

CAETANO VELOSO

R 300

ALEGRIA, ALEGRIA

Pedra Q Ronca

**Uma caetanave organizada  
por Waly Salomão**

**Coordenação editorial de Robson Achiamé Fernandes**

**Capa: Waly Salomão, Aldo Luiz e Jorge Vianna**

**Fotografia da capa: Dedé Veloso**

**Fotografia da Pedra Q Ronca: Marta Braga**

**© Caetano Veloso**

**Pedra Q Ronca Edições e Produções Artísticas Ltda.  
Rua 1.º de Março, 7, sala 208 — parte  
20.000 — Rio de Janeiro — RJ  
Fone: 274-4434**

## AGRADECIMENTOS

---

*Carlos Acuío*

*D. Neuma do Pasquim*

*Alvaro Guimarães*

*Hamilton Almeida*

*Julio Barroso*

*Ana Maria Bahiana*

*Luiz Tenorio Lima*

*Jorge Salomão*

*Roberto Santana*



## Primeira feira de balanço

### I — Parêntesis

(A julgar pelos artigos históricos reunidos em livro pelo senhor José Ramos Tinhorão — infelizmente o único a colocar o assunto música popular brasileira em discussão — somente a preservação do analfabetismo asseguraria a possibilidade de se fazer música no Brasil. Embora assim não esteja explícito em palavras no livro, a atuação dos artistas da classe média é (se levarmos até o fim esse raciocínio) apenas um acidente nefasto: não houvesse ocorrido isso e o futuro nos asseguraria pobres autênticos cantando sambas autênticos, enquanto classe-médias estudiosos, como o senhor Tinhorão, aprenderiam os nomes das notas. Restando apenas saber para que aprendê-los.

Quanto a nós, resta esclarecer por que nos demonstramos no comentário de um livro tão apaixonado, superficial quanto pretencioso de ser lúcido e profundo: este comentário parece-nos ter sua oportunidade justificada não apenas no fato de ser o livro do senhor José Ramos Tinhorão o único que toca o assunto agora, mas, principalmente, na certeza de que ele representa a sistematização de uma tendência equívoca da inteli-

gência brasileira com relação à música popular. Sem dúvida, por amor à beleza do samba, muitos salvadores têm conduzido seu pensamento de reação à inautenticidade por um caminho enviesado: ao fim de um artigo em que proíbe orquestração, nega Villa-Lobos, desanca as “tentativas nacionalistas” de Carlos Lyra, o senhor José Ramos Tinhorão pára diante do fato absurdo e inexplicável de que João Gilberto é um artista “realmente original”).

## II — Exposição

(Qualquer um pode ver claro que os problemas culturais do Brasil estão bem longe de serem resolvidos. Depois da euforia desenvolvimentista (quando todos os mitos do nacionalismo nos habitaram) e das esperanças reformistas (quando chegamos a acreditar que realizaríamos a libertação do Brasil na calma e na paz), vem-nos acamados numa viela: fala por nós, no mundo, um país que escolheu ser dominado e, ao mesmo tempo, arauto-guardião-mor da dominação da América Latina. Se se fechou o círculo vicioso da economia e da política abjetas, isto é, se os problemas básicos estão distantes da solução a ponto de permitirem soluções às avessas, não será no campo da cultura que nos teremos aproximado de uma autonomia definitiva.

Não se pense que estas palavras demonstram a tendência simplista de estabelecer uma relação causal entre cada evento político-econômico particular e os fatos culturais: sabemos a que proximidade do ridículo tem-se chegado no afã de fazer uma ligação direta entre a construção de Brasília, a pretensa indústria automobilística e a bossa nova. Entretanto é necessário

compreender a impossibilidade de a realidade cultural extrapolar a totalidade que ela compõe).

A discussão sobre a música popular brasileira — raramente organizada em artigos, uma só vez em livro, mas sempre sugerida em shows e na seleção de repertórios — essa discussão difusa tem-se lançado na direção de algumas conclusões a respeito da validade cultural do movimento que se caracterizou por uma conscientização mais amadurecida da influência do jazz e que veio a se chamar, carioquissimamente, de bossa nova. Os menos ingênuos não esqueceram que há muito os elementos jazzísticos habitam os nossos gostos e os nossos ouvidos: o cinema falado é o grande culpado da deformação de excelentes vocações musicais; isto é, do desenvolvimento técnico malbaratado de artistas como Johnny Alf, Dick Farney: a produção dessas rapazes corresponde a uma alienação da classe média subdesenvolvida cuja meta é assemelhar-se à sua correspondente no país desenvolvido dominante, tal como lhe é apresentada pelas cores de sonho do cinema que é produzido para isso. Certo. Entretanto é necessário ir além — compreender esse processo mas sob outro enfoque: tratando-se de arte é sempre perigoso fugir à perspectiva estética. Ora. Depois das invenções impressionistas de Debussy, o jazz foi a maior contribuição para a música erudita contemporânea; como enriquecimento técnico e inovação formal, como nova visão criativa-interpretativa-crítica, enfim, como revolução cultural no seio da música, o jazz está em toda parte, de Villa Lobos a Aznavour. Mesmo que incluamos, justamente, o amor pelo jazz no processo alienatório que nos levou a tentar dançar, cantar e mesmo namorar, viver como nos filmes americanos, não teremos entendido corretamente esse processo se não atentarmos para o fato de que o conhecimento do jazz pode

representar, de qualquer modo, uma necessidade verdadeira de todos os estudantes de música, no mundo: o resultado do trabalho de Carlos Gonzaga e Celly Campello não tem o mesmo sentido do de Luís Eça. Isto é, claramente se diversificam os que querem a todo preço representar diante de si mesmos e dos outros brasileiros a "grandeza" de se parecerem com os americanos porque são americanos, dos que ouviram mais do que tudo, por todos os motivos e mais um que é o fato de eles serem dotados do mistério da musicalidade, o jazz. Sem dúvida, a imitação grosseira da pior música americana e a busca de igualar-se tecnicamente aos melhores jazzmen não são senão dois aspectos do mesmo processo de alienação. Mas quando se começou a falar em bossa nova, *outra coisa tinha acontecido*: o surgimento do cantor João Gilberto em discos orquestrados por Jobim — lançando os sambas do próprio Jobim — Carlos Lyra — Vinícius de Moraes, revivendo Caymmi & Ary e citando Orlando Silva — o surgimento de João Gilberto tem, *musicalmente*, um novo significado cuja importância independe do fato de ele ter, por motivos de conforto profissional, transferido residência para New York. Porque em João Gilberto (isto é, nos arranjos de Jobim, na composição de Lyra, de Gilberto Gil, Chico Buarque de Hollanda, no canto de Maria da Graça, enfim, em todos que aprenderam tanto com João Gilberto) o jazz não é senão um enriquecimento da sua formação musical, um ensinamento de outras possibilidades sonoras, com as quais se está mais armado para compor, cantar e mesmo interpretar, criticar, redescobrir a tradição legada por Assis Valente, Ary Barroso, Orlando Silva, Vadico, Noel Rosa, Ismael Silva, Ciro Monteiro, e o grande Caymmi. Quer dizer, o disco chamado "Chega de Saudade" — e tudo o que veio depois com força



bastante para ser fiel às suas maiores conquistas (malgrado o inevitável degradingolamento publicitário circundante) — esse disco superou a alienação que o antecedeu exatamente por não ter fugido ao reconhecimento dos elementos que enriqueceram inutilmente a técnica dos seus antecessores. E nos armou para revê-los: eles tiveram a importância histórica de, seja por que caminhos que tenha sido, nos colocar na possibilidade do domínio de uma técnica musical resultante de um dos mais importantes movimentos surgidos em nosso século, no seio da música, e que se tornou conhecido pelo nome de jazz.

Resta saber se tudo isso tem alguma coisa a ver com o samba, essa forma que, levada pelos negros da Bahia, evoluiu no Rio e de lá ganhou o Brasil através do rádio e do disco. Se acompanhamos a evolução do samba até onde nos agrada ou interessa e o cristalizamos num momento que nos parece definitivo, poderemos nos ater ao samba de roda da Bahia e renegar até o mais primitivo partido alto carioca reagindo contra a possível inautenticação do samba, muitos se voltaram para o morro e alguns acreditaram que somente lá ele existe realmente: Carlos Lyra fez um samba sobre o assunto e foi compor com Zé Kéti e Cartola. Entretanto o samba há muito que deixou de se restringir ao morro como houvera deixado de se restringir à Bahia. E ninguém pode de boa-fé, acusar Ary Barroso de uma apropriação indébita por expressar-se em samba sem ter vivido no morro e sem ser semi-analfabeto. De resto, a parceria de Carlos Lyra com o pessoal do morro não resolveu os seus problemas de composição que só vieram a ter sugerida a sua resolução quando ele compreendeu que é nessa tradição representada por Ary, Caymmi, Orlando, Leo Peracchi, que se inserem os nomes de João, Jobim e o seu próprio — artistas

não primitivos cujo trabalho está além do conceito pejorativo, *de estilização*.

(Ter atingido a consciência de que se pode saber os nomes das notas e estar a par do que vem acontecendo com elas no mundo, sem deixar de ser brasileiro, não é tudo. O problema do músico brasileiro é o problema da libertação do Brasil. Depois de Jobim apareceram, com um atraso de decênios, novos jazzmen subdesenvolvidos, toda a onda publicitária que se fez (na imprensa como nas próprias produções musicais) em torno de bossa nova, precede de um século a compreensão da obra de João Gilberto; a reação contra isso (da parte dos que admitem que os letrados façam samba), a princípio inspirada com equívocos e acertos nos acertos e erros da *protest song*, terminou por gerar uma nova onda publicitária, dessa vez fundada em demagogias esquerdizantes; tornou-se, então, comum a combinação ostensivamente ridícula das duas coisas: mocinhas alegres por todo o Brasil repetiam os passos inventados por Lennie Dale enquanto, sorriso de Doris Day nos lábios sustentando uma vocalização "just jazzy", discorriam sobre os privilégios ou incitavam os pescadores à luta. Hoje (da parte dos que não admitem samba a não ser primitivo diz-se que a volta de Zé Ketí, Nelson Cavaquinho e Cartola é a prova definitiva de que a bossa nova, mera onda superficial, dá-se por finda. No entanto essa "volta" não parece passar de uma necessidade da própria bossa nova, um elemento exigido pela sua própria discussão interna. Não há nenhuma volta, eles sempre estiveram lá: até hoje o samba de roda da Bahia permanece a despeito de Pixinguinha. De resto, discos como "Roda de Samba" e "Rosa de Ouro" têm seu sucesso restrito aos universitários. Enquanto o povo (e aqui podemos dar à palavra *povo* o seu sentido mais irrestrito, isto é, a reu-

nião das gentes) desmaia aos pés do jovem industrial Roberto Carlos.

Pelo menos por intuição, concluímos que, agora a grande guinada a dar na nossa discussão, é voltar ao ponto nevralgico que a gerou: rever o legado de João Gilberto. Os grandes sambistas tradicionais continuam produzindo, mais que isso, sambistas novos surgem nos morros cariocas a despeito da corrupção das escolas de samba (os "tradicionalistas" argumentariam melhor se se apegassem à demonstração de sambas como "Coração Vulgar" ou "Conversa de Malandro", de Paulinho da Viola, compositor da Portela, de 23 anos). Se quisermos ser fiéis a Paulinho sem deixar de fazer samba, temos de tomar com João Gilberto a melhor lição — a que nos dá sua extraordinária intuição seletiva. Quanto aos grandes problemas, o da verdadeira popularização do samba, da sua volta como linguagem entendida e forma amada de todo o povo brasileiro, o da desalienação das massas oprimidas em miséria, *slogans* políticos e esquemas publicitários; esses, não os resolveremos jamais com violões).

### III — Interpretação

Os sons que Antônio Carlos Jobim organizou com flauta, violinos, bateria, contrabaixo, madeiras, metais e João Gilberto (canto e violão), isto é, a organização sonora que lhe foi sugerida pelo entendimento do violão e do canto de João Gilberto é, ao mesmo tempo, samba popular e música de câmara, com muitos ensinamentos colhidos no jazz. Mas não é jazz. Basta ouvir "Rosa Morena" de Caimmy: um assobio malandro, uma flauta lírica parecem nascer do violão que, por sua vez, resulta das notas e das palavras da melodia;

todo compondo uma peça de forma redonda e acabada. Não se trata de uma superposição de formas nem de uma (como muitas) tentativa (desde a premissa, frustrada) de resolver uma forma pela outra: aqui não se aprimoram as fórmulas conhecidas para dar uma aparência de "jazz" ou de "clássico" ao samba que se interpreta, nem se considera o samba um mero tema a partir do qual se pode realizar uma peça "erudita" ou "jazzística". Todo o conhecimento técnico, adquirido onde quer que seja, está a serviço da recriação da forma samba, do jogo rico que se faz com seus elementos, os sons distribuem-se ritmicamente para reencontrar o gosto pelo gingado, o domínio do ritmo complexo do samba, para, daí, atingir (como poucas vezes se conseguiu) seus conteúdos: a malícia, uma certa nostalgia, o dengo.

É que João Gilberto é, de todos os tempos, o intérprete brasileiro que melhor compreende a bossa, esse mistério que habita o sambista, e melhor pode jogar com ela. Apenas Orlando Silva houvera intuído de forma tão completa, nuance por nuance, a *musicalidade brasileira*, sua filigrana. Sendo que João tem a vantagem de ser um músico mais formado: seu violão, sua capacidade harmônica lhe possibilitam estar presente em todo o instrumental que o acompanha, expandir seu canto até a brisa dos violinos, até o gemido do trombone, o ornamento da flauta. Como disse Jobim: "quando Joãozinho se acompanha ao violão, o violão é ele; quando a orquestra o acompanha, a orquestra também é ele".

Fora da história do jazz, que é principalmente uma arte de intérpretes, raramente um cantor ou instrumentista chegou a reformular tão profundamente toda uma cultura musical, sugerindo, inclusive, caminhos para os compositores: dos sambas que João Gil-

berto lançou ("Chega de Saudade", "Saudade fez um Samba", "Insensatez", "Outra Vez", "Coisa mais Linda") podemos dizer, parodiando Jobim, que também são João Gilberto. Porque através dele é que os compositores descobriram, com mais segurança, como organizar seus conhecimentos no sentido de expressar-se com fidelidade à sua sensibilidade de brasileiros.

Sem dúvida, alguns aspectos da sua maneira peculiar de ver cantar as coisas foram, de boa ou má-fé, distorcidos pela confusão que se faz entre o que um artista pode dar aos outros em abertura de visão e o que de mais exterior pode ser reconhecido no que há de pessoal em seu trabalho. Equívoco que é a descoberta do tesouro para os que têm o olho fixo nas facilidades comerciais proporcionadas pela redução publicitária: a atitude poética impotente e fresca, a pirotécnica musical, os mil barquinhos e florezinhas e marzinhos azuisinhos tão odiados por Narinha são o resultado final disso.

Mas os verdadeiros frutos da obra de João Gilberto não são as deformações publicitárias e sua maior conquista não é ter gravado um disco nos Estados Unidos, no qual o esforço simpático de Stan Gets em tocar música brasileira não é bastante para criar interesse por nada além do próprio João cantando "Pra machucar meu coração" ou "O grande amor": os grandes frutos de sua obra são a "Marcha da quarta-feira de cinzas", a briga de Nara que possibilitou o surgimento de Maria Bethânia, as buscas de Edu, Chico Buarque de Holanda, a necessidade de reestudar a música brasileira, o show "Rosa de Ouro"; o fruto de seu trabalho é o trabalho daqueles que souberam discernir entre o ensinamento e o estilo. (No fundo o que gerou muita confusão foi o fato de o gosto poético musical de João ser aquele que só vamos encontrar realizado em Caym-

mi, compositor. Isto é, uma forma muito mais próxima dos sambas da Bahia do que do sambão. Muitos acreditaram que o negócio era basear-se nessa diferença e alguns — porque, de resto, o grande sambista Dorival Caymmi nunca foi devidamente reconhecido em sua grandeza — acusaram Joãozinho de assassino do sambão, pra eles o único verdadeiro samba).

O fruto do trabalho de João Gilberto é o trabalho daqueles que aprenderam com ele apenas porque uma canção só tem razão se se cantar.

#### IV — Depoimento

O que chamamos, hoje, de música *popular* não passa de uma forma *vulgar* de expressão poético-musical. Na medida em que se tornou um jogo inculto e semi-erudito de formas várias, de elementos colhidos em diversas tradições, tendendo a quedar desligado de qualquer tradição e, sendo vinculável a cultura nenhuma impotente de impor-se, ele próprio, como tal. Isto é: o samba, passando a ser divulgado pelo rádio e pelo disco, (vale dizer — por e para a classe média), mostra uma linha de evolução *clássica* (no sentido de *coerente com a organicidade evolutiva* de uma cultura) bastante tênue e interrompida, perdida no emaranhado flutuante da mediocridade. Ou ainda: os sambas primitivos da Bahia, os partidos-altos e sambas-de-morro cariocas, etc. são uma cultura; mas o resultado global do que sai em disco e se ouve no rádio não significa absolutamente nada. Mais: é diluída na incultura apátrida que o artista que necessite vai buscar a possível continuidade evolutiva de uma forma de expressão das mais importantes na sugestão de uma cultura bra-

sileira; e através do mecanismo comercial que exige essa diluição é que ele leva à feira os seus trabalhos.

É a duras penas que o samba aflora com espontaneidade em Ary possivelmente ninguém perfez uma obra como a de Caymmi: a tendência de ampliar os meios expressivos esteve sempre a serviço da *vulgarização*.

Penso que este ainda é o nosso problema, ou melhor, que o movimento que surgiu com o nome de bossa nova valeu principalmente por nos exigir a colocação desse problema. Vejo que é a muito duras penas que se conseguem alguns momentos de organicidade em nosso trabalho; que raramente alguma coisa reconhecível se adensa para logo depois se perder na confusão: a gente faz um samba quase sem querer de tão bonitinho, exulta por acreditar ter realizado um bom momento na trajetória dessa linguagem — eis que são tão poucos os músicos ainda capazes de ouvi-lo, enriquecê-lo, compreender o que ele pode significar, aprender com ele ou, no correr da história, reensiná-lo; e mesmo esses têm poucas oportunidades de se responderem uns aos outros. É simples: se eu componho porque gosto do samba e tento — tendo aprendido a cantar com Ciro, Noel, Lyra, Caymmi — voltar ao lirismo simples do samba de roda e lançar o resultado disso para o futuro, isto é, para Gracinha, Chiquinho, Edu, Berré, aí eu me concedo pensar que estou fazendo alguma coisa e creio na validade de continuar fazendo, mas se a tentativa que exigia ser entendida e complementada termina por transmitir-se numa linguagem fragmentada ou, mesmo quando se insinua uma unidade semântica, por vender-se na feira de retalho onde suing, cool, renascença, poesia brasileira moderna, blue, esquerdismo, bop e até samba são comprados em quan-

tidade de liquidação, aí tem-se que reconhecer que não se está dizendo nada.

Com os meios de divulgação servindo à (servindo-se da) mediocrização das massas, o samba e sua discussão interna são do interesse de uma elite. Os grandes sambas tradicionais do Rio de Janeiro cada vez se afastam mais do carnaval. Sem demagogia, temos de reconhecer que mantemos acesa a brasa do samba graças ao interesse de uma facção da juventude universitária pelo futuro da cultura no Brasil. E isso diz respeito a todos nós — de Edu a Batatinha. Quando João Gilberto, de volta aos Estados Unidos, recusou-se a cumprir um contrato em São Paulo, um jornalista afoito acusou-o de temer a concorrência com a “nova fase” da música brasileira, e de estar desatualizado em relação a ela. Eu acho que a gente não se deve deixar enganar: estamos ainda na primeira etapa; a inevitável eclosão da bossa nova é, comercialmente, natimorta e, culturalmente, vive safando-se do comércio, tanto quanto precisa dele, o que lhe possibilita apenas andar bem devagar. Estamos tentando a linha perdida. Há uma facção da juventude brasileira que não aceita com facilidade a aplicação que se faz — na interpretação de fenômenos publicitários que sustentam algumas mocinhas tão suburbanas quanto Emilinha Borba e rapazes a meio caminho entre beatle e Francisco Carlos como ídolos — de frases (mais ou menos inteligentes) ditas na Europa a respeito de juventude e “ritmos alucinantes” porque, encontrando-se bem mais diante de uma realidade difícil mas palpável do que do caos, não as pode considerar aplicáveis a ela própria. Bem mais preocupados em assumir e resolver essa realidade, os jovens brasileiros exigiram-se rever suas tradições e criar uma



cultura verdadeira que os sedimento como brasileiros. No seio da música, esta é a primeira investida: as primeiras discussões que foram postas ainda não foram ultrapassadas.

Esta terminou sendo, também, a primeira investida publicitária, em grande escala, da música brasileira: na feira onde balanço, bostela e monkey se equivalem, é que tentamos vender a nossa busca do samba em paz.

(1965/1966)



Quem viu *Maria Bethânia* aparecer de repente na noite de um Rio triste na preparação do carnaval: quem assistiu o seu corpo gritar por um carnaval maior; compreenderá que este disco é um acontecimento importante: o início da divulgação em larga escala do trabalho de um artista intenso e urgente, como têm sido os grandes novos artistas brasileiros.

Quem, na Bahia, ouviu *Bethânia* prometer-se cantar como se todo o povo brasileiro cantasse junto ("sou filha de Caymmi como todo baiano; aluna de Jobim e João Gilberto, como qualquer novo sambista: mas sou também irmã de Noel e de Zé Kéti e minha vocação é o carnaval"), quem cantou com ela e esteve a seu lado no momento da escolha dos caminhos, verá com amor e cuidado que, irremediavelmente, sobre as costas da irmã já pesam as coisas grandes para as quais ela mal se preparara: dar de volta ao Brasil o samba que aprendera com seu povo; ser fiel às cores e dores da Bahia: salvar o carnaval.

Quem, mais longe, viu *Bethânia* nascer em Santo Amaro da Purificação (contra cuja resignação de cidade outrora próspera ela se lançará, primeiro por molequeiras e peladas, depois pela extravagância das rou-

pas e pinturas) quem a viu redescobrir, nas festas de rua de Salvador, os sambas de roda que ela aprendera, desatenta, em Santo Amaro ouve comovido os sambas que *Bethânia* ajudou nascer na Bahia; ao lado da antologia que compõe a sua formação de sambista.

## I

GAL participa dessa qualidade misteriosa que habita os raros grandes cantores de samba: a capacidade de inovar, de violentar o gosto contemporâneo, lançando o samba para o futuro, com a espontaneidade de quem relembra velhas musiquinhas. Por isso eu considero *necessária* a sua presença neste disco em que se registra uma fase do meu trabalho em música popular, algumas das canções que eu fiz até agora. Por isso, e também porque desde a Bahia que nós cantamos juntos, desde lá que ela faz com que meus sambas existam de verdade. Não há defasagem de tempo entre a composição e o canto: cada interpretação sua tem a mesma idade da canção. Todas as minhas músicas que apareçam aqui foram feitas junto dela e um pouco por ela também. Ouso considerá-la como parte integrante do meu processo de criação: este é um disco de "GAL interpretando Caetano" mesmo nas faixas em que ela canta músicas de outros autores ou quando sou eu mesmo quem canta as minhas. GAL cantando o que quer que ela goste, isso já é *minha* música, e quando eu

canto ela está presente. O seu canto (como o de Gil ou o de Bethânia) tem sido sempre meu parceiro.

