curtos de composição e ter contato com coisas que até então não conhecia, ou então conhecia de ouvir falar, mas não tinha tido um contato mais direto e mais duradouro. A minha intenção era a de seguir essa carreira, então para ser um compositor, eu precisava estudar, e aqui no Brasil, ficava pensando aonde iria estudar e com quem, aquilo não estava definido para mim. Eu pensei “vou estudar aqui e depois no exterior”, essa era a minha trajetória a ser seguida, ganhar aqui o canudo e depois ir estudar no exterior. Segui essa trilha, até que de 79 para 80, quando eu já tinha apresentado algumas obras, como, por exemplo, uma peça minha que era para berimbau e fita magnética, que foi estreada pela Luiz D’Anunciação em concerto na ex-sala Sidney Miller, sala Funarte. Isso é tão antigo para mim que assinava Luis Augusto Rescala, não usava ainda Tim, que sempre foi meu apelido de infância e que passei a usar no teatro, pois na hora de fazer o cartaz, com o nome de todo mundo, acharam o meu nome muito grande e perguntaram meu apelido, eu disse “Tim”, então passou a ser Tim Rescala no convívio

com o teatro. Eu tinha essa primeira experiência e tinha feito em 79 uma peça para uma exposição, que já era um trabalho de colagem dentro do contexto da música eletroacústica. Eu já tinha experimentado trabalhar com ator junto e encontrei, hoje, por acaso, esse ator que foi o Antônio Grassi, ele foi o ator que fez essa peça em uma apresentação na Escola de Música, em 1979.

Enfim, de 79 para 80 eu ia fazer 18 anos e recebi esse convite para fazer a música dessa peça e pensei: “é nisso que vou ganhar dinheiro, esse negócio de teatro deve dar dinheiro”, aí fui eu fazer a direção musical junto com o Ronaldo Diamante. Tocava piano ao vivo também e vi que não era ali que eu iria ganhar dinheiro, mas gostei de fazer e gostei principalmente da convivência com os atores e por ver que, quando entrei no palco, eu tinha que ter uma postura diferente daquela que tinha enquanto pianista simplesmente, daquela que eu tinha como músico puro e simples. Então, naquele momento em que eu estava em cena no Teatro Cândido Mendes, que é muito pequeno e é impossível você não estar em cena tocando, eu vi que tinha que me comportar de outro jeito. Nessa peça, o número de atores era insuficiente para o número de personagens e precisava morrer alguém, então o diretor decidiu que o pianista iria morrer. Ele leva um tiro, morre e em dado momento ele ressuscita, teria um *grand finale*. Fiz essa cena e deu certo, pois as pessoas acharam engraçado; dali a alguns meses, me chamaram para tocar em outra peça porque eu era engraçado. Eu tocava, mas fazia umas palhaçadas, então diziam “chama aquele pianista lá que faz umas palhaçadas”. Eu vim saber, inclusive, que a minha segunda peça, quem me indicou foi o Milton Nascimento, eu sequer conhecia o Milton Nascimento, mas ele me viu e parece que alguém perguntou, “conhece algum pianista” e ele disse “conheço uma cara que faz umas palhaçadas”. Isso foisempre acontecendo e esse papel episódico foi aumentando, as pessoas foram se arriscando a me pedir mais coisas, como ator.

Também de 79 para 80, aconteceu a ida para uma versão desse curso na República Dominicana e essa foi a primeira vez que eu saí do país. Eu juntei o que eu tinha em dinheiro para ficar lá duas semanas estudando música contemporânea e quando eu conto isso as pessoas pensam que eu estou brincando. Por acaso, nesses cursos que fiz antes, conheci o percussionista Jim Baudel, em São Paulo, americano, não sei se ele é naturalizado brasileiro, mas ele fala o português tão mal, que acho que não deve ter se naturalizado ainda. Ele desempenhou e desempenha um papel importante na formação de vários percussionistas em São Paulo e tinha um quarteto chamado “Percussão Agora”. Ele fez uma apresentação nesses cursos e disse que estava procurando peças para essa formação. Eu telefonei para ele e disse que gostaria de escrever uma peça para o grupo e ele me disse que poderia escrever, então escrevi a peça. Ele me disse que se eles gostassem tocariam aqui e em concerto que eles iriam estrear nos Estados Unidos. Escrevi a peça, uma peça de 20 minutos para percussão de metal e fita magnética e mandei para eles, então me disseram “vamos tocar sua peça e vamos estreá-la nos Estados Unidos, na Universidade de Búfalo, perto da Fronteira com o Canadá”. Então perguntei: “e quando vai ser?” E me responderam: “vai ser no final de janeiro”, então pensei: “quem sabe da República Dominicana eu dou um pulinho até lá?” e foi o que fiz. Fui para o curso de duas semanas na República Dominicana e depois fui para os Estado Unidos.