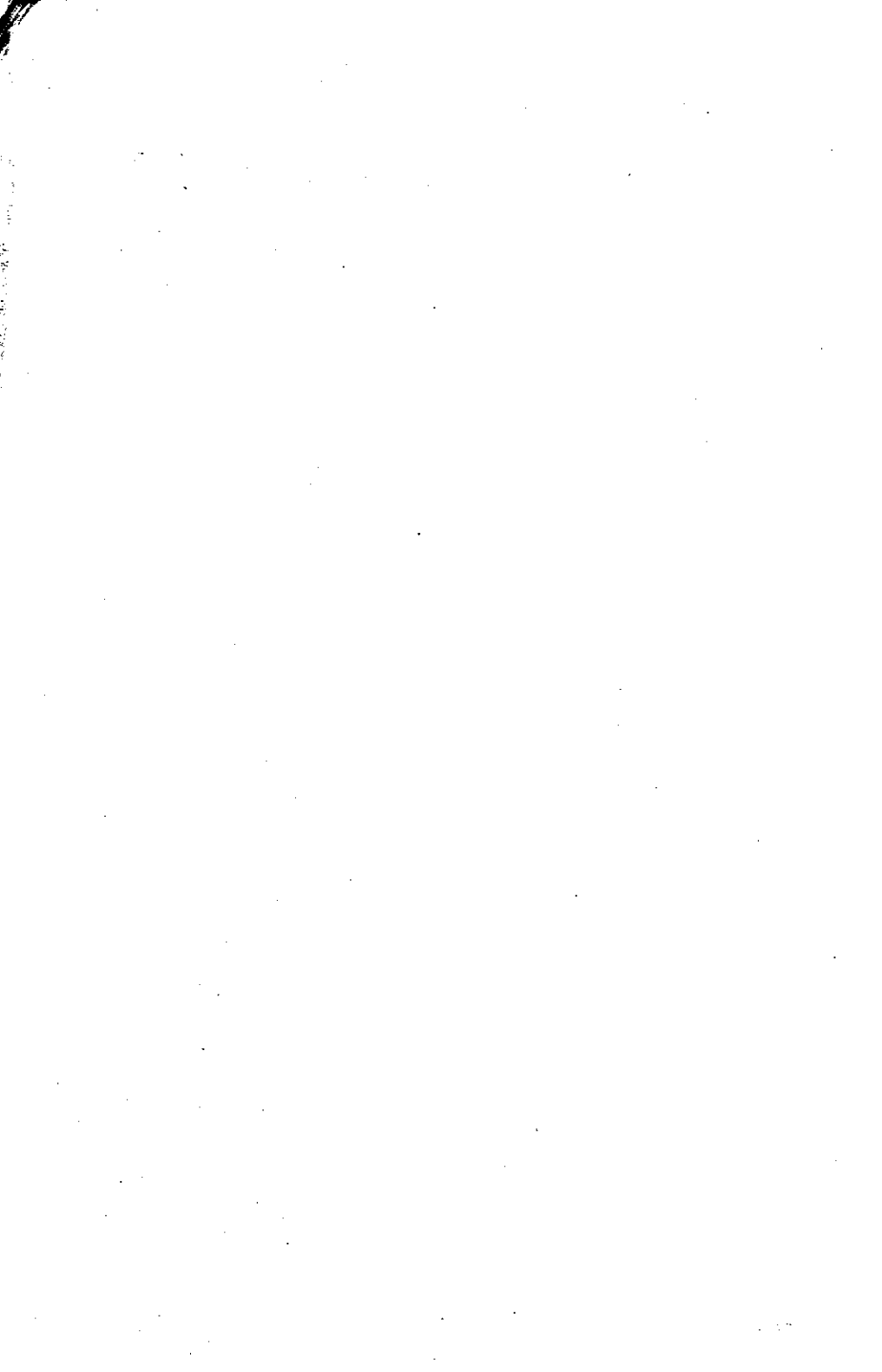
## II

Eu gosto muito de cantar. Mas jamais consegui gostar muito de cantar as minhas composições. Um velho baião, uma canção antiga, o último samba de um amigo, isso é bom de cantar: u'a música que eu mesmo tenha inventado me aparece informe pela proximidade e eu desconfio de tudo que escrevi. Neste disco estou enfrentando uma experiência nova: ouço essas coisas que fiz transformadas em música por Dori, Menescal e Francis e procuro amá-las despreocupadamente, tento aceitá-las como prontas (não há mais como compô-las): cantar as músicas que eles me devolveram, não aquilo que eu lhes dei.

## III

Acho que cheguei a gostar de cantar essas músicas porque minha inspiração agora está tendendo pra caminhos muito diferentes dos que segui até aqui. Algumas canções deste disco são recentes (UM DIA, por exemplo), mas eu já posso vê-las todas de uma distância que permite simplesmente gostar ou não gostar, como de qualquer canção. A minha inspiração não quer mais viver apenas da nostalgia de tempos e lugares, ao contrário, quer incorporar essa saudade num projeto de futuro. Aqui está — acredito que gravei este disco na hora certa: minha inquietude de agora me põe mais à vontade diante do que já fiz e não tenho vergonha de nenhuma palavra, de nenhuma nota. Quero apenas po-

der dizer tranqüilamente que o risco de beleza que este disco possa correr se deve a Gal, Dori, Francis, Edu Lôbo, Menescal, Sidney Miller, Gil, Torquato, Célio, e também, mais longe, a Duda, a seu Zezinho Veloso, a Hercília, a Chico Mota, às meninas de Dona Morena, a Dó, a Nossa Senhora da Purificação e a Lambreta.





## Por que canta Caetano Veloso

Texto de Carlos Acuña

De repente, ele se tornou a personalidade mais discutida da música popular. Seus cabelos cresceram, seus versos se hippienizaram. O que aconteceu com Caetano Veloso? Tudo começou com o III Festival da Música Popular Brasileira, quando ele apareceu no palco acompanhado do conjunto argentino de iê-iê, os Beat Boys, para cantar *Alegria, Alegria*. Todos ficaram perplexos. Quando acabou de cantar, os aplausos explodiram, e Caetano teve um gesto insólito: atirou-se ao chão. Por que o irmão de Maria Bethânia dera, musicalmente, uma virada tão brusca? *Alegria, Alegria* foi a quarta colocada, mas em pouco tempo se tornava a primeira em venda de discos. E Caetano estourou. Logo após, seguiu para a Bahia e se casou, em atmosfera *hippie*, com Dedé Gadelha, uma estagiária em jornalismo. Em três meses, tudo mudou em sua vida. Membros da chamada linha-dura da música brasileira criticam-no. "Nós preferimos os Beatles em vez de Caetano." E este responde: "Eu também."

Sentado ao lado de Dedé, sua jovem esposa, passando as mãos nos cabelos rebeldes, Caetano, a voz arrastada, conta como "tudo" começou:

— Quando eu era menino, aprendia todas as músicas que ouvia no rádio e na vitrola de casa. Boleros, guarânias, Caymmi. *Oh Carol*, Noel, Orlando Dias, *Que Será?*, Nora Nei, Herivelto Martins. Santo Amaro da Purificação, onde eu vivia, era uma cidade pequena. Eu queria ser pintor. Música era um hábito: nunca entrou nos meus planos. Quando ouvi João Gilberto pela primeira vez, tive vontade de fazer música.

Uma pausa, um gole de cerveja:

— Há algum tempo, venho-me interessando mais pela poesia iê-iê, pela vitalidade natural da música vulgar e comercial, do que pelo intelectualismo em que haviam caído todos os que se acreditavam continuadores de Caymmi, Noel e outros, numa linha de música brasileira “pura”. Passei quase um ano sem compor. Depois da descoberta de João Gilberto, as coisas se complicaram para mim: industrializou-se (mas não muito) um samba “Classe A”, com aparatos jazzísticos, clichês políticos, o qual, à medida que ia perdendo terreno, deixava de ser um bom produto, para tornar-se apenas uma “idéia” de defesa da “pureza” de nossas tradições contra todo esse lixo vendável: boleros, versões e, por fim, o chamado *rock* nacional. Sentia-me perdido: jamais pensara em música como produto, e não considerava o Fino da Bossa como a salvação de nossas tradições.

— No Rio, encontrei um clima de pânico: as pessoas se reuniam para tentar, com discussões, revitalizar a música brasileira, e todos coravam quando alguém denunciava ingênuamente que estavam reunidos para combater o iê-iê. Eu não acreditava que nada de sério pudesse nascer desse pânico. Até hoje, a tranquilidade e a convicção que se mostram na obra de Chico Buarque me comovem fortemente. Chico é a negação desse clima de pavor. Mas *Disparada*, de Van-

dré, me influenciou mais com sua inquietação do que a comovente pureza de Chico. Acho que João Gilberto é grande porque sua música tem uma qualidade técnica e uma profundidade emocional como a de poucos no mundo. — Vejo em Gal Costa a pessoa que canta mais bonito no Brasil. Admiro Roberto Carlos. Acho Jorge Ben bacana. Maria Bethânia é sensacional. Gilberto Gil é um mestre.

Algumas pessoas ficaram histéricas quando ouviram *Alegria, Alegria* com arranjo de guitarras elétricas. A estes, tenho a declarar que adoro guitarras elétricas. Outros insistem em devermos nos folclorizar. Caetano apontou para a capa de seu próximo LP. No centro, a sua foto emoldurada pela terrível figura de uma mulher vulgar, além de um exagero de flores coloridas. “A capa é sensacional”, diz ele. Nesse seu próximo LP tudo se mistura: há begins, uma ave-maria cantada em latim, dois baiões, etc.

— Nego-me a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas. Ora, sou baiano, mas a Bahia não é só folclore. E Salvador é uma cidade grande. Lá não tem apenas acarajé, mas também lanchonetes e *hot dogs*, como em todas as cidades grandes. De qualquer maneira, acho ainda muito difícil a exportação de gravações brasileiras. É difícilíssimo, se a gente não é um gênio, como João Gilberto, conseguir um produto que possa competir no mercado internacional. Nunca pretendi fazer um trabalho de exportação, exatamente porque não vejo condições concretas de realizá-lo.

— De qualquer maneira, estou-me esforçando para respeitar meu público, que é jovem como eu, e está também interessado em que sejamos gente do mundo de agora.

Estou trabalhando muito, não tenho tempo para pensar. Pensei demais todos esses anos. Agora o que me alegra é entrar no palco da Jovem Guarda, e nele fazer a barulheira que sei fazer. Quem sou eu? Sou o "Rei da Vela", de Oswald de Andrade, montado pelo Grupo Oficina. Sou brasileiro, sou casado e sou solteiro, sou baiano e estrangeiro. Adoro meu pai, minha mãe e meus irmãos, mas não tenho família. Eu sou Caetano Veloso. Meu coração é do tamanho de um trem.

À tarde, Caetano foi autografar seu LP no Drugstore, da Rua Augusta, que se enfeitou com uma bandeira inglesa, substituindo o toldo. As meninas não o deixavam em paz. E ele ia autografando: "Um abraço soviético", "Viva o mistério", "Viva o sol", "Viva a vida". O baiano enlouqueceu?, perguntam alguns. E ele respondeu: "Nunca estive tão lúcido, perfeitamente integrado no cosmo."

Após os autógrafos, junto com a Dedé, ele foi a um parque de diversões na Avenida Santo Amaro. Deslumbrou-se com os desenhos do trem fantasma. "Veja que desenhos lindos, lembram a capa de meu disco. O mundo realmente é de Batman."

E prosseguiu falando:

— Há dois anos, Maria Bethânia já me dizia: Caetano, o quente mesmo é a guitarra elétrica. Ela tem razão. E aí estou eu menino. Navegando pelo vento, sem lenços e sem documentos."

(16/12/1967)

Que maravilhoso país o nosso, onde se pode contratar quarenta músicos para tocar *um* uníssonos. (Miles Davis, durante uma gravação).

antes havia orlando silva & flautas e até mesmo no meio do meio dia. antes havia os prados e os bosques na gravura dos meus olhos. antes de ontem o céu estava muito azul e eu & ela passamos por baixo desse céu. ao mesmo tempo com medo dos cachorros e sem muita pressa de chegar do lado de lá.

do lado de cá não resta quase ninguém. apenas os sapatos polidos refletem os automóveis que, por sua vez, polidos, refletem os sapatos assim per omnia até que (por absoluta falta de vento) tudo sobe num redemoinho leve, me deixando entrever um resto de rosto ou outro, pedaços, amém. marina sabe a história do pelicano etc. etc. o peito aberto e rasgado etc. etc. mas que nada: quando a gente não tem nenhuma necessidade de ir para os states não há mesmo mais esperança. eu gostaria de fazer uma canção de protestos de estima e consideração, mas essa língua portuguesa me deixa (louco) rouco. os acordes dissonantes já não bastam para cobrir nossas vergonhas, nossa nudez transatlântica. e no entanto Ele é um gênio: quem ousaria

dedicar este disco a João Gilberto? quantos anos você tem? como é que você se chama, quando é que você me ama, onde é que vamos morar? os automóveis parecem voar os automóveis parecem voar por cima (mas mais alto que o caravelle) dos telhados azuis de lisboa, dos teus olhos, dos mais incríveis umbigos de todas as mulheres em transe, dos teus cabelos cortados mais curtos que os meus, meu amor, porque eu não quero, porque eu não devo explicar absolutamente nada.

P.S.: Gil, hoje não tem sopa na varanda de Maria.

**Barco vazio**

Há muitos e muitos anos que não há nada a dizer. João Gilberto, Roberto Carlos, Jorge Ben. Ninguém é profeta fora de sua terra. Bob Dylan. Ninguém. A doce música brasileira com turbinas a jato-propulsão, nada mais. Não há proposta, nem promessa, nem proveta, nem procela. Ninguém. Janis Joplin. Apenas meu pai, minha mãe e meus irmãos, a quem dedico estes restos de empolgação. O gênio é uma longa besteira: eu quero a geral. Agradecimentos especiais a Vivaldo Costa pelas histórias do Cinema Olympia. Há o enigma e a falta de paciência para decifrá-lo, no momento.

Oportunamente apresentaremos para vocês algo mais... mais... mais... mais... mais... sei lá... algo mais divertido — disse o palhaço vaiado. Assim esperamos — disse a platéia, já agora morrendo de rir. O grande sucesso do palhaço. Esta e outras histórias não serão contadas agora porque não há tempo. Viva a rapaziada. Não há tempo para lenga-lengas. Pepeu, pegue sua guitarra e toque! Tristes troços, trastes típicos, tristes tópicos, antigos trocadilhos. Viva

a música. Viva Alice e a carne de sol com pirão de leite. Viva a sorte e o bom humor. Viva o Esporte Clube Bahia. Mais um: Viva as inúteis conquistas da linguagem. ADEUS.



### BOLEROS E SIFILIZAÇÃO

"I want to hear and see everything".

Quando a gente não pode fazer nada. Eu tenho muita sensibilidade. Anda, Luzia. Luz difusa do abajour lilás. Tenho mesmo chorado no cinema. Entre dez estrelas, nove me fazem chorar. Tango, choro, James Dean etc. Tudo é perigoso. Quando você sente as sutilezas da qualidade; quando você se torna um perito, nervo por nervo; você deve começar a pensar na probabilidade de seus delírios estarem-se agitando num universo limitado e superável. Você pode estar a dois passos da impotência total, comovido e deslumbrado, num útero. Estou falando sobre música popular no Brasil, não tenho pensado muito em nada, mas o pouco que penso por esses tempos é quase sempre sobre este assunto. Cada vez que eu falo, digo que o negócio é o João Gilberto. Mas é que é. A gente avacalha e depois se esculhamba.

Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha... e se esculhamba. Eu acredito, entretanto, que, não sei não, mas... quando a gente sen-

te mesmo alguma coisa... sei lá... a gente pode ver longe também. De repente essas teorias de Décio Pignatari me encheram e me deu vontade de dizer que só a mentira, só a mentira atrasa. Só quando o cara não sentiu mesmo. Só tenho medo é que ela tenha olhado pra mim naquele dia e pensado: continua o mesmo: sem caráter e sem convicção. Só tenho medo que ela pense mal de mim. What's music m'love? PUFF... PUFF.

Janis Joplin segue a tradição: canta como se fosse um instrumento. Como se fosse uma guitarra elétrica com distorção e tudo. Billie Holliday não tem mais jeito: quando a gente ouve entende muitas coisas. Deixem eu falar à vontade. À vontade. Agora eu não estou com medo. Estou com Pedro. Mas na hora de voltar à tona já não havia os encantos submarinos e reaparecia a ânsia do afogamento. Você sabe? Você sabe, por acaso? A essa hora onde andaré meu amor? A essa hora, onde andarão os meus amores? Meus dois, meus três amores? Onde andarão a essa hora? Onde está você? Adiós muchachos, compañeros etc. Fome de amor. Por que elas me deixaram sozinho numa hora tão difícil de se entender? A primeira, onde andaré? E a única? E a OUTRA? A primeira, a única e a outra, engraçado. Três grandes figuras. É da primeira que eu temo as críticas. É pela única que eu realmente estou procurando a essa hora. E a outra? Para ser mais exato.

Tem horas que me falta saco para toda essa juventura. Estarei envilecendo? Brasil ou não o negócio é este mesmo: quanto mais eu leso, mais expedição me aparece. Veja o presente caso exemplar: se você escreve uma frase não inteligível, melhor, não

codificável (por enquanto? as pessoas podem reclamar contra a sua frase etc. etc., mas que pessoas? É bem possível que nada seja mais inteligível e codificável do que uma frase não inteligível e não codificável: é de se esperar que alguém se obstine em fazer coisas assim. Mas pra que também essa originalidade toda? Nada interessa? Não sei. Mas, Brasil ou não, o certo é que a discussão volta a repousar nos primeiros princípios: se os há ou não etc. & daí? A bossa jornalística de São Paulo é pior do que a do Rio? Belém, Belém do Pará... ah... "tem mangueira na rua, nega / tem mangueira lá"... Belém, "Sombra Verde". "El mundo fué y será una porqueria, ya lo sé", Libertad, Libertad.

Fico olhando pra Gal: depois de um acontecimento facilmente reconhecível como genial (show, disco etc.), lá está ela com os olhos em chamas, na sua angústia, sentindo com toda verdade o verdadeiro sentimento ou, talvez, apenas como eu (mais infeliz), tendo a sensação de ter perdido uma noite sob o sol dos boleros, na boca do lixo. Streptococcus & pepsi-cola.

O mistério da coca-cola. Se algum dia ao menos se soubesse alguma coisa. O homem. O homem e sua coca-cola. Gil sempre fala nesse fascínio pelo gosto da coca-cola. Gil fascinado? Indiferente. Não acredito. Nada é menos suportável do que a idéia de que há alguém indiferente. Eu só tenho medo. Eu só tenho medo de ficar indiferente como de vez em quando tenho tido certos ataques ultimamente. Dizer que nesses momentos nada importa é pouco: na verdade tudo se desmente, se destrói, se desconcerta com uma rapidez insuportável, cansativa, agradável como água fria corrente transparente, negra. Saudade é só o que resta

como ístimo. (?). Quero estar aqui entre as coisas vi-síveis. Mas bem que eu sei e é isso que me alegra e me desgraça um pouco: estou é neurótico. Preciso fazer um tratamento psiquipsicanalítico. Entretanto, como tenho sido feliz. . . Those were the days, my friends. Essa canção me arrebatava quando estou andando pelas ruas alegremente e me amarga também: por causa do verbo no passado (were) e a alegria presente da própria melodia. Mas eu tenho um antídoto: "Se você pensa" é a música da salvação. Eu estou desafiando as forças do mal, a escuridão etc. Daqui pra frente tudo vai ser diferente. Se você pensa que vai fazer de mim o que faz com toda a gente que te ama. Vida, vida, tu deixaste em minh'alma uma dor que seguirá sempre comigo. Sempre associo Roberto Carlos a Anísio Silva e isso significa um pixe para o Roberto: ao invés de aparecer como inovador e revolucionário líder da jovem guarda revitalizadora etc. etc., ele aparece como mais um choramingas da geléia geral brasileira. Mas, no fundo, sei lá. . . eu adoro Roberto e Anísio e muitas coisas mais. Neste caso por exemplo: Vida, vida, se você pensa que vai fazer de mim, . . há um tal amor, um perigo nisso tudo. Parece que a podridão da nossa alma brasileira, a podridão pode revelar pontos essenciais. Que moleza. Boleros e balidos. Havemos de morrer todos como carneiros calados? Brasil ou não, uma coisa é certeza: seria bom viver com saúde e suportar o tempo e a morte sem pânico. Como eu odeio o misticismo negro que me ronda!!!!...

(S.P. 1968)

### O específico filmico

Era a alegria social, quero dizer: era a linguagem comum e era para mim o mais importantê. De resto,

todos os meus amigos chegaram a gostar (?) muito do filme de Fellini. Ah... lembro de um filme de René Clair "As Grandes Manobras" que me deu uma lição formal. A leveza dos cortes, sei lá o que. O lado ficção do cinema sempre me foi menos respeitável: eu era facilmente mau caráter nas minhas imaginações por esse campo. Meus argumentos eram bolados para fazer emocionar mentindo e eu sabia disso. Era "social". Eu tinha muito medo de não ter ninguém comigo, eu queria impressionar facilmente as pessoas tais como eram, mesmo sem me sentir identificado com elas. E isso era totalmente realizado nos sonhos de argumentos cinematográficos. Ao contrário do cinema "real" que eu fazia na solidão. Aqui estava meu gosto e nada mais: assoviando, eu me deixava levar pela luz que aparecia no fim do canudo de papel ou entre os dedos. Cores discretas, folhas tenras, sardas, cabelos voando levemente. Tudo era panorâmica e traveling e música. Estradas. Não havia corte propriamente, senão alguns "escurecimentos" lentos conseguidos com o fechar dos olhos. O caminho do ginásio, a "estrada dos carros" com seus ciprestes, o muro dos fundos, a beira do rio. Ah, e a bicicleta. Ainda hoje guardo o vício de assoviar segundo as imagens quando estou num trem, num ônibus, num automóvel. A bicicleta de Bethânia inspirou filmes mais violentos: tombos e paralelepípedos, ruas apavorantes, o cheiro da morte e da alegria, sujeira, música terrível. Atores também éramos eu Chico Mota e Bethânia. Principalmente Chico à noite na praça do Rosário: "I Vitelloni" nos fez chorar. A nós e a Agnelo Rato Grosso. É de onde eu devo partir: daquele gosto das cores em movimento sob música. Não há linguagem superada. Esse

lirismo de "Avarandado" não é o que serão meus filmes (?), mas outra coisa também como "Avarandado" e sua (minha) tragédia maior que a linguagem. Há também o problema das poltronas e tudo o mais. Não é preciso saber de nada. Se eu falasse em Godard agora talvez me parecesse a mim mesmo mais fácil suportar a idéia, mas não. Eu quero olhar as coisas de novo. Se não tiverem mais gosto, então não há mais esperanças para mim. Mas há de sempre haver. Vou recomeçar.

#### Nossa Carolina em Londres setenta

Nelson Rodrigues disse que o povo brasileiro e a janela e o povo brasileiro na janela etc. etc. E Nelson Rodrigues é um poeta laureado, condecorado. Entretanto as janelas, mesmo no Brasil têm servido para fins menos líricos do aqueles aos quais ele se refere. Atenção para as janelas no alto. As feras do Saldanha. A Avenida Presidente Vargas. O bicho brasileiro na janela. Eu gostaria de contar ao Chico Buarque de Hollando a história da Carolina, de dizer como a história da Carolina é parecida com a história da Gatinha Manhosa. Eu um dia pensei que a música brasileira estava num beco sem saída. Então eu saí da música brasileira e caí na vida, como acontece frequentemente com mocinhas sergipanas que vêm morar em Salvador. E aí eu me apaixonei pela gatinha manhosa e, algum tempo depois, com o meu coração volúvel do signo de Leão, pela Carolina. Eu gostaria de contar, mas não tenho talento para narrar coisas tim-tim por tim-tim. Oh God, please, don't let me be misunderstood. Devagar. Na letra de um dos seus sambas Chico

Buarque contrapõe a lua e a televisão, a rua e a sala. Digamos que eu, vivendo na miséria cultural brasileira, estou nessa sala, vendo televisão. A minha irmã Carolina está na janela vendo a rua e o meu amigo Chico está na rua, vendo a lua. A minha namorada Carolina está no vídeo, eu estou na sala, meu sogro Chico está na rua. Eu estou no vídeo, a minha namorada Carolina está no vídeo e o meu inimigo Chico está no vídeo. Eu estou na rua, a minha desconhecida Carolina está na janela e o meu amigo Chico está no vídeo. Permutações simples de três termos complexos. Nelson Rodrigues está no vídeo. Impermutável. O fato é que hoje eu já não penso que a música brasileira está num beco sem saída. Ao contrário, acho que só tem havido saídas. E nada mais. A tropicália tinha uma musa (uma senhora cujo nome eu não posso dizer) e uma antimusa (a Carolina). Talvez se eu dissesse o nome da musa alguém viesse a entender o significado da antimusa. Mas já há saídas demais. Não é possível nenhuma tropicália. Não procure entender nada. Chega de confusão. Sabe o que é que eu acho? — eu acho que você não precisa saber da piscina, nem da gasolina, nem da margarina, nem da Carolina. Eu gosto de Jorge Ben, de Roberto Carlos, de Chico Buarque de Hollanda, de Caymmi, de “Chuvas de Verão”, de “Nazarin”, de diversas coisas. Don't think twice, it's all right, mo, I'm only bleeding. Podemos ser amigos, simplesmente; coisas do amor nunca mais. Eu bem avisei: vai acabar. De tudo lhe dei para aceitar. Mel versos cantei para agradar. E agora não sei como explicar. Lá fora, amor: eu vi em Kings Road, no “Picasso” eu vi a inglesa deslumbrante. Ela veio e sentou na mesma mesa que eu e na minha frente. Ela nem me viu. Usou meu fósforo e, quando vagou uma outra mesa, ela se mudou para lá. Eu fiquei pequeni-

ninho cantando a Carolina bem baixinho como em brasileiro. Tenho certeza que nem as crianças que cantaram esse samba nos programas de calouros da televisão souberam tão profundamente com eu a beleza da Carolina. Eu sou brasileiro, os meus olhos costumam se encher de água, eu sou humilde e miserável, estou na janela. Como na Alfama, em Santo Amaro, Évora, Cachoeira. Eu sou amável e terno, medroso. Eu sou lírico como Vinícius de Moraes, com Erasmo Carlos. Eu sou manhoso e dengoso. Não há salvação para mim. Nelson Rodrigues é um poeta laureado. Condecorado.

#### De noite...

eu sonhei que você dormia no outro quarto e nessa noite eu lembrava que tinha sempre tido medo todas as noites, medo de ir até onde você dormia e eu tinha de dar um jeito, por um fio, quase quase durante o dia você sorria dizendo que sim e havia uma vaga promessa de que você viesse até meu quarto, você queria, você ia rir cruel na minha cara se eu fosse até seu quarto, você ia saber que eu sou grotesco e ridículo e eu não agüentava mais de amor por você e você ia rir de mim no outro dia de dia por eu ser covarde, havia tão pouco tempo, aquela noite era como que a penúltima oportunidade, nós estávamos todos um pouco triste de não estarmos em santo amaro e eu não sei pra onde é que nós todos iríamos quando saíssemos daquela cidade que era vagamente serrinha ou a cidade perto do sertão para onde você se mudara com seu marido quando você se casou; você estava certamente acordada de algum modo pensando em mim, no seu quarto, com seu filho, mas sua mãe rondava a casa e eu pensava essa velha está tão velhinha



e tudo seria tão absurdo que ela nem poderia desconfiar, eu sou o amigo do filho dela, um menino bem, ela está aqui tomando conta de mim, de meu irmão que dorme no mesmo quarto que eu e de você, meu amor, ela está tomando conta da casa, ela bem que já devia estar dormindo porque assim eu ia até seu quarto onde você está com seu filho talvez querendo que eu vá por algum motivo, você há de me querer pra alguma coisa, durante o dia você fica conversando comigo e com rodrigo e você diz essas coisas agressivas de quem está louca pra me dar e o sol está bonito lá fora, a gente tem saudade de santo amaro, por que estamos todos nessa outra cidade?, por que você se casou, meu amor?, por quê?, esse filho que rouba o seu tempo de estar comigo, eu sei que você quer estar comigo, você é meu amigo há muitos anos, a única pessoa que eu posso amar assim, por que perdemos nossa cidade, nossa primeira e oh talvez única oportunidade? tudo aqui parece secundário como uma vida secundária mas era preciso ser forte e salvar tudo, indo até o seu quarto e trepando com você, ficando com você um tempão, dentro dos seus braços, meu amigo, você sorrindo rindo, eu beijando seus peitos de novo tenros, oh, eu não quero que você tenha tido filhos e que eles tenham mamado nos seus peitos e que você esteja envelhecendo e que eu esteja envelhecendo, eu me desespero vendo que não há quase mais tempo e, de dentro do volkswagen em que estou talvez deixando a cidade, eu vejo você na janela ou no parapeito da varanda, brincando comigo, com seu filho nos braços, dizendo a quem está junto de você olhe como ele ri e cantando bem alto pra me insultar e me encher de alegria eu quero ir, minha gente eu não sou daqui, eu não tenho nada, quero ver irene rir, quero ver irene dar sua risada, e o menino rindo nos seus braços

como o filho de sandra, e eu rindo e quase querendo dar o vexame de pedir a quem está dirigindo o carro que pare e que eu não vou mais passear, ou embora, ou lá o que seja que eu estava fazendo naquele carro, eu ouço sua gargalhada e olho pra você e você olha pra mim dizendo que sim e que eu não tenho nada com a sua vida.

Meu caro Sigmund

Eu agora também vou bem, obrigado. Obrigado a ver outras paisagens, senão melhores, pelo menos mais clássicas e, de qualquer forma, outras. Alô alô Rea-lengo, aquele abraço. Por enquanto não tenho nada pra contar: ainda estou em Portugal. Todo o mundo sabe que Lisboa é uma cidade lindíssima e que o mar de Caiscais é quase igual ao da Bahia. Ninguém é profeta. Elis canta "Irene" muito bem. Topo Gigio é. E muitas outras verdades indiscutíveis você pode encontrar por um preço assim assim algures. A ipanemia é uma doença fértil. Vide o novo Zeppelin e o Pas-quim e o Antônio Carlos Jobim e o Ibraim e a mim e o índio tupiniquim. A ipanemia é uma doença, repito, fértil. A televisão, ao contrário, é a robustez do imbecil: eu e Gil fizemos uma aparição no programa português de maior audiência, o Zip-zip (o Zip é uma espécie de Mug luso bem sucedido). Eu achei um fracasso mas os jornais disseram que foi um sucesso.

Paris é uma festa. (Como você deve estar notando, eu estou escrevendo aos poucos e entre um pará-

grafo e outro há um boeing a mais na minha vida.) Eu dizia que Paris é uma festa: miniskirts inglesas e pés descalços americanos no Quartier Latin; beijos na boca, minicinemmas com Buñuel, os franceses se matando uns aos outros no *Weekend de Godard*, rive droite — rive gauche, os cafés de sempre, monumentalidade geral beirando o ridículo, ruas cheias, Glauber nos *Cahiers du Cinema*. Animação. Tenho vontade de escrever sobre o que vi (num documentário de cinema) de música pop anglo-americana, tenho vontade de recomendar o nosso trabalho aí no Brasil. Também sobre "Hair", na sua montagem parisiense (viva a "Roda Viva" do Zé Celso; viva o nosso show na sucata; viva o "Mustang Hibernado" de Zé Agrippino de Paula & Maria Ester; viva o show dos Mutantes; viva Gal Costa). Eu gosto de Paris porque é como se de repente Recife virasse o Rio de Janeiro. Eu sofro muito. A mulher do metrô grita irritada. O garçom nunca deixa você acabar de falar. Todo o mundo tem medo de perder o tempo e, principalmente, o espaço que é muito pouco. A grossura parisiense é uma daquelas verdades indiscutíveis. Paris é uma fera. Paris é uma besta. D'após calipso.

Nazarin é um filme arrasador.

Eu não sei o que será de nós, meu caro Sigmund. De mim, de você e do Nelson Rodrigues. Eu não quero estar daqui a mandar-lhe diário de viagem. Dentro de alguns dias estarei em Londres, imagine, onde pretendo morar. Talvez de lá, com a cabeça assentada (se ela assentar...), eu envie algum papo mais interessante, sei lá, alguma coisa que possa ser boa como informação para você, para a Pernambucália, para Belém do Pará, para os meninos da Bahia nesta hora

da criança, para Sampa, para a Banda de Ipanema e outras bandas.

Aquêle abraço do samba do Gil!

(11 a 18/9/69)

Meu caro Sigmund

A felicidade é uma arma quente. Veja como as coisas traduzidas são. De longe eu ouço alguém cantando em Queen's Gate: "Nélson Rodrigues jumps the gun, Nélson Rodrigues jumps the gun..." Estou certo de que foi isso que o John Lennon escreveu. Veja como as coisas traduzidas ficam. Eu não consigo entender nada do que esses ingleses falam. Eles, ao contrário, entendem tudo o que eu digo. Veja as coisas traduzidas: Hide Park — raio que o parta. A grama é lindíssima. Pela primeira vez eu me sinto num país exterior. Por mais próximo que você chegue dela, a grama londrina não decepçiona. Dentro do Round House há um domingo hippie, ou coisa que o valha, beautiful people, uma gente realmente muito bonita. Eles agora pulam enquanto dançam, de modo que fica igual a um baile de carnaval. Você pode imaginar que mais de um milhar de pessoas dancem, pulem e gritem de uma da tarde às onze e meia da noite sem que ninguém paquere sua mulher, sem que ninguém brigue ou sequer pareça de longe que gostaria de brigar? A estranha paz dessa juventude dá medo. Parece que nós vamos todos morrer dentro em breve. Você entra no ARTSLAB (mini-cine-bar-sem-álcool-teatro-galeria-underground) e sente que há uma outra noção de tempo ali, alguma coisa que roça a eternidade. Vários conjuntos do segundo time inglês se sucedem. O nível geral de instrumentistas e cantores é muito alto, o brasileiro fica assombrado. Os franceses têm o senso do

amadorismo, os ingleses parecem tê-lo perdido. O brasileiro, não parece ter outra coisa. Estou brincando: quero apenas dizer que o desenvolvimento geral, a amplitude do mercado etc. etc. possibilita, aqui, um nível médio de produção artística que me deixa embasbacado. Tendo ido a Lisboa e Paris, ainda não tinha chegado ao *estrangeiro*. Aqui é o estrangeiro. O inf(v)erno. Mas a felicidade é uma arma fria. Eles estão dizendo aqui que é verão. Eu estou escrevendo vestido num casaco de peles imenso. Ou melhor: a felicidade é uma arma quente. Morna, vá lá que seja.

Antônio Carlos Jobim assoviou um bolero lindo que ele fez para o filme no qual ele esteve trabalhando durante meses aqui em Londres. Antônio Carlos Jobim, um dos caras de conversa mais bonita que eu já vi na minha vida. Quero falar bem devagar sobre esse homem, porque eu morava em Santo Amaro quando aconteceu "Chega de Saudade" e em Salvador quando aconteceu "Só tinha de ser com você" e no Rio quando ele foi embora, digo, veio embora. Mais devagar devo falar dele porque há muita coisa que todo mundo sabe e eu acho muito triste essa coisa de, no Brasil, a gente ter que dizer tudo de novo. Será que alguém não compreendeu que a bossa nova foi o acontecimento cultural mais importante do Brasil e o único que pôde ir até o fim? Será que ninguém notou que nunca houve nem há nada à altura dos discos que o Tom orquestrou para o João Gilberto? Preciso falar bem devagar porque Tom está assustado com a confusão cultural brasileira e eu estou falando pra ele. Sigmund, meu caro, você sabe que o *Pasquim* é filho do Antônio Carlos Jobim; o *Pasquim* ou qualquer coisa nova que ainda possa aparecer no Brasil. Eu estive com ele na véspera da ida dele pra aí, via Paris. Era preciso odiar com mais veemência as sandices de José

Ramos Tinhorão. Como é que as revistas brasileiras dão espaço àquele bobão? Chega de saudade.

Nélson Rodrigues jumps the gun. Daqui pra frente tudo vai ser diferente. Por que será que o Roberto Carlos sempre aparece com a música certa?

(18 a 20/9/69)

Meu prezado Sigmund

Meus primeiros *Pasquins* em Londres. Eu tinha ido ver uma apresentação do conjunto americano Led Zeppelin e, na fila, comprei o *International Times*. O conjunto era legal e a platéia melhor ainda, de modo que acabou mais tarde do que a gente previa. Depois foi difícil achar táxi na cidade. Quando eu cheguei em casa resolvi deixar o *International Times* pra ler no dia seguinte, que era hoje. Quando acordei encontrei dois números do *Pasquim* na sala. Adiei de novo a leitura do *IT*. Não contarei nada sobre os skinheads agora. No *Pasquim*, que tem a entrevista do Jorge Ben, eu li primeiro a entrevista de Jorge Ben. Achei bacana. Jorge Ben cada ano sai melhor. Achei engraçado ele pichar um pouco o Guilherme Araújo. Eles eram tão amigos. Além disso pichar o Guilherme já está chato, parece coisa de Sérgio Bitencourt ou outras pessoas sem imaginação. Achei bacana foi o tom de sacanagem da entrevista e a maneira admiravelmente poética do Jorge responder. No *Pasquim*, que tem a entrevista do dr. Alceu, li primeiro o meu próprio texto. Não achei nada. Depois li a carta do Maciel e achei porreta. "Here comes the sun. It's all right". — dizem os Beatles em Abbey Road.

Tá OK, digo eu. *Ferro na Boneca*. Aí eu li o dr. Alceu e achei fantástico. Ele é um homem retado, grave, elegante. Achei bacana o que ele disse sobre o

Nélson Rodrigues (meu personagem favorito), tão elegantemente diferente do que o Nélson Rodrigues (meu autor favorito) diz dele. Enfim, gostei muito do *Pasquim*. Achei que tem vitalidade demais e, cada vez mais longe do Brasil, já não consigo entender bem como isso é possível. Poderia dizer que dá medo. Principalmente a entrevista do Jorge Ben é viva demais, bonita demais. Por que só agora um gênio como ele tem espaço bastante pra falar de um jeito que deixa ver a grandeza da sua personalidade, a sua saúde toda? O Brasil é muito esquisito. Mas Deus é grande. Os skinheads estão dando o que falar, mas eu ainda não li o meu *IT*, um dos pasquins daqui, portanto, depois eu conto. "Here comes the sun", dizem os Beatles —. FERRO NA BONECA, grita a torcida do Bahia na Fonte Nova, no meio da ladeira da Fonte das Pedras. Fonte Nova, o sol rei, it's all right. It's all right. Os hippies passam os dias sentados junto à estátua de Eros, em Picadilly Circus. A estátua de Eros está no topo de uma fonte. Desde que eu cheguei a Londres que está sempre caindo água demais da fonte. Há quem diga que isso é uma balação das autoridades para espantá-los de lá. De qualquer modo, eles continuam lá sentados e a água da fonte de Eros é abundante o que soa como uma metáfora. It's all right, Maciel. Ferro na boneca. Há um abismo na porta principal, mas it's all right, here comes the sun, Deus é grande. O *Pasquim* tem vitalidade demais. Atrás do trio elétrico só não vai quem já morreu. Fonte nova. Ferro na boneca. Gostei do dr. Alceu falar sobre a alma lírica brasileira. Eu gosto disso. Nélson Rodrigues também fala sempre nisso. Eu acho bacana. Talvez porque eu esteja cansado de tanta juventura.

Talvez porque eu esteja cansado, à maneira de Nara se cansar das coisas, eu tenho vontade de ouvir



coisas sobre a alma lírica brasileira. Nélson Rodrigues fala coisas lindas sobre a alma lírica brasileira. E Nélson Rodrigues é um poeta laureado, condecorado. Que esta ironia final, à qual eu não pude resistir, não venha a desacreditar a sinceridade com que eu afirmei antes gostar da falação do dr. Alceu sobre a alma lírica brasileira.

P.S.: *Adorei o artigo do Sr. Temístocles de Castro e Silva, do Correio do Ceará. Parece um livro do Sr. José Ramos Tinhorão.*

(30/10 a 5/11/69)

Meu prezado Sigmund

Eu nunca vi tanto sangue em minha vida. Gente morrendo e sangrando em câmara lenta. "The Wild Bunch" parece um musical luxuoso. Lama e sangue. Um travelling dos cowboys americanos deixando uma aldeia muito pobre do México, filas de crianças doentes e sujas e "La Golondrina" cantada em coro. Ontem foi o dia mais quente em Londres desde 1808, dizem os jornais. Eu não queria ver o sangue tão de perto, tão devagar. Estou reouvindo Jorge Ben: se manda, vai-se embora. Eu não quero mais você. Cada vez eu me convenço mais que Jorge Ben é um dos maiores artistas da música brasileira. No lp "O Bidu", que saiu em 67, você pode ver como ele tem uma das obras mais originais e íntegras de toda a história da música popular no Brasil. Ele é um santo. Na Pituba, em Salvador, estava tendo um inverno cheio de sol e a gente ia para a praia com um rádio de pilha pra ouvir o Zé Veneno ao meio-dia. Ferro na boneca. *Ferro na Boneca*. Zé Veneno — França Teixeira é um desses caras geniais que inventam uma linguagem, espalham gírias novas pela cidade. Eu passei quatro meses mo-

rando em Salvador antes de vir para a Europa. Várias vezes pensei em gravar um dos programas do França Teixeira e depois copiar tudo o que ele diz. Deveria ficar muito bonito. Um dos meus amigos da Bahia podia me mandar uma cópia escrita de um dos programas dele agora. *Ferro na Boneca*. O meu professor de inglês detesta os americanismos lingüísticos. Mas eu morro de rir. Eu vou para a escola todo dia e sou um bom aluno. Meus colegas são alemães na maioria e tudo que é difícil pra eles é fácil pra mim. Os textos cheios de palavras latinas são considerados difíceis e elevados. Pra mim torna-se fácil brilhar. Eu me lembro do Colégio Severino Vieira, de Hemiliana, de Celeste Aída, de Marina, de Nando e até de Wanderlino. O pátio do colégio parece o pátio de uma prisão ou de um quartel, mas a rua é muito bonita, cheia de tijolos como todas as ruas de Londres. Recebi recortes de jornais brasileiros com reportagens sobre o festival da canção. Macalé está lindo. Macalé devia estar genial com os brasões, eu gostaria muito de ter visto. O texto da reportagem não diz nada sobre nada. Apenas informa que a direção do festival pretende proibir os conjuntos de guitarra elétrica no próximo ano. Quem escreveu a reportagem não achou bacana essa decisão. Nem eu. Gostei foi da fotografia do Macalé. Soube depois que a música brasileira venceu na parte internacional de novo. *Ferro na Boneca*. Estou gostando muito do lp novo dos Beatles. Gosto muito mais deste do que do anterior. Aquele era muito grande, eu nunca consegui ouvir todo. Não me animava. Este agora parece que é o mais bonito desde Sargent Peppers e é semelhante ao Revolver. Desde o dia do lançamento pela televisão que Guilherme comentou que era um disco bacana e eu concordei. Agora que eu tenho ouvido muito estou gostando cada vez mais.

"Here comes the sun" é maravilhoso. E o resto também. Além disso eles estão cantando em conjunto melhor do que nunca. Dá a impressão que breve eles vão fazer uma apresentação em público. Enquanto o disco anterior parecia um livro muito grande. Lilico está querendo participar dos direitos do aquele abraço? Ele é bacana. Gil realmente fez a música com aquele refrão por causa dele — citá-lo sem mencionar o nome era a intenção de Gil. Ele era bem querido na zona Norte do Rio e na Bahia, quando nós saímos de lá, ele já estava pegando. Eu achava que a poesia da música era maior pra quem já conhecia o Lilico pela televisão. Quanto ao problema de dinheiro etc. eu não dou opinião: é uma questão jurídica que será resolvida como fôr. Quanto ao Lilico na televisão, nós realmente éramos fãs dele quando estávamos na Bahia. É bonito isso? Eu fiz uma canção aqui e escrevi uma letra que ainda não está musicada. Acho que vou mandar para a Elis. Talvez eu mande para *O Pasquim* em primeira-mão para ser publicada. É muito simples. Eu estou meio cansado pra fazer coisas compridas e trabalhadas. Só escrevo alguma coisa quando já vem pronta na cabeça. Gil está cantando na sala. Nós não estamos nem alegres nem tristes nem poetas. Eu gostaria de ver a Bahia antes de morrer. "Dona Flor e seus dois maridos" de Jorge Amado está na lista dos *best sellers* do *Time*. Hélio Oiticica foi convidado pela Universidade de Sussex para ficar lá fazendo experiências.

(6 a 12/11/69)

Hoje quando eu acordei eu dei de cara com a coisa mais feia que já vi na minha vida. Essa coisa

era a minha própria cara. Eu sou um sujeito famoso no Brasil, muita gente me conhece. Eu acredito que a maneira pela qual esse conhecimento se dá pode dizer muito a mim mesmo sobre mim. Acho que uma capa de revista pode ser como um espelho para um homem famoso. Quando um homem vê a sua cara no espelho ele vê objetivamente em que estado a vida o deixou.

O vídeo-tape, a fotografia colorida e as manchetes que incluem o nome de um homem famoso são também assim como o espelho. Durante todo o tempo em que eu estive trabalhando em música popular no Brasil, eu sempre levei em conta esse fato. E eu pensava que estivesse fazendo alguma coisa, pois, a imagem que me era devolvida era a de alguém vivo, em movimento, passando realmente por entre as coisas.

Hoje eu fui à aula de inglês e Mr. Lee me ensinou como usar direct speech em lugar de reported speech. Depois da aula King's Road estava sem beleza sob uma chuva fria e crônica. Eu atravesso as ruas sem medo, pois eu sei que eles são educados e deixam o caminho livre para eu passar. Mas eu não estou aqui e não tenho nada com isso.

Estou andando como os homens, com meus dois pés. Não penso em fazer nada. Alguém entende o que seja isso?

O cara que me vende cigarro no Picasso fala espanhol. Na janela da casa onde eu estou morando têm uns gerânios que já estão secando por causa do outono. Meu coração está cheio de um ódio opaco. As crianças inglesas são belas e agressivas. A Rainha Elizabeth está pedindo aumento de salário. Eu não dependo disso tudo. Nada disso depende de mim. O aspirador não serve pra limpar as cortinas porque é muito pesado. Aqui em casa. O Rei esteve ontem aqui

em casa e eu chorei muito. Se você quiser saber quem eu sou posso lhe dizer: entre no meu carro, na estrada de Santos você vai me conhecer.

Talvez alguns caras no Brasil tenham querido me aniquilar; talvez tudo tenha acontecido por acaso. Mas eu agora quero dizer aquele abraço a quem quer que tenha querido me aniquilar porque o conseguiu. Gilberto Gil e eu enviamos de Londres aquele abraço para esses caras. Não muito merecido porque agora sabemos que não era tão difícil assim nos aniquilar. Mas virão outros. Nós estamos mortos.

Ele está mais vivo do que nós.

(27/11 a 2/12/69)

### **Não verás um Paris como este**

Cremúsculo. O sol, a só, despe de si, digo, despe-se, desce pé ante pele, descalço, dá-se e sobe, digo, sob, ou melhor, sobre as bandas cremoças das mulheres alvíssimas do hemisferno nhor-te. Kolinas sonrisam no horizonte. Mastros desdesenham-se no ocidente. Aca-pulcos e havaís tampouco. Tranquilidade. Moite. Não há dúvida: é chagada a hera dos maiares desgrossos. Não há dúvida: ele virá, sentará de pé sobre a poldrona enfernizada onde tandos senturam e ferá o seu equante discurso: sua eterna dádiva; nossa eterna dívida. Assim pressunto trudo que já estrá aquantessendo enquanto camino por las calles de esta casa grande mansão da minha hotess. Sua majestade, sua desclarada, sua cachorra de minha adolescênica, por que nunca me declaraste nenhum amor enquanto eu era virgem e voraz? Eres una pública. Y yo te quiero, yo te quiero...

Mas como eu ia rizando: alguns mastrodantes circruzavam pela prehistoria na hora da ave maria. Cai a tarde tristonha e serena, em macio e suave langor, despertando no meu coração as saudades do primeiro amor. Um gemido e se esvai lá no espaço nesta hora de lenta agonia quando o sino saudoso murmura badaladas apropriadas. Braçal, ano dos maus. Brastel, amo dos meus. Passou o ano dos gols. Bravil, anda com ferro e gurgulho a terra onde Maciste, criança, enfrentou João Lúcio Godar: não verás nenhum Paris como este. Olha que shell, que mer, querida, que forgets! Papo furado. Acordar tarde demais é que é fogo. A mulher que eu amo realmente me disse que eu acordasse mais cedo um pouco. Ao crepúsculo é demais. Fossa na certa. Merci bocu. O bandeide da luz vermelha rides again. Qualquer negócio. Hoje em dia, minha filha, tanto faz como tanto fez. Entretanto não adianta resposta. Há dias em que adias tudo. Ou: há dias tudo. ADIO GRINGO! Here comes the sun king. Ringo, João, Paulo e Jorge. Ringo nunca foi santo. . . João houve dois e agora há, pelo menos 23. Paulo parlava molto. Jorge adaptou-se tão bem aos pegís brasileiros que o Vaticano despediu-o. Eis tudo o que sei sobre religião, perguntarão. E jamais saberão. E nunca sabão. E nem são. E não. Hão? Rima rica do meu verso, minha canção preferida, melodia do meu samba, vida da minha própria vida.