Quando fiz essa peça, avisei a todos que iria viajar, mas voltaria e nesse tempo fui substituído por alguns pianistas, dentre eles o Caio Senna, que também estava começando a fazer teatro e eu me lembro de tentar passar para ele algumas frases de acordeom, pois tinha que tocar acordeom também. Já chegou a ser o meu instrumento e estou lembrando agora que o Ricardo Rocha também atuou nessa peça, que era Puleiro dos Anjos, que foi a segunda ou terceira peça

que eu fiz. Eu saí da peça, fui e voltei e ainda fiz mais algumas temporadas com o mesmo espetáculo.

Ao fazer 18 anos tinha aquela questão de se alistar no Exército. Eu tinha feito vestibular para música e ia cursar a UNIRIO. Em um desses cursos conheci o Koellreutter e quando eu ouvi uma palestra dele, ele dava aula com óculos escuros e com aquele sotaque alemão, uma semana depois estava tendo aula com ele. Decidi que iria fazer Licenciatura na UNIRIO, que era o mais fácil, pois durava só quatro anos, ia estudar composição particular com o Koellreutter, dividindo a aula com Tato Taborde e com Sandra Lobato que era cantora e que estudava também composição. A gente dividia essas aulas e depois eu vim a ter aula particular com ele de 1980 a 1983, enquanto fazia Licenciatura na UNIRIO. Para começar a fazer tudo isso, tinha a questão do alistamento militar e eu não podia servir de jeito nenhum e na época tinha aquele negócio de pistolão. Fomos eu, meu irmão e um amigo para fazer o primeiro alistamento, os dois foram liberados e eu fiquei. Fui ficando apavorado, tinha aquele cabelão e já estava na fila de homens pelados e experimentando capacete e isso foi na Urca, aonde vim morar alguns anos depois. Comecei a tentar me livrar, então eles perguntavam por que eu não queria servir e eu dizia que tinha pé chato, mas cada vez que eu tentava sair eu piorava a minha situação. Mandaram-me para uma história de CPOR, que ficava em São Cristóvão, e eu teria de ir lá fazer um exame de vista. Na época, eu não usava óculos e enxergava muito bem, mas arrumei emprestados uns óculos “fundo de garrafa” e fui fagueiro com aqueles óculos fazer o exame de vista. Mandaram-me tirar os óculos e me perguntaram se estava vendo a letra e eu disse que “não”. Mandaram colocar os óculos e novamente disse que não enxergava nada. Mandaram-me de volta para Urca e lá fui eu fazer uma prova de múltipla escolha. Já estava, tipo, aos 45 minutos do segundo tempo, tinha que arrumar um pistolão, fazendo a prova eu não sabia responder nada, eram questões de mecânica e eu não sabia nada, disse então: “eu vou marcar qualquer coisa e é óbvio que eu não vou passar”. Por fim, meu pai arrumou um Major que foi cliente dele no Clube Militar, pois ele restaurava uns quadros dele, e eu fui falar com ele na Urca. Disse para ele que não poderia servir, pois iria estudar música, então ele me disse: “que maravilha, pois nós temos uma banda” e eu disse: “mas eu vou estudar piano” e ele me respondeu “você começa com a caixa e depois passa para o piano”, respondi: “não vai dar certo” ele voltou a me falar: “então vai varrer alguma coisa e descascar umas batatas”. Fui e passei a tarde toda lá, mas consegui me livrar e pude viajar.

Nessa viagem, fiz esse curso e depois fui para a estreia da peça nos Estados Unidos, já achando aquela oportunidade fantástica, pois tinha completado 18 anos e já tinha uma estreia nos Estados Unidos. Conheci lá compositores renomados e fiquei hospedado na casa de um compositor chamado Petre Kotikque era um tcheco naturalizado americano. Era um frio absurdo e eu nunca tinha visto neve. Ao chegar, toquei a campainha e a esposa dele atendeu, então, escorreguei e caí. Ela me jogou debaixo do chuveiro quente, enfim, tudo para mim era novo e principalmente a temperatura, que eram 20 graus abaixo de zero, e eu praticamente não andava na rua, eu corria.