- Ouvi passos lá fora.
- Quem será?
- A essa hora.
- Anda, Luzia, pega um travesseiro e vai ver lá no quintal.
- Eu? Mas nem morta.
- Anda logo. E fale baixo aqui pra ele não ouvir.
- Ele quem?

— Sei lá . . . o ladrão, ora. Quem fez o barulho lá fora.

— Que barulho?

— Você não ouviu?

— Ah. Não encha o saco.

Luzia levantou-se, andou até o banheiro, acendeu a luz. Uma estranha serenidade invadiu a sua alma. Lá estavam as escovas de dente sobre a pia, a banheira rachada, o chão molhado em volta da latrina, todas as pequenas coisas das quais dependia a sua felicidade. Será que a palavra latrina sairia na revista *Querida*? Trentarei, noventarei. Eu sou um escritor cujo estilo é uma tentativa de realizar o irrealizável: um Nélson Rodrigues prafrentex.

(4 a 10/12/69)

*A Ipanemia é uma doença fácil* — Endepidêmica, vem em ondas como o mar, e como o mar, vem em ondas sem por isso deixar de estar sempre aí mesmo. Não creio que ela se restrinja a Ipanema. Muito pelo contrário: no meu entender, a Ipanemia (como tudo) nasceu na Bahia. O Rio apenas exporta para o exterior (São Paulo).

*A Ipanemia é uma doença fértil* — Eu, por exemplo, recebi muitas cartas de felicitações pela minha morte, que entre outras besteiras, eu mesmo noticieei há uns três Pasquins. Quero responder publicamente a todos os que me escreveram nessa oportunidade, explicando que eu quis dizer que estava morto e não triste. Não estou nem mais alegre, nem mais triste do que antes. Nem mais nem menos poeta, tampouco. Quem nunca morreu não sabe, mas vem dar no mesmo: neve é ótimo, frio é chato, Paul McCartney asse-

gura que está vivo, Gil manda dizer que recusa o Golfinho da Imagem e do Som. Londres é bom, fiz umas músicas bonitas que estão agradando aqui, acho que nunca vou aprender a falar inglês, mas não faz mal etc., tá legal tudo. Além do mais, não há motivo para tanta alegria: eu ainda posso ressuscitar. A nossa época é uma época de milagres. De qualquer modo, o negócio não é esse, bicho. Eu gostaria apenas que a minha morte fizesse bem à Gal Costa. Tomara que ela tenha percebido que eu morri. Digo isso porque eu mesmo não me apercebi de imediato. Alguns amigos me avisaram, mas eu não liguei, até que vi o retrato.

*A Ipanemia é uma doença horrível* — E na sua débil beleza, ela *is supposed to be* um anticorpo contra o dragão da maldade. Mas na verdade, ela desempenha o papel da donzela, que deve ser salva pelo santo guerreiro. Só que não é mais donzela, nem nada. E não há nenhum santo em vista, e os guerreiros mal sobrevivem.

*A Ipanemia é uma doença fóssil* — O *Pasquim*, por exemplo, não tem modernidade para enfrentar o Nélson Rodrigues. A fossa é muito grande. A fossa é mais funda do que parece. Acredito que a Ipanemia seja anterior à alma lírica brasileira que tanto me interessa, a mim e ao Doutor Alceu, e ao Nélson Rodrigues. Eu, pessoalmente, adoro o *Pasquim* e Nélson Rodrigues e o Chico Buarque de Hollanda e o Caetano Veloso. O que não suporto é a capacidade que a turma tem de nos suportar, ou melhor: eu adoro o *Pasquim* e eu odeio o *Pasquim* e eu odeio mais a maneira fácil com que se odeia o *Pasquim* e eu odeio mais a maneira como se ama o Caetano Veloso e mais ainda a maneira como o *Pasquim* odeia o Nélson Rodrigues e a maneira fácil com que. E sem que. Sem que nem porque. E assim por diante até que eu adoro tudo em



conjunto, caso contrário, eu daria um tiro na cabeça. De quem? — cabe a pergunta. A Ipanemia é uma espécie de “o-sistema-engloba-tudo” amadorístico. E Glauber é que está certo. O Zé Celso fala demais. E eu falo demais e o Rogério Sganzerla fala demais. E todo mundo se explica demais, e é uma (\*). Mas talvez seja melhor: a gente se explica, se explica se explica, e morre logo de Ipanemia e pronto. Quando a gente pensa que está lutando bravamente contra o vício da Ipanemia, a gente está é se afundando cada vez mais nela. A Ipanemia é uma espécie de “o-sistema-engloba-tudo” amadorístico. Eu odeio esses brasileiros que vêm a Londres e falam mal d’*O Pasquim*. Porque essa vontade de falar mal exatamente d’*O Pasquim* é um sintoma da mesma doença congênita que sofre *O Pasquim*. Tudo que não está além disso é a mesma porcaria. E eu não me sinto além de nada. Morrer não é ir para o além.

*A Ipanemia é uma doença fútil* — Portanto, eu agora quero falar da maneira mais clara possível. Quero falar de uma maneira lógica, de uma maneira à qual não estou habituado. Quero dizer que se eu falei que morri foi porque eu constatei a falência irremediável da imagem pública que eu mesmo escolhi aí no Brasil. Quando eu me congratulei com aqueles que me fizeram sofrer, eu estava querendo dizer que, dando motivo para crescer uma compaixão unânime por mim, que vira prêmios e homenagens e capas de revistas muito significativas, eles conseguiram realmente aniquilar o que poderia restar de vida no nosso trabalho. Exatamente uma capa de revista me fez ver isto de uma forma muito mais nítida. Cansei. Não dá pé explicar tudo direitinho, parece que a gente está mentindo. Eu não sei falar assim. Eu sou apenas um colaborador d’*O Pasquim* um colaboracionista. Aliás.

eu mesmo sou contra tudo que penso. Portanto, ninguém tome ao pé da letra nada do que eu digo. Nem ao pé da letra, nem de nenhuma outra forma. Ou melhor: tome de qualquer jeito, que vem dar no mesmo. Eu quero é me divertir como o Paulo Francis quando escreve. Eu quero é comer com coentro. Já morri que eu sou muito vivo. Além do mais estou cansado de escrever e ainda vêm estas frases sem pé nem cabeça (como se as outras o tivessem). Enfim: eu gostaria de fazer um filme chamado "Memórias do Subdesenvolvimento".

(8 a 14/1/70)

*Gal*, seu disco é bacana. Seu disco é muito bacana mesmo. Cada ano sai melhor. Cada vez que eu leio um comentário sobre cinema em revista brasileira eu gosto mais do seu disco. Cada música nova que eu faço eu gosto mais do seu disco. Cada vez que eu sinto a barra. E a barra não está leve. Cada vez que eu vejo televisão colorida, cada papo sinistro que eu alimento, cada *supergroup* que aparece. Seu disco é bacana. Você deve ter brigado muito por ele. Com você mesma, com alguém, com alguma coisa. Se não brigou pra fazê-lo, ainda vai brigar por tê-lo feito. Seu disco é muito mais bacana do que o outro que você fez antes. Eu falo que você deve, de alguma forma, ter brigado pra fazer o disco como fez, porque eu acho que ele é seu demais. E não é fácil a pessoa chegar inteira até o fim de um disco. Você chegou aqui, no disco, e você está maravilhosa. O *show* que você está fazendo com Macao deve ser terrível. Mandem notícias logo. Eu estou legal. Gil fez uma música linda pra você. Venha ouvir. Eu estou apaixonado por Pulsars e Quasars. É um sub-blue, uma

supercanção de amor gravada num disco voador de tampa de panela, um disco voador daqueles que só existem na revista *O Cruzeiro*. Uma estrela cabeluda desbrilha no vídeo do barraco, qualquer coisa assim. Você está mesmo uma figura dápesa. E Macao. E Mariah? Ah, põe aquela estrela cabeluda num vídeo do Pinga, atrás da Rua Rio de São Pedro. A Rua Rio de São Pedro é fogo. Você pode dizer que eu sou saudosista. Eu sou mesmo. Mas eu estou é tentando falar de Pulsars & Quasars e Capinam, o autor da letra, é mais saudosista ainda do que eu. Agora, a cultura e a civilização, elas que se danem. Ou não. Meu nome é Gal, nasci em Santo Amaro da Purificação, Bahia, tenho vinte e sete anos, admiro Macalé, Erasmo, Mariah, Orlando Silva, Augusto de Campos, uma(\*) de gente. Mas tem certas ostras e certos teiús de brejo que nem morta! Outro dia eu fiz uma carta pra Bob dizendo isso mesmo. Agora eu estou pensando em mandar esta carta através d'o *Pasquim* em vez de mandar direto pra você. Porque estou falando de seu disco e, como o pessoal que compra o *Pasquim* quer mesmo é ficar por dentro (quer mesmo?), isso pode ser útil. Eu, no momento, só teria uma coisa a aconselhar a quem quer ficar por dentro — a audição do disco de Gal Costa. É isso mesmo. Que se danem. *Anyway*. Ferro na boneca. Eu quero a geral, com Errol Flinn da Conceição agitando a bandeira do Esporte Clube Bahia. Quero o identifi-si, o identudo-gui, o identido-ni, o identado-ca e mais uma porção dos identifisignificados novos seres que virão do fundo do céu, do alto do chão. Quero os Pulsars, os Quasars, os santamarenses geniais como Dinailton. Quero escrever alguma coisa que tenha o mesmo *feeling* do seu disco, Gal, mas não consigo. Seu disco é mesmo muito bacana.

**O SOM DOS SETENTA** certamente só será audível quando nós estivermos perto dos oitenta. Pelo menos só então será identificável. Talvez, pelo contrário, seja ouvido de pronto e fique para sempre inidentificável. O som dos setenta talvez não seja um som musical. De qualquer forma, o único medo é que esta venha a ser a década do silêncio. À pergunta "para onde vão os Rolling Stones agora?", Mick Jagger respondeu: "pra trás". O que não só prova que ele está muito pra frente como também que quem está com ele não está lá muito otimista. Nas afirmações de John Lennon & Yoko há um otimismo ingênuo explícito, mas tudo o que acontece com eles mostra que não há senão a exigência desesperada de que esse otimismo seja possível. Não sem razão, a revista *Time* abre a década homenageando **A MAIORIA SILENCIOSA** à qual o Presidente Nixon se refere quando tem que falar sobre o Vietnam.

Com a ascensão da música *pop*, o som dos sessenta, veio toda uma geração cujo universo/linguagem já começa a carecer de conflito — é o que parece sentir o John Lennon das furiosas entrevistas anti-Beatles ("Paul e Brian Epstein me obrigaram a aceitar aquela medalha. Paul sempre defendia a opinião de que nós devíamos continuar usando paletó e gravata. Eu queria cantar com os Stones e eles ficavam com essa mania de Beatles. Nós já tivemos que mentir demais"). Diferentemente do que acontece com os seus colegas americanos, os Beatles vêem sua rebeldia transformada em acervo do Império Britânico pelo nacionalismo provinciano insular dos ingleses. Ou melhor: descobrem-se participando desse sentimento e mesmo alimentando-o. Até a devolução da medalha, a imprensa inglesa não parecia sentir senão orgulho pelos Beatles. Toda

a imprensa. E os *hippies* também. As entrevistas absurdas do John Lennon, seu supercasamento com Yoko Ono têm um parentesco com o surgimento dos *super-groups*, com o desprezo que Jimmy Hendrix Experience e Cream demonstram pelas suas próprias carreiras de conjuntos: todos parecem querer destruir as certezas estéticas que vieram com eles. Seja como for, ninguém está à vontade no papel de figura definitiva de uma bela história. E tudo isso tem a ver com a sugestão de Mick Jagger: "unless you are Fidel Castro". Uma coisa é certa: a maioria silenciosa, na Inglaterra, não exala grande simpatia pela figura de Yoko Ono. Eu vi um espetáculo em que ela aparecia gritando durante quarenta e cinco minutos frente a uma banda formada por John Lennon, George Harrison, Clapton (Cream), Delaney & Bonnie (um casal americano que encantou Beatles e Rollingstones), Mitch Mitchell (Jimi Hendrix Experience) etc. Era a primeira vez em quatro anos (sei lá) que John & George (ou qualquer beatle) apareciam em público. Havia umas quatrocentas pessoas num auditório em que caberiam duas mil. Por outro lado, a Scotland Yard fechou a exposição de desenhos do John alegando obscenidade: os desenhos representavam (eu ouvi dizer) cenas de cama de John e Yoko. Os quarenta e cinco minutos de close do pênis de John Lennon (filme *Autoportrait*) podem ser vistos em clubes fechados. Embora nem tão fechados assim. Mas o responsável pela região de Leceister Square não permitiu que fosse exibido naquela praça o filme *Smiles*, um estudo de mais de meia hora também, não do pênis, mas do sorriso de John Lennon, feito pela Yoko: "o casal não condiz", disse o cara, "com a dignidade da praça e dos seus moradores". O que, pra quem conhece

Londres, soa muito engraçado. Mas eu não vou continuar falando nessas coisas. Mas nem morta. Cansei. A boneca está impossível hoje. teorizando, teorizando. Chega. Basta saber que os anos setenta ainda não soaram. E talvez não soem. O que há é Yoko Ono que não tem nada a ver com som. E o som dos sessenta (Janis Joplin, Jimmi Hendrix, Stones, Beatles). E o som dos cinquenta. E o som dos quarenta. E o som dos trinta. E o Brasil?

(26/2 a 4/3/70)

Quando eu estava preparando meu segundo LP (aquele para o qual Rogério Duarte fez uma capa com mulher e dragão e retrato oval), escrevi um texto prafrantex para a contracapa. Durante o período de gravações, recebi em São Paulo a visita de Fernando Lôbo (autor de *Chuvas de Verão*, música que vim a gravar algum tempo depois na cidade do Salvador, onde gozei grilado quatro meses de confinamento). Era uma visita profissional; ele vinha buscar o texto da contracapa e marcou, pelo telefone, um encontro no Patachou pedindo que eu o levasse. Eu disse OK mas não achei o texto na hora de sair nem nunca mais. À mesa do restaurante, eu informei Fernando da perda e ele me informou da necessidade de voltar na manhã seguinte para o Rio com tudo pronto para imprimir a contracapa: caso contrário o disco atrasaria um mês. Como eu preferia que o disco saísse péssimo do que atrasado, concordei em aceitar o papel e a caneta que ele me oferecia enquanto me ameaçava com a terrível informação. Reescrevi ali mesmo o babado todo que eu pensava ter esquecido. Enquanto eu trabalhava, as pessoas conversavam. Inclusive comigo. "Eu gostaria de

fazer", eu ia tentando lembrar, "uma canção de protestos de estima e consideração, mas esta língua portuguesa me deixa louco", eu escrevi e imediatamente percebi que não tinha escrito "rouco" como da primeira versão. Cortei "louco" e escrevi "rouco" em seguida. Não sei se foi isso que deu a Fernando a idéia de reproduzir meu manuscrito na contracapa do disco ou se ele já havia falado nisso antes. Só sei que concordei com essa idéia para não dificultar as coisas: na época eu teria preferido que o texto saísse datilografado; algum tempo depois eu preferiria impresso mesmo; hoje, não sei. De qualquer forma, eu gostava da piada. Não tanto da que resultou do erro, mas da piada original. Por nada: apenas porque dizer que a língua portuguesa me deixa rouco era verdade, enquanto que dizer que a mesma me deixa louco dava a impressão de que eu tinha em mente ressaltar mais uma vez o fato de nós falarmos e escrevermos numa língua não exportável. Quando, na verdade, eu não estava, sentindo nada disso. Pelo contrário: estava alegríssimo, compondo desbragadamente, sem sonhar com exportação.

Hoje, vivendo na Inglaterra e escrevendo em inglês, tudo isso me parece mais engraçado. A língua inglesa me deixa louco. Simone Weil escreveu que, para um crente, é tão perigoso mudar de religião quanto para um escritor, mudar de língua. Eu não tenho nada com isso que eu não sou escritor: eu sou cantor de rádio.

Mas é uma loucura escrever letra de música na língua dos outros. A gente nunca sabe se está dizendo o que está dizendo. Na verdade, eu sou irresponsável o bastante para viver e, quando escrevo em inglês, não faço senão brincar com as formas familiares de letra de música americana, misturando-as com uma espécie de tradução para o inglês de algumas idéias e bossas

que eu trouxe da minha experiência na *native tongue*. Mas acontece que, além de irresponsável, eu sou muito curioso. De modo que não me é difícil escrever essas letras de música em inglês: o que me enlouquece é a curiosidade de saber o que é que elas dizem. Talvez em outro lugar essa curiosidade já tivesse sido satisfeita, mas na Inglaterra é fogo porque os ingleses não falam. Quando eu mostro algumas dessas músicas que eu estou fazendo agora a um amigo inglês, ele ou diz que é *fantastic* e fica em silêncio ou fica em silêncio de vez. De forma que, até hoje, eu não conheço direito minhas novas músicas. Mas assim mesmo subi no palco do Royal Festival Hall para cantá-las. Nunca estive tão calmo e displicente num palco: não me sentia responsável por coisa nenhuma, nem sequer sabia direito o que estava dizendo. Foi superbacana. Um sarrete. Era o avesso do *show* de despedida que nos foi permitido fazer no Teatro Castro Alves, onde todo o mundo sabia de tudo. Aqui ninguém sabia de nada: Gil estava cantando e tocando genialmente seu violão enquanto eu tomava coca-cola um pouquinho, dançava um pouquinho. Ficamos no palco uma hora cantando aqueles negócios e os ingleses na platéia ouvindo aqueles negócios. Para mim alguma coisa, não tudo, alguma coisa se traduziu (muito pouco na verdade: apenas vi que aquilo era o avesso do *show* do Castro Alves) quando eu cantei *Asa Branca*, a única canção que eu cantei na última flor do Lácio. Só posso dizer que tentei fazê-lo da maneira mais inculta e mais bela possível.

(26/3 a 1/4/70)

A Praça Castro Alves é do povo, como o céu é do condor. O céu é azul. O azul é incrível. O verme-



lho é incrível. O mar da Bahia fica acima do nível do mar. Mandei fazer pra você, Maria, uma fantasia de papel crepon. Mas pra você sair na rua tem que a previsão dizer que o tempo é bom. Amarelo. O sol *underground*. Cerveja ferro na boneca antártica a cerveja brahma nossa amaralina. Amaralina, para quem está por fora da geografia, fica longe, muito longe da Praça Castro Alves. Mas pra quem está por dentro da geografia Amaralina fica também ali embora Amaralina seja o lugar onde o mar está ao nível do mar e a terra está ao nível do mar e o céu também enquanto na Praça Castro Alves o mar está acima do nível da mão do poeta e não há geografia que explique que descreva que estude o azul é do povo como o vermelho e o amarelo. O sol, dizia eu, *underground* sobem flores losangos cotovelângulos eu só posso falar com você sobre o que você não entende numa forma que você não entenda. O branco. Como o negro é do condor. Fui telefonar pra o meu amor, disquei o número mas não fui atendido. Eu metia o dedo, tirava o dedo, já estava com o dedo ferido. Carnava. Ladeira, águas brucas, sacasacasaca sacarrocha. Eu quero é couro. Na rua do ouro. Barbarracas Sé. Oi, todo dia eu tomo banho. Minha rolinha do mesmo tamanho. Severiano Mudança do Garcia Internacionais. Tóroró da janela da casa Clara Tóroró Lay tio Lay Clara janela Tororó. Garcia. Mais um, mais um, Bahia. Filhos de Ghandi. Relógio certo atrasado de São Pedro Relógio de São Pedro atrasado preguiça Cabeça Anjo Azul Fantoches da Eutherpe. O Fantoches é do povo como o céu é da rolinha.

Fantoches: coxas. Quem sabe, sabe. Doutora Lu, Doutor Lulu. Voltando ao sol, cuidem de mim correndo paladeira morrendo atrás do trielétrí. Não tem doutor pra lhe curar, não tem padre pra lhe salvar, não

tem polícia militar pra lhe prender, não tem juiz pra lhe julgar, não tem ladrão pra lhe roubar. Quero morrer, quero morrer já. Fui curado de cansaço e medo por um doutor. Quero viver, quero viver lá. Policiais vigiando. Iate Clube da Bahia Baiano Associação Atlética Coqueijo a onça moça ninguém entra Iate Clube carteirinha penetra Iate Clube ninguém entra também lá dentro é tão. Misericórdia. Sé. Cada ano sai pior. Cada ano sai melhor no sábado será que é o Cada Ano Sai Pior que no sábado cada ano sai melhor? Reco-recor-dações. Recor-recor-dações. O sal da terra. O sal batendo nos telhados cor da pele. O Teatro Castro Alves *é do corvo como parto é dos com dor. Barroquinha*, barracas, brahmas, beijos. Maria, Jota. O sol da terra. Tororó. Fui beber água e achei até cerveja e feijoada no ano que eu estava com dor de dente todo o mundo está a fim de te ajudar no teu karmaval. Ai ai ai ai, está chegando a hora. Cielito lindo. Sabes que me estás matando, que estás acabando con mi juventud. Eres como la espinita que se há cravado em mi corazón. Manhã, tão bonita manhã. Qual a marcha de maior sucesso qual o samba aguardo cartas. Eu não sei de nada. Eu não sou daqui. Sai de cima dessa nega que essa nega tá de Pata, pata. Boi, boi, boi, boi da cara preta, vem comer Gracinha que tem medo de careta. Oi, todo dia eu tomo banho. Digão, cadê o dragão? Não adianta se o Recife está longe e a saudade é tão grande que eu.

(2 a 9/4/70)

Olha, gente: é preciso fazer uma distinção importante: uma coisa é ser consumidor de arte, ouvir, ler, gostar. Outra coisa é ser produtor de arte: você pode

gostar de Assis Valente, mas não tem obrigação nenhuma de fazer o que ele fazia. Você não *pode* mais fazer *nada* dentro do universo de linguagem em que ele se movimentou. Já pensou se o Jorge Ben fosse dar uma de Pixinguinha?

O mar não está pra peixe, Ferreira Gullar, e a barra está pesada. Aquele seu artigo (hoje talvez tão velho no Brasil e em você que isto aqui não lhe valha uma resposta) era sintomático disso. Você teme o desprezo (?) que a moçada dá ao Martinho da Vila e eu temo seu texto. Seus pontapés não batem em lugar nenhum. Por que *você* foi embora pra Pasárgada? Tudo isto aqui está uma (\*), meu velho, e, como não há mesmo saída imediata, o cara começa a dar pontapé em tudo que está por perto: o imperialismo se dá é aqui, Ferreira. O que está longe nossos pés não alcançam: a música brasileira, a arte brasileira, a cultura brasileira, a revolução brasileira em marcha. O povo solidário na sua alegria e na sua esperança, todas essas realidades ideais, fique tranqüilo, são realmente inatingíveis pelas nossas patas.

Quero lembrar umas coisas a você:

a) João Gilberto é um dos maiores conhecedores da tradição musical popular brasileira e já o era quando os tinhorões, as urtigas e os cansações da vida, à sombra das pontes pretas, disseram que a bossa nova era um movimento entreguista.

b) Sérgio Mendes tem sido muito injustiçado pela crítica brasileira: o fato é que sua música teve que se abraçar muito para fazer sucesso nos Estados Unidos. Era muito mais jazzística quando ele trabalhava aqui no Brasil e gravou aquele disco com o Tom.

Gostaria que esses pequenos detalhes fossem para você tão reveladores quanto o são para mim. Foi por assumi-los como exemplares que descobri a música de

Jorge Ben superando discussões como esta que agora me vejo obrigado a alimentar com você. A música de Jorge Ben é genial porque tira de letra esse babado de ter que escolher entre a rendição total à invasão internacional e uma cultura que se dedicara desde sempre a copiar, arremedar, puxar o saco da cultura estrangeira, embasbacar-se. E é por causa da música de Jorge Ben que eu estou lhe respondendo, não sem uma certa preguiça, aquele artigo. É que a posição nacionalista de 22 serviu para tanta coisa, e os novos Chico Buarque, os novos Gil e os novos Caetano serviram para tanta coisa que eu temo que também a música de Jorge Ben venha a ser demasiadamente útil quando a vejo namorada em artigos como o seu, depois de alguns anos de solidão no programa de Roberto Carlos.

A música popular brasileira não se renova a cada semana. É verdade. Como o povo mesmo, ela é densa, complexa, custa a mudar. Nenhum avanço real é uma pequena mudança. Eu assisti o horror e o espanto que causou a bossa nova, a aparição de João Gilberto. A música de Jorge Ben era bastante inteligível quando parecia ser a confirmação do que se pode diluir da bossa nova: aqui e, bem depois, nos Estados Unidos via Sergio Mendes. Quando ela mudou de registro, ou quando nela se revelaram os elementos de uma nova linguagem que só depois seria, digamos, traduzida pelo tropicalismo dos baianos, foi desprezada por "informe", "desconexa", "louca", "alienada". E não foi exportada por ninguém. Porque isso ainda é mais difícil: não somos, como você bem sabe, um país de exportação. A exportação não pode ser um critério de julgamento: pode ser, quando desejada, uma parte do trabalho que se realiza, tão passível de crítica quanto o resto. Talvez a mais perigosa, é só. Não se trata de fazer uma jovem inglesa inteligente entender o *Tuareg*; não é isso que

vai testá-la. Uma jovem inglesa inteligente me disse ao ouvir o *Tuareg* que é muito triste ver que os *groups* brasileiros tentam imitar as imitações que a *western music* faz da música oriental, em vez de utilizar seu próprio primitivismo. Eu disse a ela que é muito triste constatar que as suas próprias palavras justificam o desprezo com que ela diz *western music*. Mas o problema não é esse. Mas sim tentar demonstrar que esse problema, entre outros, prova que a música brasileira não se parece em nada com um trem. Nem rápido nem lento. E que a sua escolha dessa metáfora explica porque você confunde os avanços reais com descarrilamentos desastrosos. Essa visão linear do processo cultural é a mesma que levou alguns bons compositores da chamada segunda fase da bossa nova a desprezarem as buscas de Paulinho da Viola por ele não estar por dentro de harmonia impressionista ou a considerarem Tom necessariamente melhor do que Pixinguinha ou a ridicularizarem (em surdina, é claro) a simplicidade harmônica do Chico Buarque dos primeiros sambas. Nesse trem em que você foi para Pasárgada, Ferreira, a música popular brasileira não embarcou e muitos dos seus supostos companheiros de viagem contribuíram decisivamente para isso.

(28/5 a 3/6/70)

LONDRES — Um abraço pelo ferro na boneca Moraes & Galvão + Paulinho Boca de Cantor. O disco, como de hábito, não é bom. Mas é ótimo, em compensação. Porque a gente vê que a turma é legal. Sob esse aspecto (talvez mais do que sob qualquer outro) se parece com os discos dos velhos baianos na fase tropicalista. O disco de Gil ainda vá lá, mas aquele meu

era terrível. E, no entanto, ambos eram ótimos. Na verdade eu adorei o disco dos Novos Baianos, fiquei emocionado quando ouvi. Não disse logo de cara pra o pessoal aí não querer gozar com minha cara de baiano velho etc., porque eu estou por dentro de muita coisa que a moçada não está; janelas tão abertas, meu coração via transplante no país da serenata, uma menina sentada no chão da casa de Pituba sem blusa, com um trapinho de calça *Lee* amarrado no tronco pra cobrir os bicos dos peitos, Rodrigo comandando o Brasa, o Brasa, Seu Catarino, não comandando nada, a turma repentina do Aplicação, a aplicação, façamos terra. Se alguém me disser que o disco é ruim, tá legal, eu também tou entendendo e os caras também tão entendendo desse ruim. Deixe comigo e eles, a gente não está querendo nem saber. Ou melhor: deixem comigo que eu deixo com eles: se virem, cuidado pra não se machucarem, mandem brase etc. f. na b.

Um abraço especial em Baby Consuelo sim, por que não, pela cortição de véu e grinalda.

Um abraço sempre de novo em Paulinho da Viola cantando, um abraço pelo seu sinal. Paulinho é um grande amor. Deve ser a pessoa de quem eu mais gosto no Rio de Janeiro que passou em minha vida. O sinal está claro, límpido, luminoso. Embora fechado, porque não há outro jeito. É um disco solar. Dá fossa, mas ele e eu não temos medo de trocadilho. Também isso podem deixar conosco. Quem sabe . . .

Um abraço em Gonzaga Júnior pela festa e pela erva. Pra o velho Lua eu não posso e não preciso dizer nada: continuo ouvindo e aprendendo. O milho pra o céu apontando, o feijão pelo chão enramando. O cristão tem de andar a pé. Canaã? Belo é o Recife pegando fogo na pisada do Maracatu.

Um abraço em Julinho Bressane pelo que ele fez: matou a família e foi ao cinema. O cinema é um bom lugar pra se ir. Chorei pra burro. Fui a Paris pra ver filmes porque em Londres não tem muitos. Vi *Era uma vez no Oeste* e *Satiricon* e *As Aventuras de Juan Tin-Tin* (Itália, Itália e Cuba) e fiquei meio cabreado: acho que já estou velho pra gostar de ver figuras mexendo na tela, pensei. O fato é que o cinema me desencantou. Um dia o Cacá Diegues me chamou pra ir ver um filme brasileiro na cinemateca, uma sessão especial. Aí já começou com um *close* de Márcia Rodrigues, linda e outro de *Renata*, que eu amo. Perdidas de amor, era visível. Depois o estilo livre, ligando os pontos da violência cotidiana brasileira às avessas. Um filme lírico. E as meninas ali mesmo e Antero. O filme parece que limpou a tela de todo vício e me fez gostar de estar no cinema de novo. Não sei por quê: objetivamente, *Matou a Família e foi ao Cinema* é um filme interessante, com uma estrutura nova etc., mas ele me pegou muito mais do que por isso. Talvez *Renata*. Talvez tudo. A escolha daquela música do Roberto, aquela que a gente sempre soube e não se lembra. Os franceses críticos de cinema e selecionadores de festival que estavam na sala não parecem ter entendido nada. O nosso amor é puro, espero nunca acabar.

(4 a 10/6/70)

deus, brotas. deus, circuladô de fulô do poeta dos campos. fulano deus. senhor dos lírios. deus, senhor do medo que tenho dos hippies e de algumas cores. senhor das flores, dos círculos, dos hexagónos. senhor dos circos, dos curto-circuitos, dos coitos, das mentruações. deus do momento em que eu não entendo

o nazismo e os soldados outra coisa do nazismo, do momento em que eu sinto saudade, do momento em que eu sinto muita saudade porque as pessoas não se incomodam mais e já não querem senão deus, as poucas pessoas. deus dos índios sem história e das praias. deus do círculo da aldeia, do ciclo da história, da mesa. deus, porque não aprendi a te invocar: brotas não seja a maldição que minha mãe talvez temeu. tu, seja uma rua de brotas água limpa, a mesa fonte, o amparo de nossa senhora, a purificação. deus do meu pecado, tu fonte brotas nazaré. deus do momento do meu pecado muito original de não entender e ter medo. para que não haja maldição. circuladô de fulô das palavras do homem dos campos na página do poeta, não te sei invocar. para que haja perdão e para que o um fim dos ciclos de tal modo se dê. que ainda em volta da mesa. senhor dos exércitos. senhor das colunas de força dos jornais do rio de janeiro, fevereiro, março, abril, bloch, cruzeiro do sul e outras constelações. que eu não tenha muita necessidade de responder a um jornalista que disse que eu era mesmo pela família e que eu não tenha muita necessidade de indagar ao nazismo dos livros e dos filmes, ao nazismo dos alemães, nem mesmo aos rostos dos homens que eu posso ver ao vivo e ou em video-tape. para que, assim, eu possa aprender a te invocar. para que eu possa pedir pela minha família. nossa senhora da penha, minha voz talvez não tenha o poder de te exaltar. em volta da mesa, perto do quintal, a vida comece no ponto final. nós não temos certeza nenhuma, senhor, e isso talvez seja a marca do pecado. talvez seja estar vislumbrando o circuladô de fulô de circuladô. tu brotas, matéria-primavera, senhor das neves, das naves, dos descobrimentos portugueses. que haja muita luz, que haja possibilidade de salvação. que a apocalipopótese dos ca-



chorros policiais de rogério duarte, dos animais ferozes, seja também um encontro para que ainda em volta da mesa. que eu não precise perguntar muito, para que eu me aproxime do poder de te exaltar. porque eu quero te fazer este pedido: tu, brotas. que ainda haja espaço para as orações. deus das orações, deus de ju, deus simples de ju, deus com quem se fala em palavras, deus que se traduz em ju em amargura e resignação. deus calado dos nichos, padraсто de nichi-na, deus das chuvas e das mortes de santo amaro da purificação. brotas graças de gracilina, domingos, telégrafo sem fio, meu pai, venha a nós o vosso reino.

(18 a 24/6/70)

### London London

● Reouvindo Luiz Gonzaga, lua, molhando os pés no riacho, que água fresca, nosso senhor! Uma casa com varanda dando pra o norte, centro, sul inteiro onde reinou o baião; se eu mereci minha coroa de rei, colírio moura Brasil, triângulo das secas. Não é absolutamente verdade que Luiz Gonzaga tenha abastardado a música nordestina numa redução comercial. Ele criou formas novas adequadas a um público que comprava discos. Você que já conheceu Luiz Gonzaga no rádio e no disco não venha agora com onda carioca careca. Ele foi o cara que, no seu tempo, mais e melhor explorou a riqueza possível dos novos meios técnicos. Ele inventou uma forma de conjunto, um tipo de arranjo, um uso do microfone. Ele sugeriu uma engenharia de som. Se você é surdo, azar o seu. Luiz Gonzaga — como Roberto Carlos — mereceu sua coroa de rei. E a honrou.

● Reouvindo os quatro crioulos e as duas rainhas da Rosa de Ouro. Relembrando a Rosa de Ouro. A melhor coisa já feita sobre música carioca. Clementina, cadê você? Onde estão os tamborins? Nascestes de uma semente, à beira de uma nascente: não podes morrer. Viver somente de cartaz não chega.

Reouvindo Gilberto Gil. A rua de Torquato que o tempo ninguém mais canta. Ele falava nisso todo dia, coragem pra suportar, beira mar, luzia, luluza: avenida São João em preto e cinza, hotel cineasta, rua Chile descendo pela praça Castro Alves até o mar azul dois mil e um em cinerama. Rogério Duprat com seus violinos atrás do trio elétrico, Karmaval.

Reouvindo Aracy, camisa amarela. Bem chumbado, atravessado. Último desejo. Ela tem direito de dizer que todo o resto é uma *merde alors*.

Reouvindo Bethânia, pra dizer adeus. Onde quer que eu vá, sei que vou sozinha. Ali tem muita coisa. Estou falando da gravação de pra dizer adeus naquele Lp que Bethânia gravou com Edu. Ali tem tudo. Bethânia é uma beleza. E é terrível. E é assim mesmo. E aquela é uma das mais lindas gravações existentes. No mundo.

● Reouvindo João Gilberto sempre e reaprendendo com ele a ouvir. Entre "*bem, não vá deixar*" e sua "*mãe aflita*" há o abismo. E "*o teu jeitinho é que me mata*" vai armando um encontro da voz violão com os outros instrumentos, em notas longas, criando uma sonoridade redonda, morna, que estanca de repente para deixar dançar a frase seguinte, "*roda, morena cai — não cai / ginga, morena vai — não vai*". E em "*clemência*", a flauta, que já vinha driblando a brasa, vem descansar junto da voz num intervalo de segunda maior tristíssimo. Eu acho que a música foi gravada em la maior e, nesse caso, a "*clemência*" cai num si sétima

e nona: a voz de João está na nona e a flauta na terça do acorde. É incrivelmente simples e bonito. Como quando ele diz "*nas cordas do meu violão*". O bordão em *Maria Ninguém*. Tudo.

(25/6 a 1/7/70)

Lisboa revisitada: Santo Antônio veio à Alfama/ E anda metido em cantigas/ Lá no céu já chega a fama/ Da graça das raparigas. Parque Mayer, não longe do Rocio, *O Prato do Dia*, o teatro de revistas português não está só perto do teatro de revistas carioca na sua fase anterior a *Tem Bububu no Bobobó*, mas também dos ingênuos bailes pastoris de Dona Sinhazinha Baptista em Santo Amaro. Os músicos jovens que trabalham na televisão são saudosistas da bossa nova. E odeiam o fado. Falam em harmonias complicadas e procuram explicar a "decadência" da música brasileira nos últimos anos. Um deles me disse que a bossa nova havia sido um milagre dentro da realidade brasileira e que por isso não lhe foi possível subsistir: o povo brasileiro não tem nível para coisas avançadas como o que o Tom fez, como o que Edu fez etc. Ele dizia achar muito triste que, depois de ter atingido o nível musical que nós atingimos, nós tivéssemos voltado para um tratamento harmônico primário.

A platéia portuguesa me fez tremer de medo: a chamada terra mãe é fogo. Parecia que as famílias de Santo Antônio Além do Carmo, de Santo Amaro, de São Félix, de Cachoeira tinham se reunido no auditório da televisão e, sendo de onde eram, conheciam muito bem, na sua cegueira, todos os meus segredos.

O sol estava muito claro e Portugal é bonito.

Alguns meses (não poucos) em Londres me fizeram capaz de gostar de alguma arquitetura que não seja portuguesa e eu descobri a beleza de Paris. Lisboa mudou muito com isso: tornou-se de algum modo uma Bahia sem sangue, o que ela tem sido pra tanta gente, uma Bahia filtrada pela Suíça. Ai, meu Deus, o que é isto?, uma juba de leão? Se me aparecesses de noite, cajava-me toda. Ai flores. Ai, Jesus. Isto é um homem ou uma mulher? Navegar é preciso. Video-tape, mormaço.

O programa de estúdio saiu muito bem cortado e muito bem iluminado. Pensei comigo que isso, tal como a bossa nova no Brasil, havia sido um milagre. Durante a feitura do programa ninguém sabia quem era responsável por quê. O Baixinho e o Abujamra são considerados a equipe de Sérgio Mendes juntos dos produtores portugueses, em matéria de organização. Cantei *Os Argonautas* com tanta timidez que os meus amigos músicos-carpideiras-da-bossa-nova acharam genial: fados como este nós gostamos. Eu tinha dito durante o programa que *Os Argonautas* não era um fado. E não é mesmo. Pela Alfama gritos ecoam, vindos da Parreirinha, da Nau Cat'rineta. Viver não é preciso. Em Paris, Nara grava uma antologia da Bossa Nova e o seu *Desafinado* me comove. Nara brincando com o milagre, ainda não reconciliada com o amor, o sorriso e a flor. E sem barquinho.

Navegar não é preciso. Todos acham que eu falo demais. Você bem sabe: eu sou rapaz de bem. E a minha onda é do vai-e-vem. O Rio de Janeiro continua lindo e eu, como estou virando cronista, vivo cantando as músicas de Juca Chaves, aquelas do tempo em que ele era o cronista de um Brasil engraçado. A bossa nova era a essência dessa graça e era natural como todos os milagres. Meus amigos portugueses dizem

coisas sobre a bossa nova, Juca Chaves diz coisas sobre a Bossa Nova, Nara. Vai, minha tristeza e diz a ela que sem ela não pode ser. Diz-lhe numa prece que ela regresse porque não posso mais sofrer.

Chega de saudade.

(6 a 12/8/70)

PARIS, Macunaíma, a vida irreal em Hampstead Heath, o cinema, a crônica incurável do viver baiano novecentista, Bath Festival, a primaveracidade de Londres, a primavoracidade grega junto do mediterrâneo catalão, *si us plau*: que preguiça. Quem tem saco pra virginia wolf? Nos setenta milímetros do infinito, nos dois mil e um anos de viagem, na longa metragem, no urubuquaquá no pinhém, anywhere, no século passado, eu, no presente, eu, no singular, desgarrado da nave, caindo? para fora da tela, desprojetado, eu, hein, rosa?, a minha fantasia, meu pesadelo, desprotegido, eu, não. O cavaleiro do apocalipse, o primeiro último de nós, esse não segue viagem nem cai da nave: apenas louvaria o ocorrente. Eu, não. Eu sou ele. Eu nem isso. Mesmo por que não está ocorrendo exatamente nada. Ou melhor: nada está ocorrendo exatamente. Nada assim como a gente possa dizer. O mediterrâneo não é como o mar da Bahia. Aqui, na Costa Brava, o mar é frio pra burro. Os turistas franceses não acham. Os turistas franceses são muitos e ouvem músicas chatas. Ninguém reconhece em mim um turista brasileiro. Nem eu. Crônica. A inglesa deslumbrada: ai de ti, Copacabana. O festival de soleiras que embesta o país. Vana verba. Telhas vãs. Redes, papos de anjo. Tonzinho querido. Tomar uma agüinha de côco, sofrendo a brisa mansa de Itapoã. Um daqueles

passarinhos viria pousar no braço da vitrola, mas isso não incomodaria Joãozinho que continuaria construindo seu labirinto que vai da beira do rio para a mesma beira do rio. E assim por diante e cronicamente e incuravelmente. No restaurante, alguns franceses discutem sobre as minhas origens. No bar, o soldado espanhol reclama do modelo do meu calção: acha pequeno demais, pede pra eu botar a calça. Eu boto a camisa. No fim da conversa, ele já percebeu que o meu calção não é dos menores que há ali e que ele apenas me abordara porque minha cara era esquisita. Quase sorri, quase pede desculpas, vai embora. Ganha, por causa de sua cara muito esquisita, o apelido de João Bafodeonça. Tudo acontece cronicamente neste verão acadêmico. Assim eu como almejas ao vapor e peço mais uma orchata. Os outros tomam sangria. A nave segue, a tela é enorme, eu tenho medo. Ampúrias continua de frente para o mar. O mar. O asfalto. A tramontana. As ruas estreitas de La Escala, as casas antigas, as pedras etc. etc. A casa onde estou morando foi construída recentemente em estilo funcional: frente torta, canos azuis fazendo de sacada, nada funciona. — Ah, meu velho, antes fosse isso... Barra limpa, barra limpa. Tudo legal. Vamos para o terraço cantar. Há um terraço, ou melhor, há um terceiro andar que é um terraço. De lá se vê o mar. Barra limpa. O sol está quente, mas a brisa tramontana abrandada. O vento fustiga, mas o sol consola. Etc. No terraço a gente canta de cima. A nave segue, crônica, mas a gente pode cantar jóias da música popular brasileira acima do Ben e do Mautner.

(13 a 19/8/70)

"WE GET HIGH, WE NEVER DIE" — "A VIDA E A MORTE CALÇAM IGUAL" — "É UMA VIAGEM TÃO VIVA QUANTO A MORTE, NÃO TEM SUL NEM NORTE NEM PASSAGEM" —

"ATÉ EXPLODIR COLORIDO NO SOL, NOS CINCO SENTIDOS, NADA NO BOLSO OU NAS MÃOS".

"JIMI HENDRIX DIES AGED TWENTY FOUR: DRUG OVERDOSE".

Mick Jagger ao receber a notícia: "WE ARE COMPLETELY STONED". (Como terá sido a manchete do Globo?). Um Bubble: "Legal, ele quis curtir o barato da morte".

Jimi Hendrix, dois dias antes de morrer: "COMECEI A PENSAR NO FUTURO. EU JÁ DEI A ESTA ERA DE MÚSICA *TUDO*. ESTA ERA DE-FLAGRADA PELOS BEATLES CHEGOU AO FIM: ALGUMA COISA NOVA TEM DE VIR E JIMI HENDRIX TEM DE ESTAR NESSA".

No palco, na Ilha de Wight, não havia nada que não fosse perfeito espelhamento da maquiagem da vasta platéia: uma guerra interna frouxa nem de longe ameaçava mudar o sentido daquele acontecimento: um gauchismo tipo derrubar-as-prateleiras-as-estátuas-as-estantes-etc. não pode mesmo querer ser grande novidade dentro de um universo musical & poético que comporta os Rolling Stones de *Salt of the Earth*, a busca do sal da terra fora das fronteiras da cidade-festival. No palco, na Ilha de Wight, não havia nada que não fosse o que todo o mundo já sabia. No palco, na Ilha de Wight, não acontecia nada. Ele entrou sorrindo e mascarando chicletes, leve, meio voando voando sobre as botas de salto alto, sorrindo, testando o som

da guitarra, incrivelmente bonito, doce, muito muito bonito, as pernas enxutas, rebolando um pouco, safado, como um moleque das ruas da Bahia, sorrindo, testando o som da guitarra, vindo tranqüilo do fundo do palco. "THE JIMI HENDRIX EXPERIENCE". o apresentador anunciou errado: o conjunto que levava esse nome dissolveu-se há mais de um ano atrás: quando Jimi voltou para os Estados Unidos onde, depois de algum tempo de silêncio, formou um novo grupo chamado Band of Gipsies. Nesse momento estavam no palco Jimi Hendrix, Billy Cox (do Band of Gipsies) e Mitch Mitchell (do Experience). Os três nunca haviam tocado juntos antes e não pareciam ter ensaiado muito para aquela noite. Jimi pediu a Mitch Michell que começasse a tocar enquanto ele tentava com os engenheiros de som controlar a amplificação da guitarra que, visivelmente, não estava dando a sonoridade que ele queria. O público esperava com a paciência dormente dos hippies. Jimi vinha até à frente do palco, sorria, testava o som, voltava para os engenheiros que corriam de um lado para o outro do palco nervosos, enquanto Mitch Mitchell batia qualquer coisa e o tempo passava. Sem que o problema fosse resolvido, Jimi iniciou *Spanish Castle Magic* e seus companheiros o seguiram não muito assustados. Ele tocava e cantava provisoriamente: entre uma estrofe e outra ele se voltava para os engenheiros e fazia de suas improvisações um teste de som. Como nunca dava certo, começava a rir e voltava a cantar, a pulsação natural de sua música enfrentando microfônias.

Ele havia entrado em cena com um projeto difícil em mente: conseguir ligar aquela multidão sem utilizar os recursos cênicos que contribuíram tanto para a sua fama quanto a genialidade de sua música.



“Não saio daqui enquanto vocês todos não estiverem ligados”.

Durante uma hora ele tocou e cantou lutando contra os amplificadores. O público permanecia entre frio e assustado: eles haviam gritado e aplaudido de pé quando o nome de Jimi Hendrix foi anunciado e agora nem sequer sabiam quando um número terminava pois, além de não haver finais convencionados pelo conjunto, cada canção ao chegar ao fim transformava-se num novo teste de som e algumas foram interrompidas na metade. No entanto, em todos os momentos, sem que nada ajudasse a percepção disso, estava presente a beleza do trabalho de um dos maiores artistas que já houve. “Vocês querem aquelas coisas velhas?” — “Todas elas”, eu respondi e ele me olhou com um sorriso sacana — “Então vamos lá”. Aí ele iniciou a segunda hora de sua apresentação: Uma antologia de tudo o que ele deu a essa era. Sex & Blues. Ele abria a pernas e botava a língua pra fora e tocava guitarra com os dentes e punha o braço da guitarra entre as pernas e acariciava. E o público resolvia se ligar porque agora sim reconhecia Jimi Hendrix, mas não conseguira ir muito longe: algo permanecia incômodo, havia um distanciamento: Jimi sorria sabendo o que isso significava: a frieza da primeira hora fora mais real do que a animação redescoberta: essa animação era nostálgica: tudo aquilo estava no passado. Tudo aquilo estava no passado e no entanto ele estava presente, novo em folha, saudável. Ele estava provisoriamente ali, mas estava ali mesmo, presente, vendo tudo. E seu olhar quebrou o espelho. Poucos dias depois ele diria a um jornalista que a era dos Beatles chegara ao fim e que ele queria engordar. Os jornais ingleses comentaram que na Ilha de Wight Jimi Hendrix havia feito a pior apresentação de sua vida. Mas

seu sorriso naquele momento, a saúde com que ele movia as pernas imitando-se a si mesmo, a eternidade de sua música naquele momento — tudo isso mostrava o esboço e a exigência de um novo projeto. Essa era de música acabou. A era da música? A era do despedaçamento planejado e colorido, a era de uma juventude que se cria o sal da terra, a era da embriaguez e do lazer mais ou menos perigoso, a era das crianças da classe média on the road, a era da pele, dos cabelos. A era das drogas que, segundo o *O Globo* e o *Evening Standard*, mataram Jimi Hendrix. Quem é o sal da terra? Essa última ofensiva não foi capaz de impedir que os *Globos* e os *Standards* da vida continuassem existindo. O que é o sal da terra? Que aquilo que Jimi Hendrix vislumbrou antes de morrer seja mais eficaz.