John Baldi me informou que a peça seria tocada na universidade dali a três dias, mas que eles tinham um concerto antes em uma galeria de artes e que eu iria receber um cachê de 100 dólares. Eu iria receber junto com eles pela galeria de artes. Até aí, tudo bem. Eu iria receber todo o cachê do grupo e ficaria com 100 dólares. Teria que ter também uma música minha, então propus a obra que já estava pronta e que seria tocada na universidade. Aí que foi o problema, pois o instrumental da peça não caberia na galeria de artes. À noite, tive que fazer

uma música para dois berimbaus. Comecei, mas quando chegou o sono de uma hora para outra a peça acabou. Entregueia peça para eles e o John ficou com a função de explicar a peça. Eles tocaram a peça e foi um sucesso estrondoso, tocaram no dia seguinte e graças a Deus a peça foi um sucesso.

O compositor no qual eu fiquei na casa me disse que a peça que havia feito para a universidade era mais ou menos, mas a que eu havia feito para a galeria de artes era muito boa. Aquela que eu fiquei meses compondo, ele achou que não era nada.

Esse tipo de acontecimento foi cada vez mais se sucedendo. Outro que aconteceu antes disso, nesse curso de 1979, foi que eu fiz um exercício de composição e era uma peça para piano que durava um minuto. No final das apresentações dos trabalhos, eu queria que um pianista tocasse, não eu, eu era o compositor e queria ver minha música tocada por um pianista. Fui ver um pianista para tocar, mas ninguém queria tocar, até que a Beatriz Roman, que era professora do curso, me disse que tocaria, mas antes ela me disse que iria tocar uma peça de piano preparada e me disse “você deve esperar um pouquinho para que eu desprepare o piano” e eu disse: “tudo bem”. No concerto, ela explicou para o público que a próxima peça tinha uma preparação para piano e que ela iria despreparar, então, o compositor iria falar sobre a sua peça, eu disse: “eu?” e ela me disse: “é, fala rapidamente algo sobre a peça”, então respondi: “mas eu não tenho o que falar sobre a peça” e ela falou: “se vira aí”. Comecei a falar, e nada dela terminar, então comecei a enrolar e as pessoas começaram a rir. No meio da fala, aparecia o barulho dela tirando o prego de dentro do piano, borracha, folha de papel vegetal e cada vez que eu tentava explicar a tal da peça, mais as pessoas começavam a rir. Quando ela tocou a peça, foi uma gargalhada geral, porque tinha um minuto de música e não tinha nada a ver com aquilo que eu expliquei. As pessoas aplaudiam e diziam que a peça era boa. Só depois é que vim a entender, eles acharam que tudo aquilo era premeditado e, na verdade, não era.

Essas experiências que eu tive com a peça, com o *happy end*, de fazer a ceninha morrendo, depois com essas coisas, me fizeram passar a prestar atenção naquilo, na questão do músico em cena. Só a maneira de se posicionar atrás dos instrumentos já pressupõe alguma cena. Isso tudo foi influenciando o meu próprio trabalho composicional.

Outro fato que aconteceu nessa época, que foi também muito importante, foi a criação daquilo que agente chamou depois do Estúdio da Glória. Está aqui o Rodolfo César, amigo que fiz nessa época. Também conheci o Duda em um desses cursos em que ele foi barrado para entrar no concerto. Eu já havia assistido o festival de música eletroacústica lá no Parque Lage, em 1977, e eu já estava na plateia sem conhecer as pessoas, mas interessado naquele tipo de música. Em 1980, alguns compositores se juntaram para tornar possível a realização dessas peças. Então, além do Rodolfo, que já era um compositor experiente, já com o nome dentro dessa área, tinha o meu caso, o Tato Taborda, a Sandra Lobato também interessada e agente juntou esse material que eram gravadores. A gente ia juntando aos poucos. Hoje em dia cada um tem o seu estúdio pessoal, você faz no seu computador. Eu lembro que o primeiro computador que agente adquiriu tinha incríveis 20MB de memória e 2MB de memória interna, uma coisa incrível, colocava um monte de coisas naquele disquetezinho, enfim, era uma outra realidade.