**“A EXPRESSÃO ‘FUNDIR A CUCA DE ALGUÉM’ É VÁLIDA. AS PESSOAS GOSTAM QUE VOCÊ FUNDA A CUCA DELAS. EU QUERO FORMAR UMA BANDA GRANDE E CRIAR UM NOVO TIPO DE MÚSICA. AGORA NÓS VAMOS FUNDIR A CUCA DAS PESSOAS MAS, ENQUANTO ELA SE FUNDE, NÓS VAMOS CONSTRUIR ALGO PARA PREENCHER O VAZIO”.**

(21 a 27/10/70)

Asthma parece nome de um grande místico oriental. Tal. Estou cansado do ocidente. Não. Asthma parece o nome de um dos estágios da alma mala portátil dos cosmos damião e douú. Doum. Dou dois. Dois-dois é viajero. Ocidentalização é a palavra. Os issos do ofício. Estou cansado de escrever. Estou cansado de cidades exóticas como Londres. De cidades exo-

téricas como Paris. De cidades. Os essos do eufácil. Cidades cedidas. O rio. O barato. O aparato de glórias e lapas e catumbis. Laranjeiras, caju, frutas, frotas. Cidade cedida. Cidade cedida. Cidade cedida. Parado. Lépidio. Pedal lépidio parado. Paralelepípedo. Lei. Eidos. Parados. Pálidos padeiros parados. Pedro Pedreiro penseiro esperando o trem parado. Trapa trepa tripa tropa metralha. Trabalhadores parados esperando parindo o trem parando. O trem da música popular brasileira. Mas da mísera mística asthma o nome de um grande mástico oxidental.

Estou de sacro cheio. Droga. Crime ocidental caçoete. Para dantes mais brandos e ogerisas mais sabias Tu. Tutu. Profanos e contrafanos. Ócio. Acidente. Draga. Estou cansado. Chega! Abaixo o zebundismo. Viva a Bahia. Avusa ao polvo da bahia de todos os santos q'el rey d sebastião caiu no areal. De cima. E que maciel caiu no maciel de baixo. E q pavlo francis caiu no cabeça. E q tarso de castro caiu no pau miúdo. Mas muge o monge zebu. Bobo bebe baba. Zeus zebu. Bois zebrasileiros. No rio grande do norte do sul. Longe dos bairros da saudade do salvador. Chove chumbo. Chega!

Alguém me disse que tu andas novamente. Quistorieessa de rock brasileiro. O roque brasileiro não deve nada ao soul americano mas em compensação o soul americano não deve nada à decadência dos engenhos de pernambuco.

Alguém me disse que alguém disse que o rock brasileiro não deve nada ao soul americano. Sal céu cio soul sul. Estou cansado de tanta juventura. Chega de saudade. Eu não estou cansado de nada que eu ainda sou muito jovem para isso. Quero é brincar de prosa poesia e proesa. Cadê os ñovos baianos. O cruzeiro do sul disse mal escrito que existem os verda-

deiros novos baianos e que estes a quem busco os novos baianos são sujos imundos não tomam banho e dormem embaixo das pontes e por isso não são os verdadeiros novos baianos. O cruzeiro não é a verdadeira manchete. Fatos e fotos não é o verdadeiro intervalo. Veja não é a verdadeira realidade. Estou falando de vera. Vera. Eu quero a proesia. Eu quero as galáxias do poeta heraldo de los campos. Quem não comunica dá a dica. Eu quero a proesia. I wanna go back to bahia. Ou melhor: I wanna to go back to bahia.

(25/11 a 1/12/70)

eu sou filho do fogo e da lama  
minha alma é a chama que incendeia os mangues do  
recôncavo da bahia  
eu nasci numa cama emprestada  
num dia  
você não me conhece:  
se eu morresse amanhã de manhã  
minha falta ninguém sentiria  
eu seria um entêrro tão badalado  
que isso compensaria emocionalmente algumas pessoas  
de santo amaro.  
minha alma não é nada  
e as palavras que se dizem em mim são frias  
e as minhas mãos estão frias, meu bem,  
por que você me olha com esses olhos de loucura?  
eu queria era pegar sua perna e apertar assim, assim. . .  
mas existe um preconceito muito forte amarrando você  
em mim.  
vocês ouviram o galo cantar e não sabem aonde  
eu cantei por toda parte, mas sempre longe.  
o tropicalismo é um neo-romantismo.  
meu primeiro amor foi a primeira nota musical  
ela era morena e assanhada e eu morria de amor

ela me ofendeu, me abandonou  
e eu odiei para sempre a música.  
meu segundo amor nunca passou  
e o coração é descontínuo.  
quando eu era menino  
eu caminhava tímido pelas ruas de paralelepípedo:  
carregar todos os olhares e todos os amores do país  
nas costas era muito difícil.  
eu sou bom, bondoso, humilde, português:  
neste mundo não tenho vez.

estou só num dos lados da ponte:  
ouvi o galo cantar e não sei aonde.

trago meu destino no coração:  
sou do signo de leão.

oh, eu odeio

oh, eu odeio a música, eu odeio a pop music que vos  
leva  
que vos leva embora depressa.

eu sou cruel e terrível:  
não me interessa nada do que eu nunca tive.

não quero o reino dos céus:  
só me interessa o que não é meu.

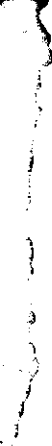
a cruz do crucificado:  
o chico e o roberto carlos.

mesmo do lado de fora:  
não permita deus que eu morra.

eu já morei na avenida são luís  
no momento estou muito feliz.

eu sou um caranguejo de duas bocas:  
uma inimiga da outra.

(1971)





lá em londres, vez em quando, quando me sentia longe,  
dava por mim. no rio de janeiro: continua.

na sampa: mano a mano.

(mano a mano hemos quedado  
no me importa lo que has hecho,  
lo que haces y lo que harás).

na pernambucália: não se perca de mim, não se  
esqueça de mim, não desapareça.

no porto da barra limpa: que barra pesada. que  
preguiça. que beleza. quanto medo. quanta alegria. a  
chegada da caetanave tapajós na praça castro alves.  
nando. a chuva. quanto medo. marquinhos. o que é  
que a baiana tem? você já foi à bahia, nêga? não?,  
então vá. atrás do trio elétrico. esse negócio da mãe  
preta ser leiteira já encheu sua mamadeira, do jeito que  
vai, a bahia vai virar um cocô. vá mamar noutro  
lugar.

na tv: uma cara de pierrot.

no municipal: resto de janta abaianada. nada.

(março 72)

Discretamente aqui no Verbo porque há essa casinha na ladeirinha que sobra da Ladeira do Mauá com boa vizinhança. Sem política.

O tropicalismo foi uma árvore de mil frutos. Digo isso sem orgulho, sem remorso. Os frutos pecos e poderes se espalharam pelo chão e ninguém melhor instalado para sentir-lhes o fedor do que os fuçadores de raízes. Mas o que pinta de araquá devez não é fácil, como disse Marquinhos citando Lu no Porto da Barra, semana passada.

Vida mansa.

Estou contente, até certo ponto, de vez que, como eu esperava, a minha volta ao Brasil, a minha decisão de vir morar aqui no Brasil deixou à vontade pessoas que tinham necessidade de discutir e não apenas louvar o meu trabalho. Minha proximidade, a certeza de que eu sou real, vulnerável, traz de volta à terra minha lenda. Para minha alegria imensa, pois lá em Londres vez em quando dava por mim atravessando paredes, como um fantasma.

Vida mansa, como disse. Mas também há certas coisas que, com tempo, gostaria de rediscutir, discutir, descurtir etc. Ou seja: minha volta também me põe à vontade pra conversar com algumas pessoas sobre determinadas coisas. Com tempo. Mas acontece que não só alguns saudavelmente se descontraíram para reiniciar um papo comigo, como também alguns outros se alvoroçaram doentes para me esquartejar e me lançar ao caldeirão. Assim fica impossível para mim, porque eu quero ficar aqui na Bahia um tempão, nesse sol, nessa burrice, nessa preguiça e se começa logo essa excitação em torno de mim não dá pé. Quando eu estava fora eu sabia que, com a minha volta, a im-

prensa mudaria de tom quando falasse a meu respeito. Vim com um show descontraído, olhando pra as pessoas descontraidamente na platéia, olhando descontraidamente para o presente da música brasileira, para o passado comigo dentro e com o Chico dentro e com a Elis dentro. Nada mais. Deu certo: os jornalistas se descontraíram, a fofoca carioca se descontraíu um pouco, todo mundo se descontraíu um pouco. Mas deu errado: todo mundo se desnortou um pouco também, mais uma vez. E aí o ódio de novo. Ainda por não entender. E eu morto de preguiça. Responder mesmo, jamais. Não quero mais preocupêchons comigo.

Contudo, há, deve haver, algumas pessoas que merecem saber como eu me portaria diante de determinadas questões. Eis:

O que talvez tenha dificultado tudo desde sempre é o fato de nunca antes ter havido no Brasil uma figura popular com tanta pinta de intelectual quanto eu. Não sou um mito nacional, na medida em que Pelé o é, na medida em que Roberto Carlos o é. Nem pretendo sê-lo. O minguado mito Caetano Veloso é bem mais uma coisa assim como o mito Glauber Rocha. Mas eu apareço na televisão, um número muito maior de pessoas me conhece de cara e nome, alguns discos meus fizeram sucesso (nunca, contudo, vendi tantos discos quanto, por exemplo, Tim Maia). Como Glauber (mais ou menos involuntariamente) tornei-me uma caricatura de líder intelectual de uma geração. Nada mais. Um ídolo para consumo de intelectuais, jornalistas, universitários em transe. Só que jogando sem grandes grilos nos apavorantes meios de comunicação de massa. Isso, creio, é o que fez com que se esperasse demais de mim. Na sua miséria, a intelectualidade bra-

sileira viu em mim um porta-estandante, um salvador, um bode expiatório. Agora sente-se mais descansada ao ver que pode jogar sobre as costas de uma pessoa como eu a responsabilidade por coisas que não seriam da alçada de qualquer deus. Tais como:

A tão exaustivamente discutida (e melhor do que ninguém pelo tropicalismo, depois do cinema novo) necessidade que têm os povos subdesenvolvidos de imitar padrões internacionais.

A intolerância crítica por parte das gerações mais novas com relação às anteriores. (O tropicalismo tratou seus antecessores com amor e humor.) A existência da Bahia. (O tropicalismo mal tratou do assunto.) A existência do carnaval. (O tropicalismo mal tratou do assunto.) A influência das modas culturais francesas sobre os intelectuais brasileiros (e argentinos, certamente). O episódio "É proibido proibir" resume-se no seguinte: Guilherme Araújo, meu empresário, me mostrou na Manchete uma reportagem sobre os acontecimentos de maio em Paris que eu não quis ler pois tenho preguiça de ler. Lembro-me que ele mesmo virou a página e disse: é engraçado, eles pixaram coisas lindas nas paredes. Esta frase aqui é linda — "é proibido proibir". Eu falei. É lindíssima. Ele falou — faça uma música usando esse negócio como refrão. Eu disse — tá. Passou. Eu não fiz. Daí ele me cobrou. Eu disse, faço. Fiz. Achei meio boba, mas bonitinha. Todo mundo na hora achou bonita. No dia seguinte eu já a achava péssima. Até hoje só gosto do ritmo e de uma parte da letra que diz "eu digo sim, eu digo não ao não". Veio o festival da Globo. Eu não tinha nenhuma música bacana pra botar. Nem muita vontade de entrar no festival. Só me convenci a concorrer quando decidi pegar aquela música que eu não gostava e fazer uma esculhambação com o festival. A canção foi

escondida pelo happening e pelas vaias. Sérgio Ricardo ficou intrigado nos bastidores ao ver minha alegria: "não entendo como vocês podem ficar tão contentes de serem vaiados". Quando voltei para repetir a música já o Gil tinha sido desclassificado (o que me enfureceu porque eu achava o número dele genial) enquanto o meu "É proibido proibir" tinha merecido do júri as melhores notas. Entrei no teatro decidido a dar um esporro. E dei. Disse que o júri era incompetente e a platéia burra ou coisa assim. Tá no disco.

Até hoje me orgulho de tê-lo feito. E me congratulo comigo mesmo pelo fato daquela canção estar esquecida. De fato, falou-se muito do escândalo, mas o disco não vendeu e, de todas as canções que eu escrevi desde "Alegria, Alegria" pra cá, "É proibido proibir" é uma das menos conhecidas do público. Jamais admitirei que alguém a tome como típica do movimento tropicália ou do meu trabalho em particular.

A adesão dos filhos de família ao hábito de fumar maconha, tomar LSD ou qualquer outra droga. (O tropicalismo jamais tratou do assunto. Eu jamais tratei do assunto. Apesar de, na época, a imprensa falada e escrita ter feito todo o esforço para identificar o nosso trabalho com esse tipo de coisa. Lembro-me de ter visto alguns desses imbecis que andam na televisão tentando provar por  $A + B$  que na letra de Alegria, Alegria eu estava querendo me referir a drogas. Era de morrer de rir. Que malabarismos lógicos foram precisos! É que a imprensa é quem necessita de recorrer a essas coisas pra ir sobrevivendo. A imprensa toda sabia que excitação causava sugerir que, como na Inglaterra dos Beatles e nos Estados Unidos de Bob Dylan, os jovens músicos do Brasil também tomavam drogas terríveis. Para a perene decepção de todos (todos, sem exceção), eu venho atravessando todos

esses anos sem um charo. E tenho horror a porre de lança-perfume, anestesia de dentista, bolinha e bebedeira.)

Discretamente, no Verbo. Quero que todo mundo que gosta de mim de verdade fique sabendo que eu quero ficar sempre mais tempo na Bahia do que em qualquer outro lugar. Quero, se possível, trabalhar aqui mesmo e só sair pra dar umas olhadas aqui e ali. Era o que eu queria fazer desde sempre. Eu gosto mesmo é daqui da Cidade do Salvador. Quero que todo mundo saiba que eu continuo achando João Gilberto o maior artista brasileiro e que tudo mais vá pra o inferno.

Beijos.

(junho 72)

*Entrevista a Ricardo  
Vespucci e Wilson Moherdavi*

— Eu passei os carnavais da minha vida, até os 17 anos, em Santo Amaro. Só aos 18 anos eu fui pra Salvador. Tem esse detalhe que é engraçado em mim: eu sou um cara de cidade do interior mesmo. E brinquei todos os carnavais que me foram permitidos, ou seja, só perdi os três últimos.

— Desde 1949, na Bahia, existe uma forma nova de carnaval, criada pelos trios elétricos. Essa foi uma solução estética que o povo de Salvador encontrou pra continuar se manifestando ativamente. O primeiro cara que fez o trio elétrico, também de uma certa forma, inventou a guitarra elétrica, que já existia nos Estados Unidos mas não existia no Brasil. O primeiro trio elétrico saiu com uma guitarra feita por um cara lá da Bahia. Isso é uma loucura, entende? Quero dizer o seguinte: que a forma do trio elétrico, que veio dos anos 40 até hoje, criou um estilo de tocar, um estilo de brincar na rua, criou um estilo de marcha de carnaval. E impediu que o carnaval da Bahia se tornasse essa coisa triste que é o carnaval do Rio, essa coisa ainda bonita, mas melancólica: exatamente a conservação de uma expressão do passado; o carnaval do Rio, que você pode até pagar pra ver — mas que as

peessoas de hoje não vivem hoje, entende? E o trio elétrico na Bahia solucionou esse problema saudavelmente. O que a gente tem feito, de uma certa forma, está muito ligado com a forma do carnaval baiano. Por isso que o carnaval é um dos meus maiores interesses. Há três anos eu venho compondo músicas para serem tocadas pelos trios elétricos da Bahia, e que eventualmente podem ser tocadas no resto do Brasil.

— No Recife, onde o carnaval é tradicionalmente uma coisa maravilhosa, também está havendo folclorização e eu temo que o próprio fato de eu estar dando tanta importância ao carnaval da Bahia prejudique, turistizando demais o carnaval baiano. Mas a gente não pode fazer tudo, nenhum de nós é o salvador do mundo.

(— Desde que eu me entendo, até hoje, uma coisa aconteceu com os acarajés de Salvador. É, sem dúvida nenhuma, resultado da turistização da cidade. O acarajé era uma coisa desse tamanho, pequena. Cresceu, ficou deste tamanho, e saiu a qualidade do gosto e o requinte da feitura. Hoje, em alguns locais da cidade, até ketchup você vê no tabuleiro pro pessoal comprar. E ficaram mais caros, também. Os acarajés eram feitos pegando feijão fradinho, tirando toda casca, botando de molho e ralando ele numa pedra especial pra fazer acarajé, a mesma pedra que se usa na África. São duas, quer dizer: uma grande e baixa e uma outra que você esfrega o feijão. Hoje em dia, muita gente bota no liquidificador. Não sai a mesma coisa. Agora, você não pode exigir que aquelas pessoas passem o dia inteiro pra fazer cinco acarajés, e morrer de fome, somente porque é mais bonito e culturalmente mais puro. Ninguém morre mais de saudade dessas coisas do que eu. Mas, não é a minha saudade que vai solucionar. O fato é que estão usando liquidificador.



E, como eu não estou morto, estou vivo, então é daí que eu vou partir.)

— Eu gostaria que o carnaval da Bahia, em vez de se tornar um ponto de atração turística, ele se tornasse um exemplo de solução estética, de expressão do povo brasileiro, um exemplo de saúde criativa. Eu não me nego a fazer propaganda do carnaval da Bahia, enquanto existe como tal. Ainda que daqui a cinco anos ele morra turistizado, Deus o livre e guarde, eu espero que, pelo menos, ele sirva de exemplo para outras coisas, como modelo de solução, de resposta do povo.

— Hoje eu estava ouvindo um disco de Carmem Miranda, é genial, rapaz, eu estava transbundado, é um transbunde mesmo, e ficou claro pra mim de como o carnaval foi uma coisa incrível, no Rio e no Brasil inteiro, e como é importante na Bahia. Aquela marcha que eu fiz, "Deixa sangrar", é apenas uma frase. É de uma música dos Rolling Stones chamada "Let it Bleed", que por sua vez é uma piada sobre a música dos Beatles, que se chama "Let it Be". Bom, não foi por acaso que eu coloquei essa frase numa música de carnaval. Foi porque, vendo os espetáculos dos Rolling Stones, e vendo Mick Jagger em cena, eu vi muito claramente que o que ali se busca a gente vê aqui no carnaval. Mas eu não quero dizer que seja somente uma coisa dionisíaca de você pular, gritar, de homem se vestir de mulher. É de ter tudo, porque isso é uma coisa absolutamente maravilhosa: quando chega o carnaval, de uma certa forma, tudo pode acontecer. Mas, não somente isso. É, também, a forma de música, o relacionamento entre música, letra e interpretação. Eu fui reencontrar isso no blues tradicional, ouvindo Bes-sie Smith. Aliás, o que mais interessa ao Mick Jagger e aos Rolling Stones são textos de Black Panthers, tex-

tos de escritores negros americanos, textos sobre blues etc. Porque todo esse pessoal inglês, tanto os Beatles como os Rolling Stones, e também a juventude americana, foi encontrar vitalidade, sem dúvida nenhuma, numa forma negra de expressão, ou seja, no blues. Pelo menos as coisas mais importantes estão ligadas a isso. Eu fui encontrar esse estranho equilíbrio que acontece numa música de carnaval (entre letra, música e interpretação) no blues cantado pela Bessie Smith, e nos Rolling Stones, com Mick Jagger em cena, no som que eles fazem, nas letras que eles cantam etc. É muito difícil descrever isso, porque é uma coisa muito sutil. É uma coisa que eu entendo pela sensibilidade, não é uma coisa que eu possa verbalizar muito claramente. De qualquer maneira, nessas três coisas, eu encontro um único conteúdo. Esse equilíbrio formal que eu falei é um único conteúdo. Hoje eu estava ouvindo a Carmem Miranda cantando "Adão, meu querido Adão, a serpente me enganou e o nosso Mestre do Paraíso nos expulsou". Carmem, cantando com todo aquele ritmo de música que é feita para dançar e pular na rua, tem o ar mais debochado possível e não há nada de mais profundo e sério, e mais terrível, que a frase que ela tá dizendo. Isso está no carnaval brasileiro, nos Rolling Stones e no blues.

— Quando eu cheguei no Rio, eu falava assim: "O meu sonho é compor pra carnaval, eu quero fazer música pra carnaval". Todo mundo dizia: "Não se meta nisso, nem pense, é uma loucura, você tem que ir na rádio pedir pelo amor de Deus, você tem que pagar o disc-jóquei". Bom, em 68 eu escrevi o "Trio Elétrico", gravei, saiu tarde e, pelo menos na Bahia, foi a música mais tocada no carnaval. Daí, "Deixa Sangrar" já foi mais tocada no resto do Brasil.

— Pode ter parecido estranho a muita gente quando eu falei do blues nessa história toda. No blues não há o tom de deboche, mas também não há um compromisso dramático. Eu acho que é a antipeça dramática. É trágica, mas não é dramática.

— O problema do carnaval é um problema estético fundamental da criatividade brasileira. Eu faço música de carnaval porque gosto de música de carnaval, brinquei todos os carnavais, e tinha vontade de, um dia, ouvir as minhas músicas, eu mesmo pular na rua ouvindo uma música feita por mim. Então, me interessa incentivar isso. Eu não sei se minha música contribui para isso. O trio elétrico, sim, contribuiu para isso. Embora eu saiba que o fato de dar uma importância nacional a isso possa levar à turistização do carnaval baiano, embora eu fique entre a cruz e a caldeirinha, eu termino fazendo porque eu morro de vontade e, depois, porque é a possibilidade de eu apresentar um exemplo.

— Se a turistização, a industrialização, o crescimento da cidade de Salvador, se tudo isso destruir essa solução, se tudo isso destruir esse tempo em que você ainda pode viver e cantar daquela maneira, eu terei sido apenas um dos elementos que entraram nessa jogada, que historicamente iria acontecer, e está acontecendo mesmo. Mas, de qualquer maneira, se isso acontecer, e nós estivermos em outra situação, que isso que aconteceu agora sirva de exemplo pra solucionar as dificuldades futuras.

— Fiz “Atrás do Trio Elétrico”, “Deixa Sangrar”, “Chuva, Suor e Cerveja”, “La Barca”, com Moacir, e “Qual é, baiana?”. “Você não entende nada” também fiz para o carnaval. Aliás, eu vou contar uma história que ninguém sabe: quando eu fiz essa música, eu ia botar o nome de “Sem Açúcar”, porque é a mes-

ma situação de "Com Açúcar, Com Afeto", só que completamente diferente. Mas, como no Rio teve muita fofoca quando eu gravei "Carolina", muita gente disse que eu queria esculhambar o Chico — que era a última coisa que eu faria na minha vida — então eu pensei que se eu fizesse isso, iam dizer assim: "Tá vendo? ele quer encher o saco do Chico." Aí eu não quis dar colher-de-chá pra fofoca carioca e não botei o nome. No fim, a Gal gravou a música muito tarde, e gravou lento, então não foi muito pra carnaval. Eu ainda não fiz um samba que fosse muito legal pra carnaval, porque as marchas-frevo são mais constantes e importantes no carnaval da Bahia do que o samba. Eu faço mais é no estilo do trio elétrico.

O carnaval é um momento em que a totalidade da população das cidades brasileiras, aqueles que se escondem do carnaval, aqueles que temem, aqueles que ficam tristes, aqueles que não gostam, estão sendo atingidos negativamente por aquilo. Negativamente é uma palavra errada, mas todo mundo vai entender o que eu quero dizer. . . Carnaval, então, é o momento em que a totalidade da população das cidades brasileiras vive aquela coisa sutil, e grossa, que é difícil dizer, como se fosse, talvez, um momento da tragédia na Grécia, quando todo mundo ia ao teatro que durava horas, às vezes o dia inteiro. Bom, eu não tenho muita cultura, isso pode não ser uma informação precisa, mas o Jorge Mautner tava me contando, um dia, que antes de começar a tragédia, tinha música, e que a música era muito louca, que todas as camadas da população participavam da tragédia. O Jorge Mautner conversou comigo sobre isso, e agora eu tô falando como um mito na minha cabeça; então o carnaval pra mim teria uma função, como miticamente me parece ter tido a tragédia na Grécia, ou qualquer coisa assim. Como num

momento de ritual, um momento de profundidade, um momento em que as coisas... pintam.

— Tem o negócio dos três dias, também porque é uma convenção social o carnaval brasileiro. Hoje se fala muito em drogas. No mundo inteiro há toda uma conversalhada sobre maconha e ácido lisérgico e outras mumunhas mais. Somente porque os filhos de família passaram a fumar maconha também né? Quer dizer, as pessoas da classe média estão fumando maconha e... hoje, fala-se muito em drogas. Em todos os países do mundo há um certo temor por parte das autoridades de que isso venha a destruir a juventude, a destruir as gerações e as civilizações e acabar a moral, sei lá, e uma série de medos que eu não entendo disso porque não sou político. Não tenho nenhuma solução pra dar nem pra propor e não tenho opinião nenhuma sobre o assunto. Mas, quando eu tava falando que o carnaval é uma convenção social, negócio de ser três dias, me lembrei de drogas. O negócio de ser três dias é aceito unanimemente pela população brasileira e, até o dia em que foi proibido o uso do lança-perfume — e lança-perfume é o que você pode considerar droga, não é maconha, pois eu creio que, do ponto de vista médico, lança-perfume é mais perigoso que a maconha — as pessoas cheiravam e eu me lembro de ver em capas de *Cruzeiro* o cara com o lenço no nariz e a manchete embaixo: "Tomando a sua prise, não sei o quê". Quer dizer, durante aqueles três dias, aconteceram coisas no Brasil que os hippies americanos em 1967 nem tinham sonhado.

Há um acordo social de que, nesses dias, coisas podem acontecer: os pais de família botam batom, brincos. Me lembro em Santo Amaro, senhores que o ano inteiro estão atendendo no balcão, e tal, com filhos de 18 anos, não sei o quê: chega o carnaval, bo-

tavam brincos, batom, saíam rebolando na rua, pintavam o diabo. Isso é muito simples, mas é muito profundo, também. Acho que o carnaval interessa por isso.

Agora, eu não quero discutir o negócio da convenção ser de três dias: e depois, saber em que medida essa explosão pode se generalizar, pode se estender para o ano inteiro. Eu não tenho nenhuma proposta política a fazer sobre o assunto. Não é omissão, não. Não é, também, que o carnaval sugira uma sociedade ideal, não. O carnaval, nesta sociedade real, desempenha um papel fundamental. Terapia, também. É estética. É uma força cega, pode ser política.

### — Quem é o CARETANO

*Entrevista a  
Hamilton Almeida*

— O Caretano sou eu. Foi o Rogério Duarte que botou esse apelido em mim. Porque eu sou careta e pega bem com o nome. Ficou. Caretano, eu adoro esse nome. Caretano... eu adoro quando o pessoal me

— *Você se considera careta em que sentido? Não no sentido formal do rótulo, né?*

— Não, depende. Porque toda palavra, toda a gíria é muito vaga, né? Inclusive às vezes me cansa quando as pessoas falam só em gíria, algumas terminam não dizendo nada. A gíria facilita... é maravilhoso porque a gente começa a usar muita gíria quando a linguagem que todo mundo tá usando não serve mais pra definir certas coisas. Quer dizer, linguagem muito carregada de gíria nasce de minorias, né? E é

uma forma também de defesa, uma forma de entendimento rápido, e é maravilhoso. Um grupo que está em maior ou menor medida marginalizado da sociedade, a primeira necessidade é inventar uma linguagem nova, né? Por exemplo, quem falava mais gíria no Brasil antigamente era o pessoal dos morros do Rio, entendeu? Marginalizados da vida da cidade eles tinham uma linguagem própria. Como vive uma realidade diferente, o cara tem que usar palavras para sentimentos e situações muito particulares e que não são iguais ao que toda a cidade fala, não pode ser a mesma linguagem. É uma coisa fantástica. Então, de certa forma, ultimamente todo o pessoal da classe média, o jovem, se identificou com isso porque se sentiu marginalizado ou se automarginalizou do todo da sociedade. Seja em maior ou menor medida há uma marginalização e uma automarginalização da juventude da classe média, né? Tudo isso que se chama hippie, juventude transviada, freaks, etc., tudo isso é que a gente se marginalizou de certa forma da sociedade em maior ou menor medida. Mas chega o momento em que me sinto um pouco chateado quando o pessoal só fala gíria. Por que você perde a precisão, tá entendendo? As palavras são vagas, uma palavra serve pra mil coisas: Isso é lindo porque é poético, você cria uma palavra que é sintética. Quando você fala "grilo", não pode traduzir literalmente por medo, não é que você escolheu uma palavra pra substituir medo. Grilo é um tipo de sentimento que não é propriamente medo, entende? Então abrange uma área de significados muito grande, vaga e mutável.

— *E antagônico também.*

— É, em geral vira pro oposto também. É muito comum isso em gíria. Quando você diz careta, o que que é? O careta em princípio é o cara que tá por fora daquela onda que você tá, entendeu? É como falar “straight” em inglês. Na Inglaterra, a pessoa tá numa onda qualquer, ou fumou maconha, isso desde o tempo de moço eu ouvi falar. A pessoa tá na onda. Quando não tá, ta careta, tá como todo mundo, que é aquela. . . E se fala também pra bebida, eu não bebi nada, tô completamente careta, quer dizer, tô de cara limpa. . . Então, o negócio é o seguinte: eu não fumo maconha, não tomo ácido, eu bebia muito quando morava no Rio e na Bahia. Depois que fui pra São Paulo, diminuí, quase não bebia. Então, não bebo, não fumo maconha. E, depois, não faço nada. Tenho uma vida muito tranqüila. Vivo muito em casa, só com Dedé, sabe como é ela, uma vida meio assim, sacumé, sou casado, vivo assim com Dedé. Mas é muito engraçado. . . porque aquele negócio de deixar o cabelo grande, as músicas que eu fiz, a maneira de me comportar, muita gente achou que eu tivesse realmente me distanciado demais da maioria dos hábitos do. . . careta, do homem comum. E, de certa forma, é surpreendente pra certas pessoas que não me conhecem de perto, que eu tenho uma vida careta incrível sacumé? Eu tenho uma vida careta perfeita. Não é, coincide, parece com uma vida careta. Meu barato é muito parecido com uma vida careta. Então, fica uma coisa engraçada, eu faço auto-ironia e o pessoal botou meu nome de Caretano. Então, adoró esse nome. Quer dizer, não é careta, é um tipo especial. Não é nem careta nem freak, é o Caretano, é um negócio. . .

— *Na sua volta, o show que você fez mostrava um tipo de trabalho desenvolvido durante todo o tem-*



*po que você esteve fora, quer dizer, você reapareceu diante do público aqui no Brasil com uma seleção de músicas, um tipo de apresentação, que provocaram impacto e uma série de interpretações . . . queria ver se dava pra você falar da construção desse show, de como você se colocou daquela forma no show.*

— Em primeiro lugar, eu queria ressaltar a coisa da seleção de músicas. Isso pra mim foi o ponto mais claro da construção desse show — a escolha de músicas que não fossem minhas. Desde sempre eu gostei muito de cantar músicas de outro compositor, porque eu gosto de cantar. E, quando a gente canta a música da gente, parece que tá *mostrando* uma coisa que fez e não que tá cantando uma música que existe, entendeu? Eu não sinto, quando canto uma música minha. Não sinto aquela emoção profunda que dá quando canto um baião velho, um samba do Chico, ou uma coisa qualquer, tá entendendo? Quer dizer, a primeira coisa que eu pensei foi: “vou cantar uma série de coisas que não sejam minhas porque eu quero ter o prazer de cantar”. E isso até em casa, sempre, que eu sempre canto muita música, música velha, música de todo tempo, música de todo mundo. E eu queria fazer isso no show, também. Coisas mais, assim, que eu faço em casa, e que eu faço sem compromisso, pra já colocar no espetáculo uma postura, pra eu já entrar no espetáculo com uma postura de não compromisso. Uma vez decidida a linha, o resto foi todo dentro dessa postura. Acho que o que me faz gostar tanto desse show é o fato de eu ter conseguido fazer uma coisa completamente descomprometida com as colocações já existentes em música brasileira, mesmo as minhas próprias colocações, entendeu? Agora, o show foi nascendo de um trabalho que eu e Macalé iniciamos com o Moacir,

Áureo e o pessoal todo, pra gravar um disco em Londres, ao mesmo tempo que apareciam convites para nos apresentarmos em diversos lugares da Europa, Suíça, França, a própria Inglaterra, e isso foi transformando o que a gente tava ensaiando, num espetáculo, de modo que esse espetáculo era uma forma organizada de todos aqueles que fizemos lá. Uma das coisas que eu fazia questão era estreiar logo que chegasse no Brasil. Eu disse a Guilherme: "Não quero ficar nem um mês no Brasil, sem trabalhar. Quero chegar e estreiar, imediatamente". Porque, se não, muda todo o sentido...

— ... *pra não se impregnar das coisas preexistentes* ...

— ... é, não queria saber o que é que se estava dizendo por aqui, pra fazer realmente como quem não tem compromisso nenhum. Porque isso traria uma verdade bruta, que era o fato de eu ter estado fora esse tempo todo e, estando fora, você está realmente desligado de todas as tendências, as fofocas e as opiniões, as brigas e os desvios etc. Quer dizer, quando você tá num lugar onde não tem obrigação de responder coisa nenhuma, simplesmente as pessoas vão ver se você canta, se tá tudo bem tocado. Então você sente uma liberdade enorme. Quando eu fazia os espetáculos em Londres, Paris e outros lugares da Europa, eu fazia com a maior calma, a maior tranquilidade e a maior desenvoltura, porque eu não tinha que prestar contas a ninguém de nada.

— *Não havia o compromisso de se mostrar pra haver a comparação com a imagem já existente* ...

— Pois é, é isso, exatamente. O único lugar onde isso aconteceu foi Paris. Primeiro pelo número de bra-

sileiros que há em Paris, e segundo pela semelhança do próprio clima da cidade, os hábitos, o tipo de discussão cultural que há por lá, a semelhança desse tipo de discussão com o tipo de discussão que se tem no Brasil, principalmente no Rio. Então, a reação do público era muito diferente, muito comentada. Era uma reação muito brasileira, nesse sentido. Em primeiro lugar, porque 90% da platéia era brasileira. E, em segundo lugar, os franceses que foram ver eram interessados em coisas do Brasil. De uma maneira ou de outra, havia certo compromisso.

— *Eles haviam acompanhado alguma coisa, visto bossa-nova ou alguma referência . . .*

— Se eles não sabiam muito bem de música brasileira, pelo menos de outras coisas do Brasil eles sabiam e o interesse deles já continha um elemento anterior ao próprio espetáculo. Então foi uma experiência muito engraçada. Eu disse a Macalé e a Guilherme e aos meninos, quando a gente saía de lá: “Isso aqui é uma prévia do espetáculo do Brasil.” Porque foi uma coisa completamente diferente, foi um espetáculo muito bom, nós adoramos. Foi um dos espetáculos que nós fizemos com mais calor, musicalmente, né? Em Paris as pessoas começaram a discutir, por exemplo, as intenções; coisas que na Inglaterra as pessoas jamais me perguntavam. Jornalistas franceses tinham esse tipo de preocupação. Se era intencional dançar em determinados momentos, se significava alguma coisa. Agora, o mais engraçado é que essa exigência foi muito maior em Paris do que no Brasil quando nós chegamos. No Brasil houve muito mais relaxamento, por parte seja do público, seja da imprensa. Talvez porque a maior parte dos brasileiros que estão vivendo em Paris ainda

esteja vivendo um tipo de visão da cultura brasileira que aqui, de certa forma, o pessoal já não está mais vivendo; talvez porque essas pessoas tenham ido para lá há já muito tempo, não sei, eu não moro em Paris, não morei lá, mas me deu essa impressão. Agora, o espetáculo que eu fiz no Brasil eu adorei, gostei tanto que, depois que passei o carnaval na Bahia, e fiquei esse tempo todo parado, época de carnaval, férias, essa coisa toda, pra recomeçar depois, não deu mais pé. Porque foi uma coisa muito bacana pra mim, tinha uma espontaneidade tão grande, e que eu sei que agora não está dando mais, o negócio já ficou gasto, já cansou, já não é mais a mesma energia. Então eu teria uma excursão por outras capitais do Brasil, agora depois desse espetáculo da TV Globo no Teatro Municipal. E eu pedi a Guilherme, e ao pessoal da Aquarium que tava acertando essa excursão, pra cancelar, parar por agora, porque pra fazer assim não dá pé. Prefiro que essas pessoas de outros estados recebam o eco do que aconteceu no Rio, em São Paulo, Salvador e Recife, do que eu vá pra lá e já mostre resto de janta abaianada — que foi um negócio que eu falei quando vinha fazer o espetáculo aqui no Municipal, eu escrevi no programa: “resto de janta abaianada”, porque era um negócio que já estava cansando. Gil não, porque Gil preparou tudo já no Brasil, então o negócio dele tá completamente novo, e é absolutamente maravilhoso. E você vê que tem muito mais capacidade de resistência ao tempo do que o que eu fiz, porque é um trabalho musicalmente mais rico, é claro, como era de se esperar do Gil. E por outro lado — por outro lado não, pelo mesmo lado — é um trabalho mais experimental. O meu era assim mais ou menos relaxado, descontraído. Eu acho que a coisa mais precisa que se pode dizer sobre o espetáculo que eu fiz é isso, uma

coisa descontraída, era só o que eu queria que fosse, porque eu não tinha nenhuma informação a dar, a não ser o seguinte: que eu tava cantando, que eu tava bem, que eu tou legal, que eu tou à vontade. Fiz um espetáculo com uma descontração que eu não tinha antes. E isso é que é bom, eu me sentia muito feliz fazendo.

— *Como você tava contando, o trabalho começou a partir da gravação do LP... e o LP mantém uma característica do espetáculo? Isto é, você canta música dos outros?*

— É muito parecido com o espetáculo o disco, eu acho. O disco devia estar saindo. Houve um atraso por causa da capa, mas devia estar saindo agora por aqui. Queria que saísse logo porque é tão parecido com o show! Acho que de uma certa forma fechava assim...

— *De alguma forma você acha que foi percorrido um caminho de criação, até agora estaria sintetizada toda uma fase de todos os tipos de trabalhos seus nesse espetáculo... ou já é teoria em cima da coisa?*

— É um pouco difícil pra eu falar mas, de qualquer forma, não havia o pensamento de fazer um espetáculo que fosse sintético, de fazer uma coisa que sintetizasse o que passou, quer dizer, porque era uma intenção de demonstrar um descompromisso, mais do que tudo.

— *Londres... o que foi realmente pra você Teve um disco que você não fala dele com muito entusiasmo. Tem outro que você já fala com outra disposição...*

— É, porque realmente teve duas fases muito diferentes. No princípio eu não gostei: Eu já tava com o saco cheio de música pop, de zoadeira, aquele negócio de festival, entendeu? Todas aquelas coisas eu não gostava, achava imensamente desagradável, não achava nenhum interesse naquilo, só ficava pensando na Bahia, e com saudades. E ficava dizendo assim: carnaval é muito melhor. Ainda hoje acho que carnaval é muito melhor, claro que é... Mas o que divide mesmo minha estada em Londres foi depois que eu vi o Brasil a primeira vez. Daí quando eu fui pra lá, foi completamente diferente, porque eu sabia que podia voltar pra cá e me sentia muito melhor. Então eu transava mil, gostava... Londres é muito chato, e é muito bom. É um lugar interessantíssimo. As pessoas são muito especiais, diferentes de todo mundo, mas eu não tenho muito o que falar de Londres, porque é um negócio que ficou meio vazio na minha cabeça... Teve coisas que foram bacanas. Por exemplo, eu fiquei ouvindo melhor as músicas, as letras, reouvi os Beatles direito, porque eu não conhecia realmente direito, entendeu? Revi o que foi feito no Brasil durante esse tempo, por ter visto toda essa coisa... Achei fantástico como tudo aconteceu no Brasil, fiquei entendendo melhor. E principalmente esse negócio de John Lennon, que foi ótimo, esse disco dele que aliás não saiu aqui, que foi proibido, né? Isso foi muito bacana, eu adorei, e fiquei muito interessado no negócio de música lá, vendo tudo, sabendo como tá acontecendo, entendeu? Vendo que tá muito parado. Fiquei muito contente com o disco de John Lennon, achei fantástico porque é uma atitude que eu tomaria, era a crítica que tinha vontade de fazer, foi muito bacana aquele *The Dream Is Over*. Eu falava exatamente isso, toda a coisa. Era quase óbvio, mas eu tava falando muito

disso e fiquei contentíssimo. Vi o Lennon cantar uma vez com a Yoko. Vi os Stones duas vezes. Foi ótimo pra mim. E todo aquele relaxamento que eu falei no princípio tá relacionado com minha estada em Londres... Quer dizer, fiquei fora sem compromisso nenhum, e isso deu possibilidade de me reaproximar da música brasileira de uma maneira, assim, bem linda, sabe?

— *Já duas vezes, a gente conversando aqui, você citou a coisa descomprometida, o acaso...*

— ... influenciando ...

— *diretamente no resultado do seu trabalho. Ao mesmo tempo, você refletiu tranquilidade com relação ao que fazer quando pinta esse acaso. Isso é bem marcante em você, começa a acontecer uma coisa, você começa a reagir e tem segurança que reage bem diante dela...*

— Olha, com relação à criação, eu tenho tranquilidade. Sempre tive. Tenho demais. Nem ligo, sacumé? Não tenho grilo nenhum, não faço esforço nenhum. Tenho impressão de que acerto fazer as coisas, vou fazendo... engraçado isso, porque é como se já tivesse o esforço, tá entendendo, quando eu era menino... Talvez seja isso que a gente chama de talento, a gente quando é menino, quando você vai se formando, você se educa, num determinado sentido, de uma vocação, sei lá, entendeu? Sei o que posso fazer, então faço umas músicas... É exatamente assim, nesse ponto de criação. Agora, eu não sou um cara tranqüilo, completamente tranqüilo, não. Sinto muita angústia, tenho muitos grilos estranhos, cê tá entendendo? Mas

não tenho ansiedade em relação à criação. É estranho isso, não tenho mesmo . . . É como se eu não me preocupasse muito. Eu não entendo direito. Por mais que eu saiba, veja, não vivo como se fosse perigoso, como se fosse de verdade. É um pouco como se fosse brincado, como se fosse brincadeira . . . Eu não tenho, por exemplo, medo de não fazer. Não é como se fosse, assim, se eu não fizer eu morro, tá entendendo? Estranho . . .

Ao mesmo tempo, é só o que eu gosto, e não sinto medo porque não imagino que seja possível não fazer, sacumé? Acho que é por isso. Acho que faço o que sempre farei, não tem problema . . . Nunca fica uma coisa, assim, de vida ou morte, entendeu?

— *“Veja” fez um artigo sobre você, em cima do teu poder. Estabelecendo um poder, o poder de Caetano Veloso . . .*

— Eu falei que não tenho angústia em relação à criação, mas que tenho angústias em outras áreas; e realmente se há uma coisa com a qual eu tenho uma relação que provoca angústia é isso. Eu creio que não descubro em mim nenhuma vocação para o poder, entende? Não gosto de responder como líder de nada. Quando tenho oportunidade de falar, eu me singularizo, me particularizo, me individualizo. Me angustia o fato de parecer que eu tenho poder, me dá angústia mesmo, muito grande. Me dá um medo como se fosse um destino, entende? Como se de repente uma carga muito pesada ficasse em minhas costas, então, eu tenho uma reação, e essa palavra pintou muito bem agora: reação . . . eu sou como que reacionário em relação a isso, entendeu? Eu reajo quase que burguesemente, quer dizer, imediatamente tenho necessidade



de dizer pra mim mesmo, pra todo mundo, que tá legal, que eu faço as coisas, que eu quero que as coisas sejam bonitas . . . mas o que eu prefiro é a felicidade à grandeza. Porque eu não tenho anseio de grandeza. O que eu quero é a felicidade, eu quero calma, quero que o mundo seja real, que eu enfrente as coisas, que eu agüente, que eu possa voltar pra casa, entendeu? Ficar em casa, ficar no lugar que eu gosto de ficar, entendeu como é? Poder passear, ouvir rádio. Porque de repente dá impressão de que sou predestinado . . . é muito difícil evitar que essa coisa pinte na sua cabeça quando essas coisas acontecem, quando o interesse se torna um interesse desesperado, quer dizer, um interesse que exige demais, isso causa angústia. Ainda mais que eu já tenho esse de . . . desde menino eu tenho um negócio meio místico, eu era predestinado a salvar o mundo. E . . . quando a realidade às vezes parece confirmar, isso me angustia, entende?

Eu não gosto, eu reajo, eu esperneio, eu digo que não tenho nada com isso. Não me negaria a liderar, se eu fosse capaz de liderar, entende?

Mas eu não quero que um pouco de talento, misturado com um pouco de charme, seja confundido pelas pessoas como liderança, entendeu? Então, eu tenho medo porque vejo nas pessoas desespero . . . e eu tenho medo, não sei, eu não posso falar muito nisso, somente isso mesmo.

— Vamos dizer, tenho impressão de que faço música por acaso. Porque até aos 18 anos, em Santo Amaro, eu pintava, tocava piano, escrevi algumas coisas, fiz algumas músicas, mas principalmente tocava no piano toda música que eu ouvia. Escutava, sabia a letra de tudo, fosse Caymmi, fosse Noel Rosa, que a gente tinha uns álbuns da Araci de Almeida lá em casa, fosse toda aquela fase da Nora Nei, com músicas

de Antônio Maria, Fernando Lobo, e depois a fase de Dolores Duran, eu sabia tudo. Fosse tudo isso, fossem boleros de Anísio Silva, músicas em espanhol, boleros que faziam sucesso na época, Vaya con Diós, qualquer negócio, Noche de Ronda, tudo eu aprendia e cantava. Mas não tinha nenhum sonho de me profissionalizar nessa área. Fazia isso em casa porque era uma coisa que eu podia fazer. Tinha piano, ficava cantando e tocando. Mas eu pintava também muito, fazia telas, desenhava. E pensava muito mais em fazer pintura do que música. Bom, e ia toda noite ao cinema em Santo Amaro, toda noite mesmo . . . é como Bethânia falou no Bondinho, a gente fazia dramas, assim, teatro em casa.

Mas quando fui para Salvador, comecei a me interessar mais por cinema, quer dizer, não é que “ainda mais”, é que eu comecei a me interessar por cinema de maneira crítica, comecei a ler crítica e a ler alguma coisa de teoria do cinema, esse negócio todo. E colecionava, inclusive, todos os artigos de Glauber que, nessa época, escrevia crítica e dirigia a página artística e literária e o caderno literário do Diário de Notícias. E eu colecionava e adorava todo o negócio dele. Por essa mesma época, Salvador estava uma cidade muito efervescente culturalmente. Tinha o Glauber fazendo essa onda de cinema de uma maneira muito viva e também muito violenta; tinha a escola de teatro que tava numa época muito forte, muito criativa, fiquei impressionado também. Então meu interesse pela especialização num campo de arte se tornou cada vez mais confuso. Eu não tinha a menor idéia do que eu queria fazer. Gostava de tudo, me sentia capaz de fazer cada uma daquelas coisas, tinha vontade de fazer todas, e não sabia direito qual ia fazer. Fiquei pensando mais em cinema, porque em cinema . . . na verdade, eu posso

curtir todas, entendeu? Não que o cinema seja uma síntese de todas as artes, mas uma pessoa que faz cinema pode eventualmente curtir todas as artes, se quiser. Literatura, música, teatro, pintura. E isso me deixou bastante inclinado a me meter no negócio de cinema, e eu só andava com o pessoal de cinema, ficava fascinado com aquela vitalidade com que o Glauber vinha arrasando com tudo, já com uma pinta, eu sentia ali uma vida incrível, eu sentia que ali ia dar um negócio! E realmente deu, né? Como todo mundo viu. Mas não só eu sentia isso na Bahia. O Glauber não tinha feito ainda filme nenhum, e só através de artigos e de maneira de se comportar na cidade, ele se tornou uma pessoa mítica, já. De certa forma, era um mito para nossa geração em Salvador. Víamos nele uma força qualquer, inclusive havia ódios contra ele, polêmicas a respeito dele, havia quem tivesse raiva dele, porque a presença dele era muito forte, né? Isso tô falando pra dar uma idéia do ambiente que eu peguei quando me mudei pra Salvador.