Essa primeira experiência com o teatro, aliada a essa experiência que foi totalmente por acaso com os cursos, me chamou atenção para uma outra forma de abordar o fato musical. Essa

experiência com o teatro influenciou a minha vivência como compositor; passei a levar para o ambiente dos concertos certos procedimentos que eu via na cena, que eu via no teatro e o fato que me interessava no teatro, era o fato de se mudar todo dia aquilo que se fazia. A possibilidade de aquilo mudar e principalmente o diálogo com os atores, por isso que música gravada não tem a menor graça no teatro. O ator evolui, o tempo dele vai mudando e a música fica lá congelada; agora, quando a música é ao vivo, ela tem quase como que uma função de texto, ela realmente dialoga com o autor. Isso influenciou o meu trabalho e eu passei a procurar uma linguagem própria dentro do universo do teatro musical, que eu já sabia o que era. Então, passei a trabalhar com fala e execução do instrumento ao mesmo tempo, ou seja, músico tocando e falando ao mesmo tempo, na medida do possível. Fui fazendo várias peças que para mim foram importantes em termos de trajetória e já falando dessas peças que consideram importantes, uma dessas em 1979 e 1980, foi a primeira experiência que eu tive com ator e fita magnética. Em 1982 eu fiz outra a que eu chamei de “Sal do Brasil” que era para três atores e fita magnética. Eu fazia uma colagem na fita e também uma narração de futebol da derrota do Brasil na Copa do Mundo. Tirei as palmas e identifiquei uma melodia. Por exemplo, peguei o Zico em várias alturas, o Sócrates em várias alturas e fiz uma música com aquele material e os atores dialogavam em termos só cênicos, não tinha fala para os atores com essa fita. Esse trabalho fiz com Estela Miranda, Pedro Cardoso e Filipe Pinheiro, que desde então passaram a ser meus colegas em várias peças.

Além dessas coisas por acaso, aconteceram outras mais ou tão curiosas. Uma delas foi em 1981, ensaiando para uma peça que supostamente seria um grande espetáculo, que se chamou “Serafim Ponte Grande”, do professor Drummond de Andrade. Era a primeira vez que um grupo, chamado na época de Cooperativa, que era o pessoal do Buza Ferraz, o pessoal do cabaré, ia ocupar um teatro, que agente chamava de teatrão, que era o Villa-Lobos. Essa peça era muito aguardada, muito esperada, então fui fazer a música dessa peça e depois do ensaio, à meia-noite, começava um ensaio de um show que dois desses atores resolveram fazer, o Pedro Cardoso e o Filipe Pinheiro. Como eu estava ali, eles decidiram que eu iria fazer a música do show deles.

Não só o ensaio começava à meia-noite, como a peça. Quando entrou em cartaz, era à meia-noite e eu pensei “isso vai ser um fracasso retumbante, quem é que vai assistir a uma peça com dois atores que ninguém conhece, sexta e sábado, à meia-noite, no Teatro Cândido Mendes e segunda e terça às nove da noite?”. O que aconteceu foi que a outra peça foi um fracasso retumbante e essa foi um sucesso retumbante e veio a formar aquilo que depois se chamou “besteirol”, que era um teatro leve de verão. Eu, um dia daqueles, fui a um diretor italiano para ver o Pedro em cena. Ele acabou gostando de mim e me chamou para uma conversa. Ele estava interessado em fazer música para cinema e fui conversar com ele em uma produtora na Ladeira de Glória. Fiquei meia hora conversando e ele com uma conversa maluca, até que perguntei “você quer que eu faça o quê?”, porque eu fiquei falando de música e ele falando de atuação, querendo que eu fizesse um teste para ser o ator principal do filme. Disse para ele que tinha feito confusão, pois o ator era o Pedro e ele me perguntou se não era eu quem estava tocando piano e disse que sim. Ele me disse que era isso mesmo, então já que eu estava na ladeira, já havia subido a ladeira, perguntei o que deveria fazer, então, a secretária me deu um texto que eu deveria gravar. Disse que não sabia fazer aquilo, mas ela falaria e eu repetiria e ele disse: “está bem”. Fique dentro de uma mesa com a cabeça do lado de fora, a secretária lia e eu repetia e ria. Cada frase que eu falava, eu ria e ela ria, uma bobagem total. Não era possível aquele cara levar isso a sério, enfim, fui embora e me esqueci daquele troço. Um mês depois me liga a

secretária me dizendo: “olha o seu Humberto achou que o senhor foi muito bem no teste”. Pensei: “ela deve estar brincando”. Nessa época eu estava no último ano da UNIRIO. Ela me disse que eu estava entre os três selecionados e duas semanas depois ela me liga dizendo que o diretor havia me escolhido. Fui lá para convencê-lo de desistir, mas quando ele me disse quanto eu iria ganhar, eu topei. Informei que estava fazendo uns trabalhos da faculdade, mas ele me disse que não haveria problema já que a maquiagem iria demorar para ser feita, pois tinha que ter um efeito de degolado. Tinha um problema: eu teria que ser dispensado durante duas semanas para ir a Roma fazer o molde da minha cabeça. Acabou que fiz isso e a única coisa que fiz foi chegar ao aeroporto, um cara estava me recepcionando e me levou para o estúdio, estava lá o maquiador, como se eu fosse alguma estrela internacional. Eu estava morrendo de sono, sentei na cadeira e dormi, o cara ficou tirando o molde com massa de dentista. Quando acabou, me acordou e não fiz mais nada durante duas semanas, ao longo dessas duas semanas fiquei passeando, fui ao Coliseu, fui beber.

Voltei para o Brasil para fazer o filme e as pessoas que eram do metiê do cinema diziam que nunca haviam visto um gasto como aquele. O orçamento que ele tinha dava para fazer uns três filmes nacionais e o filme durou sete meses, portanto, sete meses de filmagem, também um absurdo e chegou uma hora em que eu disse: “não quero mais fazer esse filme, vou fazer outro curso”, então disseram: “então vamos correr” e, de repente, em uma semana terminou. Enquanto eu ficava esperando para filmar, eu ficava fazendo os trabalhos da faculdade para poder terminar a faculdade, então foi mais uma coisa que aconteceu por acaso e isso passou a acontecer o tempo inteiro, ou seja, fazia uma cena e vinha alguém e me pedia para fazer um trabalho como ator. Chegou a um ponto que começou a ficar uma coisa esquizofrênica, porque ao mesmo tempo em que eu apresentava uma peça séria na Bienal, à meia-noite eu entrava em cena vestido de mulher e as pessoas diziam: “engraçado, fui no concerto da Bienal e vi uma pessoa igualzinha a você”. Teve um show que eu fiz como pianista acompanhando o Miguel Falabella e a Maria Padilha e eles fizeram em 1983 o chamado “Ouviram do Ipiranga”. Eles cantavam uma música e me diziam: “no meio da peça teremos que trocar de roupa, então você toca uma música, na verdade tocar é chato, canta uma música” e eu disse “eu não sou cantor”, então me disseram “inventá algo”. Tinha uma música que eu cantava na peça com o Pedro Cardoso e eles aceitaram e na peça com o Pedro a situação foi à mesma: eles me disseram: “tem uma hora aqui que você precisa fazer uma cena”, então eu fiz uma música que se chamava “Amor Comunista” que tinha uma ceninha e se tornou uma cena muito engraçada. Eu cantei essa música no show do Miguel e da Maria e fez mais sucesso que o show deles, o Miguel quis me matar. O show deles acabou e o dono do bar me pediu para continuar tocando na casa que ele havia acabado de abrir, perguntei a ele: “você quer que toque apenas uma música?” e me disse: “faz mais algumas, semana que vem você faz um show”. Como eu sempre fui corajoso para essas coisas, durante essa semana fiz mais duas e comecei o show com três músicas, mas tinha que enrolar o público durante uma hora, então me lembrei daquela situação da composição e ficava horas enrolando. À medida que o tempo passava eu ia compondo mais músicas, então, com o tempo foi aumentando o número de música e diminuindo o falatório. Fiquei três a quatro meses em temporada, fazendo alguma coisa que eu sequer pensei em fazer um dia.

Esse tipo de coisa foi acontecendo comigo, até esse momento de dúvida do que eu iria fazer, ou uma coisa ou outra. Até que vi que isso também era uma coisa interessante, então passei a fazer espetáculos sem dizer o que necessariamente eu iria fazer, sem anunciar. Como eu passei a ter uma imagem de humorista, eu entrava em cena e as pessoas começavam a rir e eu ia fazer uma

coisa séria, ou vice-versa, então pensei: “vou usar isso como trunfo”, não vou dizer o que eu vou fazer e vamos ver o que acontece. Eu lembro que fiz uma apresentação em que eu tocava ao vivo intercalado com essas canções, comecei com essa peça. Quando entrei todo mundo começou a rir, então comecei a tocar e o público foi ficando constrangido, vendo que não era aquilo que pensavam, aí no final da peça eu fiz uma coisa cênica para dar uma relaxada, depois fiz uma coisa engraçada, três canções, por exemplo, então passava para uma coisa séria. A partir daí o público já tinha entendido qual era a intenção do espetáculo e a coisa passou a ser normal e a não ter conflito nenhum.

Essa experiência que eu levei para a música de concerto me levou a fazer, por exemplo, peças como *Christian Music* que é uma peça de 1985, estreada em uma Bienal. Eu lembro que quando mandei essa peça para a Bienal, acho que não era o Edino que estava na produção executiva, não lembro com quem eu falei, mas me disseram: “olha, eu sugiro que essa peça seja a última do programa”, pois era uma crítica, uma sátira à música contemporânea, música de vanguarda, justamente no lugar aonde se apresenta música de vanguarda, mas a organização colocou a peça no meio do programa. O final da primeira parte foi ótimo, as pessoas riram, mas teve gente que não gostou, vaiou no meio e já na segunda parte, foram apresentadas peças sérias e os compositores queriam me matar. Nesta ocasião, eu conquistei alguns inimigos com essa peça, mas vi também o potencial que a música tinha, independente do texto, ou seja, de fazer a música sem texto, então fiz outra experiência de fazer a música sem texto. Eu fiz em 1987 e se chamava *Concerto em Dó Maior para piano e orquestra*, foi uma encomenda da Clara Sverner, que tinha um duo com Paulo Moura. Eles iam estrear uma série de músicas no Museu de Arte Moderna/MAM e me pediram alguma coisa diferente, então pensei: “vou fazer *Concerto em Dó Maior para piano e orquestra*, sem orquestra, então a situação era que na última hora a orquestra não apareceu e que na última hora a produção arrumou uns músicos que estavam ali no bar dando sopa. A pianista que eu chamei de Marina Brunishalker, se manteve, assim como, o regente que eu chamei de Henrique Morei lá embaixo, que teria tocado no mesmo concerto com o pianista Artur Morei lá em cima. Os dois duelavam com um grupo de quatro músicos, cada um tocava uma coisa diferente, o Paulo Moura fazia o Zezinho que era um saxofonista de gafeira, Ricardo Medeiros era contrabaixista que tocava quinze anos na noite e há vinte não dormia, um baterista de *heavy metal* que era o Pascoal Meirelles e um vanguardista que quem fazia era o João Carlos Assis Brasil. Essa era a formação, não tinha texto, fora um texto inicial que explicava toda essa situação e que na estreia quem leu foi o Luiz Paulo Horta e por ser o Luiz Paulo Horta a ler, todo mundo achava que era técnico. Depois da primeira frase é que as pessoas foram vendo que não era bem aquilo e que era uma peça de humor. A experiência foi justamente dar uma informação para o público e a partir daí, nos quinze minutos de música, a cena ser feita simplesmente pelo discurso musical. Fiz outras experiências nesse sentido.

Em 1989 fiz uma peça chamada *Estudo para piano*, que fiz para Maria Teresa Madeira, pois vi que ela tinha não só jeito para a coisa, mas tinha talento e interesse em fazer uma coisa diferente. Eu queria fazer uma peça para piano e pianista em que houvesse um diálogo entre as duas entidades, digamos assim, e que as pessoas pudessem olhar para o piano e sentir que ele estava dizendo alguma coisa, então, fiz essa peça na qual ela dialoga com o instrumento: primeiro de saco cheio de tocar aquilo e chega a esmurrar e bater com a tampa do piano, depois pede desculpa e faz carinho. A peça foi muito bem e eu consegui atingir aquilo que eu queria, mas achei que poderia ir mais além, senti necessidade de explorar mais aquilo, pois a minha vontade era que o piano realmente falasse alguma coisa, que ele reagisse. E foi aí que fiz uma primeira experiência com o teatro infantil, escrevendo texto, que foi uma peça chamada

“Pianíssimo”. Eu achei que a linguagem do teatro infantil era a que me permitiria chegar ao ponto que eu queria que era aquele instrumento de uma forma totalmente mágica, que só o teatro permite, que pudesse conversar com a menina que saía de dentro, uma bailarina, e um monte de coisa. Foi meu primeiro texto que deu muito certo e depois foi encenado em vários lugares. Teve uma versão que a Tânia Costa fez apresentada na “Comédie Française” pela primeira vez na história da “Comédie Française”, uma peça infantil e de um autor brasileiro, depois virou um selo infantil, virou um livro, só não virou um filme, talvez vire. Interessante é que me motivou a escrever outras coisas e, principalmente, ópera, coisa que eu já tinha na minha formação, mas só vim a escrever em 1996, chamada *Orquestra dos Sonhos*, uma ópera para criança que foi encenada em 1997 e a intenção era fazer uma ópera para criança, mas que nem por isso teria uma linguagem muito simples. Sempre achei que não tem nada a ver essa história de simplificar para criança, muito pelo contrário, criança não precisa de simplificação nenhuma, quem precisa somos nós, adultos, que já estamos com os ouvidos cansados, a criança não, ela está disposta, ela está aberta, ela dialoga, ela não tem preconceito, principalmente nos primeiros anos, depois ela passa a adquirir. Essa ópera tem elementos de música dodecafônica, atonalismo, minimalismo e as crianças nunca tiveram nenhum problema com isso, saíam do teatro brincando de canto falado. Só alguns adultos têm dificuldade de escutar e isso comprovou mais uma vez para mim que esse era o caminho a seguir. Depois dessa ópera, escrevi outras obras infantis como o *Cavalinho Azul*, em 2001. Fiz em 1998 duas óperas, uma infantil que era *Redenção pelo Sonho*, sobre Monteiro Lobato, que fiz em São Paulo, só o tratado é que foi apresentado dez anos depois aqui no Rio. Fiz em 1998 *O homem que sabia Português*, que era uma opereta de rua.

Ao mesmo tempo em que me dediquei a essa música cênica diferente, não a música cênica do contexto da música de concerto, que eu também continuei a fazer, mas a música cênica do teatro musical na linha americana, mais uma opereta, inclusive escrevendo, eu passei a escrever em consequência desse trabalho musical. A partir do início da década de 80 até hoje, eu procurei cunhar uma trajetória de forma a trabalhar tipos de músicas diversas. Eu ficaria feliz se tivesse que fazer uma coisa só, ou ser só compositor de música de concerto, ou para orquestra, ou de câmara, ou autor de música para televisão, o que veio a acontecer também por acaso. Isso porque eu fiz uma opção, coisa que eu não tinha contado antes. Quando eu estava em Buffalo, depois da apresentação do concerto, me foi oferecida uma bolsa para estudar em Buffalo, onde havia um centro de multimídia. Ao invés de entrar na faculdade no Brasil, iria estudar lá. Achei fácil demais, pois para mim, eu teria que estudar quatro anos no Brasil, depois não sei mais quantos anos, para depois ir para o exterior. Olhando aquela cidade e aquela neve, eu não quis ficar e optei por fazer UNIRIO e por trabalhar em teatro mesmo, como músico de teatro, porque eu achei que seria muito mais interessante, não que, obviamente, aquela experiência não fosse, mas eu acho que lidar com situações inicialmente adversas seria muito mais interessante. Aquilo seria uma situação adversa no início, depois eu iria vencer e ficaria naquela linha especificamente, pois estaria ali meio que ilhado naquela situação. Achei que aqui eu poderia ter essa experiência, embora em uma dimensão menor e vendo hoje acho que fiz a opção correta. Ficar aqui e lidar com essa nossa realidade, como todo mundo sabe, completamente absurda, mas muito rica e de onde tiramos experiências.

Vim procurando trabalhar sempre com esses tipos de músicas variadas e estilos variados, muitas vezes considerando eles aquilo que realmente são, ou seja, música de concerto, música de concerto, música pura, música pura, agora, música cênica para mim é outra coisa, música para televisão para mim é outra coisa, então, se estou fazendo música para televisão, meu

universo é esse, é música tonal, é show. Isso é alguma coisa que eu passei a lidar com facilidade, principalmente por causa da vivência no teatro, de improvisar junto com a cena, o diretor pedir: “faz um tapetão romântico” eu ia lá e fazia igual a tocar em cinema mudo. Fui aprendendo a fazer isso, correndo atrás, assim como corri atrás dos cantores de igreja, pois tinha uma cantora de igreja que a cada estrofe descia meio tom e eu ia fazendo o exercício de transposição. Isso foi me dando cancha para depois trabalhar com música para televisão, que é tudo para ontem ou anteontem. No caso da TV Globo, eu peguei o departamento musical que existia com uma orquestra de 100 músicos dos melhores do Rio de Janeiro e neste estúdio atuava Radamés Gnattali, maestro Gaya, maestro Cipó. Radamés, em geral, vivia escrevendo arranjos em cima da perna, maestro Cipó era um dos regentes e eu comecei a ter convivência com esse universo em 1982. Em 1989, eu passei a trabalhar sistematicamente e trabalho até hoje, então eu peguei essa fase musical em extinção e para a tristeza de todos os músicos acabaram com tudo. Começaram acabando com o naipe de cordas. Veio um memorando do Boni dizendo que não tinha mais cordas, agora é teclado, depois não tem mais madeiras, depois não tem mais metais, depois não tem mais nada, era tudo teclado. A primeira experiência, obviamente, foi um teste, em 1982.

Eu escrevi um arranjo para a divulgação de uma peça no “Fantástico” e eu fui assistir à gravação do musical, quem iria reger era o maestro Cipó, que eu via no programa do Flávio Cavalcanti. Fiquei escondido lá atrás, perto do técnico, e procurei não aparecer, então, entra o maestro Cipó e olha a partitura, olha para os músicos e pergunta: “Quem foi que escreveu isso aqui?” Eu ia sair e o técnico me segurou e gritou: “foi o rapaz aqui”, então o maestro me chamou no estúdio e perguntou: “você que escreveu isso aqui?”, respondi: “foi” e ele me disse: “rege aí”. Eu disse a ele: “não maestro, não posso” e ele me explicou: “eu quero ver o Calígula que está passando aqui do lado, então você rege para mim, daqui a pouco eu volto”. Saiu o maestro Cipó e me deixou lá com eles, foi ver o Calígula e, obviamente, foi um teste, porque os caras erravam de propósito, faziam uma frase errada e ninguém dizia quem errou e eu tinha que corrigir. Eu suava em bicas e foi um teste de como realmente deveria ser um teste, mas foi muito bom, apesar de toda a tensão, porque eu vi no que eu precisava melhorar e no que supostamente eu sabia e podia, então, a partir daí fazer esse tipo de música.

Felizmente, de uns anos para cá, o hábito de trabalhar com músicos voltou, embora não existam mais instrumentos na televisão. No caso específico da rede Globo, esse departamento musical que na época tinha copista, regente e todas as funções, hoje em dia não tem mais isso, mas há a abertura para trabalhar com músicos quando é possível. Quando eu faço uma minissérie, como foi o caso de “Hoje é dia de Maria”, como vai ser o caso de uma próxima que vai estreiar agora, como foi “Capitu”, há tempo para se trabalhar, inclusive com os atores, ensinar música, fazer o trabalho de técnica vocal e etc e tal. Na maioria das vezes não dá, é assistir e fazer a música com o computador, mesmo porque os diretores já se habituaram a isso, eles já sabem que é possível cantar num tom e você transpor aquilo no computador e isso vai gerando uma série de problemas. Já aconteceu comigo do diretor querer gravar *Melodia Sentimental*, que eu ensaio com dois atores cantando, programado para um dia e ele me ligou e dizer: “olha, vou gravar hoje”. Disse que não podia ir naquele dia e ele me disse: “tudo bem, vou gravar aqui”, então perguntei “como assim?” e ele falou por telefone: “canta aí o tom” e eu tive que fazer isso com a atriz dentro do *set* de gravação, com um monte de gente lá e ela sozinha sem instrumento nenhum, eu cantando o tom da *Melodia Sentimental* e ela rindo pela situação, tendo que se virar sozinha. O outro ator, no outro dia, cantando a mesma música, supostamente um duo, isso porque o diretor resolveu gravar um dia antes e eu tendo que me

virar com esse material depois e obviamente só computador para afinar, ajeitar e colocar no lugar. Os diretores se habituam a esse tipo de procedimento, achando que é normal, quando não deveria ser.

Acho que já falei muito e talvez possa encerrar meu falatório.

Quero agradecer à Academia e dizer que foi uma honra e um prazer enorme poder estar aqui e conversar com vocês e, principalmente, para uma plateia tão seleta, de poucos e bons. Muito obrigado.