Mas ao mesmo tempo eu continuava. O piano já não estava, ficou na casa velha de Santo Amaro. Então pedi a minha mãe que me comprasse um violão, ela me comprou, comecei a tentar tocar, tocava umas duas, três posições, e ficava cantando com Bethânia, em casa. Saía sempre com ela, como ela contou, né? E a gente ia pra bares, e cantava com as pessoas, as pessoas, começaram se interessar pela maneira de Bethânia cantar, pela voz dela, daí eu tocava violão, fazia umas músicas, mas não tinha interesse nenhum pelo negócio. Então conheci um rapaz chamado Álvaro Guimarães que hoje é, que que ele é? Editor-chefe, diretor...

— *É editor do Verbo.*

— Editor do Verbo, né? Esse jornal de Salvador, e fiquei amigo dele e disse que ia montar uma peça, num sei quê, e conversava muito comigo sobre a peça e eu falava muito em música popular, porque eu tocava, sabia todas as letras de cor, e tinha muito interesse na bossa-nova e ele me disse assim: “Bom, eu tô preparando uma peça, e quero que cê trabalhe comigo”. Eu disse: “Tá OK. Qualquer negócio que cê quiser eu faço”. Ele não me disse o que era, não. Perto da peça, disse assim: “Você vai fazer a música da peça, Caio” — ele me chama de Caio — “cê vai, Caio, tem que fazer. Cê vai fazer lindo, tenho certeza”. Aí eu falei: “Mas, venha cá. Eu já lhe mostrei alguma música minha? Eu já lhe disse que faço música?” E ele: “Não, mas eu sei que você vai fazer bem”. Aí eu disse “Tá certo, então eu vou fazer”.

Aí fiz a música da peça, e eu mesmo tocava piano durante o espetáculo. Fiz a carreira da peça toda. Daí comentaram que a música tava bonita, num sei quê. Daí ele montou uma peça Brecht e eu fiz também a música e mostrei o que fazia em casa, uns sambinhas, uns baiões, e ele ficou falando que era maravilhoso e fiquei habituado com o fato de dizerem que eu fazia música. Eu tava no clássico, passei pra Faculdade de Filosofia e não pensava em fazer nada, até que veio o negócio do Vila Velha, que é bem sabido. Conheci Gil e quando foram inaugurar o Vila Velha, quiseram que a gente fizesse negócio de música popular, a gente fez e, de certa forma, a música foi me levando, a música popular foi me levando e eu não tenho mágoa nenhuma por ter me deixado levar, porque realmente adoro música popular. E se, por exemplo, eu estivesse fazendo cinema, sem dúvida nenhuma estaria fazendo cinema e escrevendo sobre música

popular. De alguma maneira estaria ligado a isso. Sempre considero um acaso. E muitas vezes penso em parar. Digo: "Vou parar com isso, porque comecei com esse negócio de música, mas num tô propriamente nesse negócio, não", sabe como é que é? Eu tô completamente, tenho um amor enorme, profundo, mas não tenho planos . . .

— *Você não tinha compromisso com você mesmo . . .*

— Eu, até hoje, não tive uma idéia do que queria fazer, porque não sei exatamente o tipo de arte que é pra eu fazer, entendeu? Tenho impressão de que faria bem qualquer tipo de arte, entendeu?

Bastava que me exercitasse um pouco dentro dela. Porque quando me vejo fazer música, eu não sou muito musical. Tecnicamente, não sou. Posso fazer, porque tenho um gosto pela forma, assim, que eu posso fazer em qualquer campo. De modo que isso talvez tenha ajudado muito, tenha permitido que o tipo de música que vim a fazer não é bem música, quer dizer, o que eu faço é um negócio que diz respeito a várias formas de arte, entendeu?

Do ponto de vista da estética cinematográfica tem muita coisa dentro de minha criação. Também de literatura, de poesia, quer dizer, não especificamente de música popular. E com o negócio que me pareceu necessário fazer na época que nós fizemos, foi um negócio assim meio na base da mistura total, calhou bem, deu certo. E tava numa posição que permitia que sáísse um negócio desses. Uma espécie de um destino assim, que deu certo, naquele momento.

— *Você parece uma pessoa bem informada musicamente, isto é, de ter ouvido música, de ter cantado música de diversos compositores. Quando disse que, se estivesse fazendo cinema, estaria também escrevendo sobre música, talvez seja por essa carga informativa que você já tinha de música.*

— É. Eu tenho uma ligação grande com a música popular brasileira. Eu ouvia tudo deste menino. Hoje em dia . . . Eu voltei pro Brasil, ando no carro, ligo o rádio, né, ouço tudo, fico ouvindo tudo, e tudo me interessa. Aprendo as letras, vou cantando, dou risada, quero saber quem fez, como é, fico vendo, fico ouvindo tudo, sacumé? Inclusive tive uma capacidade crítica muito grande por causa disso, quer dizer, eu tinha uma visão muito larga da música brasileira porque sei coisas desde muito tempo. Minha mãe canta muito bem, sabe muitas músicas, e me ensinou e me despertou o interesse por coisas que tinham sido famosas mesmo antes de eu nascer, entende? Minha mãe ensinava, tinha discos velhos em casa, eu ouvia, ouvia o programa A Hora da Saudade. Aí teve o ano que vim morar no Rio, e que freqüentava a Rádio Nacional semanalmente, às vezes duas ou três vezes por semana, porque eu ouvia o programa do Manuel Barcelos. . .

— *Você veio pro Rio com que idade?*

— Entre 13 e 14 anos, em 1956. Eu passei o ano de 56 todo no Rio, morando em Guadalupe, entre Marechal Hermes e Deodoro . . . Então ia sempre ao programa, fosse Manuel Barcelos, César de Alencar, Paulo Gracindo, né? Foi uma das únicas vezes que vi Dolores Duran pessoalmente, na platéia e no palco. E eu gostava imensamente dela. E vi todo o pessoal.

Vi a Emilinha Borba, milhares de vezes, no programa César de Alencar . . . falando "que maravilha, hem, César, que beleza!" E Marlene, fazendo as maiores loucu-ras . . . Marlene fazia loucuras, ela pegava o cabelo, botava em cima do microfone, fechava todo o rosto, com microfone e tudo, coberto pelo cabelo, e cantava dentro, fazia gestos incríveis, coisas absolutamente geniais. E . . . Linda e Dircinha Batista . . . E Heleninha Costa, que eu gostava muito. Eu tinha muita afeição por duas cantoras, uma se chamava Neusa Maria e a outra Zezé Gonzaga. Eram duas cantoras que nunca foram de grande sucesso, mas que sempre cantaram muito bem. Caubi Peixoto, eu vi Caubi ser atacado pelas fãs violentamente. E Luís Gonzaga. Quando era bem pequeno, gostava era de Luís Gonzaga mesmo, era louco por Luís Gonzaga, minha mãe dizia assim: "Liga o rádio no programa de Luís Gonzaga que Caetano gosta". Eu era pequenininho mesmo.

*— Guilherme Araújo falou uma coisa interessante da época em que vocês foram pra São Paulo — é que você se constituía de certa forma num tipo de problema pro grupo, porque você era uma pessoa criativa, tinha música, mexia com várias coisas mas não era um cantor, não era um compositor, nem nada . . .*

— Não sabia onde me colocar, até que surgiu aquele amigo que dizia assim: "É . . . você podia ficar então como uma espécie de coordenador".

E eu me sentia muito à vontade nesse negócio, quer dizer, não me incomodaria. Inclusive naquele livro do Augusto de Campos, "Balanço da Bossa", tem uma entrevista em que eu falo isso pra ele . . . que eu pensava mesmo que seria um cara que dirigisse shows,

é... organizasse o pessoal que trabalhava perto de mim, amigos... orientasse, desse informações, discutisse as coisas com eles, dirigisse... e... talvez um dia tivesse uma... uma coluna num jornal sobre o assunto, sei lá... Eu não sei... não é que não pensasse, não acreditava que propriamente houvesse interesse por parte das pessoas em que eu fosse pra o palco e cantasse e gravasse minhas coisas. Mas eu também tinha vontade de subir no palco. Uma das coisas que eu pensei quando tava falando antes que poderia fazer qualquer coisa numa das artes... eu poderia ser ator simplesmente também, entende? Podia ser ator de cinema, de teatro, gostaria de ser, e acho que faria isso bem, se me dispusesse a isso... De modo que eu tinha também vontade de subir no palco, e depois aí tem uma vaidade. Subir num palco é uma coisa que dá um... certo gosto assim, eu acho bacana, por isso é que eu subo no palco e faço frescura, faço mil coisas. Então eu tinha vontade também de cantar e de subir pro palco. Eu falava pro Guilherme, eu dizia assim "olha, eu faria muito bem". E ele dizia "eu não vejo como". Porque sou muito tímido, não sou um cara assim extrovertido... falo, brinco e tudo mais, mas se não tenho intimidade com as pessoas sou meio tímido, assim... Hoje em dia sou menos, mas sou um pouco tímido.

— *Agora, você acha que de alguma forma essa força criativa tua está mais embicada pra música...*

— Não sei, agora já tou dentro da coisa, né? Tenho vontade de fazer outras coisas. Fico com um pouco... querendo parar toda hora, porque quero pensar pra ver se faço outras coisas, porque continua aquele sentimentozinho com o qual vim pra Salvador com 18 anos. Um sentimento de que eu quero fazer um negó-



cio, mas não sei exatamente o que é, em arte. Não sei se escrevo, se toco, se pinto, se faço filme. . . E continuo fazendo música. Mas não me sinto insatisfeito não, sacumé? Do ponto de vista de criação.

— *Nenhuma obrigação de procurar. . .*

— Também não, não, também não, não tenho angústia nesse sentido não. Nenhuma. Fico com vontade de parar pra ver. Digo pô, pode ser que pinte outro negócio, eu podia fazer um filme muito bem, tenho vontade, tá entendendo? Agora, filme tem um problema que é o problema da produção, me dá um pouco de preguiça e daí eu sempre desisto quando penso em fazer filme. Pô, tem produção, aquelas câmaras, tem toda a parte técnica e tem aquele gerador. . . Tem palavras que já pesam no meu ouvido que eu fico grilado, tá entendendo? O gerador. . . Aliás, mixar e montar é uma parte que gostaria muito de fazer, acho lindo, eu tinha vontade de ser montador, acho que é um barato, um trabalho fascinante.

— *E ao mesmo tempo tem a tua visão hoje do uso dessas diversas coisas na música, quer dizer, do ponto de vista de você fazer uma coisa ilustrativa, o próprio descontraimento de palco que você mostrou no show, quase uma cenografia própria. Tá tudo mais. . .*

— É, pra mim tá tudo tranqüilo, sai espontaneamente, o negócio todo que tá ligado ao show, e mesmo ao disco, saiu com muita espontaneidade. Um pouco diferente do que saiu no primeiro disco em Londres, que acho um disco contraído, que não se move, que não anda e eu não gosto.

— *Ele dá impressão de uma rigidez muito grande.*

— E eu tava triste, sem gosto, frio, sem vontade naquela época. É um disco que não gosto de ouvir. Só gosto de Asa Branca. Gosto muito de Bethânia também, mas mesmo assim tem um gosto de coisa gelada, que não me agrada, não me anima. Agora, o novo não, o novo eu adoro. Ouvi de novo na Bahia depois de um mês sem ouvir, e disse, muito bem, legal, ótimo, tá ótimo, morri de dar risada, achei bacana, vivo. . .

— *Você tem algum sentimento desses, não gostar de alguma coisa, com relação à fase tropicalista?*

— Não. Toda a coisa da fase chamada tropicalista, eu gosto muito, mesmo. Vejo aquilo com muita. . . alegria. Nunca mais ouvi muito aqueles discos não. Eventualmente, uma pessoa bota e eu ouço e digo ah, legal, sacumé? “Baby” eu gosto muito, a música “Tropicália”, aqueles discos todos eu gosto. O show na Sucata, o espetáculo de televisão em São Paulo: “Divino Maravilhoso”, algumas vezes, saiu genial. Me lembro com alegria as primeiras coisas que Gal fez, e, principalmente, aquele LP do Gil que tem “Luzia, Luluza”, música que até hoje eu ouço com uma emoção enorme, profundíssima!

— *Já que tamos nessa área, queria tua visão do chamado encontro com os concretistas de São Paulo. A ligação que você teve com a poesia, Haroldo de Campos, naquela época.*

— Eu não conhecia a poesia concreta, nem as pessoas que faziam e pra dizer a verdade não sabia nem o nome deles. Me lembrava do nome Décio Pig-

natari, ouvia falarem muito mal dele quando fui a primeira vez pra São Paulo. Mas não sabia nem quem era; não leio muito, não leio quase nada, e quando teve aquele negócio de tropicalismo, "Alegria, Alegria" e "Domingo no Parque", vi na casa de Capinam um livro de Sousândrade. Capinam dizia assim: "Rapaz, tô impressionado com isto aqui, que esses irmãos Campos de São Paulo descobriram esse poeta, fizeram um levantamento, eles estão fazendo um trabalho muito bom de redescoberta de poetas"... Isso antes do tropicalismo. Mas eu nem guardei. Quando foi aquele festival que teve "Alegria, Alegria" e "Domingo no Parque", Augusto de Campos me procurou. Queria me conhecer, conversar comigo, e eu disse "legal, bacana". Até me explicaram melhor quem era, eu já sabia que existia poesia concreta, mas nunca tinha visto e não conhecia o negócio deles. Então saí com Augusto, ele começou a falar todo o tempo sobre Lupicínio Rodrigues e depois disse que tinha feito um artigo sobre mim. Ai lembrei que tinha lido o artigo no Correio da Manhã, um artigo muito longo chamado "Boa Palavra na Música Brasileira", onde ele falava nas minhas músicas, que eu parecia ter uma visão mais lúcida e radical da música popular brasileira naquele momento. Ele me deu umas revistas "Invenção", então fiquei vendo o que eles faziam. Achei maravilhoso! Fiquei interessadíssimo e depois comecei a relembrar o tipo de piche que ouvia a respeito deles, e comecei a ver a situação deles dentro da literatura brasileira. Augusto tinha falado, nesse dia, que sentia muita afinidade com o nosso trabalho, tanto ele como todo o pessoal da poesia concreta. Ele queria dizer que os nossos trabalhos eram afins, porque tínhamos tomado uma atitude radical, eles também, e como ele gostava muito de música, queria falar por isso. Então fiquei lendo alguma coisa que

ele me deu de presente, livros de poesia, coisas de Ezra Pound, de Maiacovski que eles tinham traduzido, me deu "Panaroma", "Finnegans Wake". Daí li "Ulysses", li muito mal, porque é muito grande, muito difícil, mas adorei, achei maravilhoso, porque tem aquele negócio das palavras, e aquelas formas. . . E, principalmente, tinha estreado também o espetáculo do Zé Celso, "O Rei da Vela", de Oswald de Andrade. E eu fiquei profundamente interessado, eu não conhecia nada de Oswald de Andrade. E o Augusto, o Haroldo, principalmente, que estava fazendo um levantamento, uma redescoberta de Oswald, estava batallhando nesse sentido. Então, quando falei que "O Rei da Vela" tinha me impressionado muito, que queria ver o negócio do Oswald, eles me deram livros de Oswald, e o artigo do Décio sobre o Oswald, e o negócio do Haroldo sobre Oswald, e as coisas e a poesia. Então, ficamos amigos. E eu tenho o maior respeito por eles. Acho que o Brasil tem um grande problema na área cultural, não tenho autoridade pra falar, eles teriam mais autoridade. Enfim, acho que no Brasil há um grande problema com relação à criação cultural, por causa do subdesenvolvimento. Os problemas criados para os concretos, seja de publicação, seja a reação crítica que encontraram e encontram até hoje, são um negócio sinistro, entende? Uma antipatia e um desprezo pelo que eles fazem, um negócio abominável, um negócio de fraqueza, do que o Décio chama mesmo de "geléia geral". É o seguinte: você imagine que esses caras fizeram um trabalho com precisão, estudaram, traduziram, tiveram o cuidado, é um trabalho que deve despertar, no mínimo, o interesse para quem queira estudar, entendeu? Quem queira se interessar, saber literatura. . .

— ...*pra quem queira saber sobre informação que traz o trabalho, né?*

— Claro, porque eles são muito claros nesse ponto, quer dizer, quando as pessoas reagem a eles, só posso entender que seja por medo. Porque é o cúmulo que ainda hoje se façam essas coisas, né? Que as pessoas... briguem com os concretos, por eles fazerem uma experiência como fazem. Tenho a impressão de que há um medo da lucidez crítica que eles têm, entendeu? Eu dei uma entrevista pro Pasquim, quando vim no outro ano, e eles perguntaram também sobre meu encontro com o pessoal da poesia concreta. Acho muito chato esse negócio no Brasil de tudo virar um grupo, cê tá entendendo? Tudo vira Fla x Flu... Então, você...

— ...*escolhe o time...*

— É, escolhe o time. Não se trata disso, tá entendendo? Não conhecia os caras, e tudo que eles me mostraram era legal, e eles são corretíssimos, tá entendendo? Escrevem bem demais, tá entendendo? A experiência deles é muito profunda. Agora, no Brasil, fica o problema do nível somente. Eu não tenho autoridade, não tenho conhecimento de literatura, pra dizer que a linha que eles escolheram, a posição crítica deles é a única possível, e que eu sou contra todo mundo que não tem o mesmo tipo de pensamento... O que eu quero dizer, apenas, é que o que eles se propõem a fazer, fazem com muita precisão, muita clareza. Então deviam encontrar também respostas claras. O que me faz desconfiar das pessoas que evitam, ou fingem ignorar, ou botam uma cortina de silêncio em torno, menosprezam ou ironizam o trabalho dos con-

cretos, o que me faz desconfiar dessas pessoas é o fato de jamais trazerem, nas respostas que tentam, nem um décimo da clareza com que os concretos se expressam, cê tá entendendo? Eu gostaria que houvesse respostas claras, que a discussão fosse ao mesmo nível.

— *Ao nível do trabalho sério.*

— Claro, que a discussão fosse ao mesmo nível. Eu conheço certas coisas, eu intuo certas coisas na cultura brasileira que, pelo pouco que eu conheço da formulação teórica dos concretos, realmente dá pra balançar a estrutura da formulação deles, cê tá entendendo? Acho que há certas coisas dentro de mim mesmo pondo a opinião deles em discussão. Pra mim. Entendeu? Mas eles próprios têm sido muito mais capazes de delimitar a área em que são eficazes do que aqueles que são os seus críticos, tá entendendo? Eles mesmos têm demonstrado maior consciência dos próprios limites do que as pessoas que tentam criticá-los. Tudo isso veio com muita clareza e ninguém vai querer me engambelar com esse charmezinho brasileiro, de sensibilidade, de não sei o quê, tá entendendo? Sensibilidade, eu tenho de sobra, eu sou uma moça.

— *Como se relacionaria o trabalho de vocês, na época, com o deles — identificação, influência, eram trabalhos paralelos ou o quê?*

— O fato deles terem despertado nosso interesse pra determinadas coisas deve ter, sem dúvida nenhuma, influenciado nosso trabalho, ajudado a gente a descobrir novas maneiras de colocar as formas que a gente tava querendo colocar. De uma forma ou de outra, com a experiência que eles tinham, eles nos cla-

rearam o caminho e o trabalho deles nos liberou a imaginação pra determinados jogos formais que talvez não tivéssemos ousado. Mas a gente nunca perdeu a consciência de que são campos diferentes. A gente trabalha numa área de consumo, faz discos, não tem o trabalho concentrado de quem faz literatura, teatro. De certa forma, muito do que a gente fez antes de conhecê-los já era resultado de coisas que, gente como eles, eles próprios, tinham feito, né? Indiretamente. Porque, diretamente, o que eu fiz foi muito mais profundamente influenciado, toda aquela coisa de tropicália se formulou dentro de mim, no dia em que eu vi "Terra em Transe". Isso eu já tenho dito algumas vezes, mas é. . . não me lembro de ter lido, eu me lembro de ter dito, mas não me lembro de ter lido. E também o cinema de Godard me despertou um interesse muito grande, me influenciou muito, mais do que Bob Dylan, mais do que os Beatles. Eu fui mais influenciado por Glauber e por Godard do que por Bob Dylan e os Beatles. E ainda mais pelos Beatles do que Bob Dylan.

— *Essa afinidade com Godard, Glauber, como você localiza hoje — era mais porque amava formas?*

— Não, "Terra em Transe" foi um detalhe muito importante num momento determinado da minha vida. Foi fundamental, numa época que com relação à música brasileira eu tava predisposto a encontrar uma coisa que dissesse o que aquele filme dizia, como aquele filme dizia pra fazer um negócio arrebentar dentro de mim. Então, foi um momento o meu encontro com aquele filme, o filme foi como um catalisador de uma série de coisas que tavam no ar pra mim, que me angustiavam, que eu não sentia a maneira de fazer sair,

e ele me deu a chave, tá entendendo? Foi mais uma questão de solução geral para a minha criação do que influência pela forma. Eu quero dizer o seguinte: não é que o filme me ensinou estilisticamente, é que o filme me revelou, me iluminou, enquanto que o Godard foi ensinamento estilístico, um gosto de ver um estilo que você aprende a transar com ele. E daí, isso ficou pra mim marcado no meu gosto estético e veio a participar do meu processo de criação, entendeu?

— *O Rio sempre comandou a criação brasileira mesmo do ponto de vista da importação dessa criação nascida em outros estados. Era um negócio centrado. Mas hoje imagino que esteja havendo uma descentralização. As criações regionais, sejam baianas, sejam mineiras... como é que você vê?*

— Olha, vou começar falando da Bahia, porque é o que mais sei, eu sou de lá... Tem o seguinte: há um número muito grande de bons artistas, na música ou nas outras áreas, que são baianos. Por outro lado, a Bahia foi a primeira capital e tem ainda hoje vários bairros onde a arquitetura é interessantíssima, e é uma cidade com maioria de negros no Brasil, é uma cidade basicamente negra, a gente pode dizer. Então, é uma cidade que desperta sempre... por exemplo, no tempo do teatro de revista todo show tinha que terminar com uma homenagem à Bahia. As escolas de samba volta e meia desfilam com um enredo sendo Bahia, e há milhões de músicas feitas sobre a Bahia, e há todo um mistério, um mito e um folclore em torno da Bahia, porque a Bahia ficou sendo como uma raiz, como sendo um lugar... onde o Brasil é mais profundo, essa coisa toda. Por causa desses elementos e da mitificação que esses elementos receberam, não é? Então,



num país basicamente sem raízes, se você for comparar qualquer país da América com os países europeus ou com países africanos, você vai notar que a América toda é uma cafonada de cima a baixo, ou seja, é um continente sem passado, né? O passado americano resume-se no aniquilamento das nações indígenas, né? Claro que também no que veio depois disso, ou seja, na colonização européia, inglesa, espanhola, francesa, holandesa ou portuguesa, e na importação de escravos e este detalhe é da maior importância neste nosso continente. Então, você. . . eu tô falando como se soubesse, meio professoralmente, mas não é isso. . . são coisas que passam na minha cabeça e eu vou falando. . . Você tem a permanência de uma língua européia, uma continuação, mas já em outras condições que as de uma cultura européia, entendeu? Então isso dá uma bagunça danada, você tem ao mesmo tempo fossas, o americano tem fossas, o americano todo ele, do Canadá até a Patagônia, fossas por falta de raízes, fossas de importação, necessidade de afirmar o caráter nacional artificialmente, coisa que não acontece na Europa, tá entendendo? Quer dizer, isso é uma visão que eu tenho. Sei pouco de história, mas é o que sinto nas coisas de agora, talvez nem seja isso historicamente, mas é uma maneira de dizer o que vejo atualmente. Então, a Bahia, no Brasil, tem feito um pouco esse papel de mito de raiz, tá entendendo? Eu não quero desmentir não, acho que a Bahia tem força, é um lugar incrível . . . o reconcavo baiano é um negócio maravilhoso, mas tenho uma distorção muito grande pra falar porque eu sou de lá. Por um lado tô mais apto a falar porque vivi todo o tempo lá, mas por outro sei que é uma visão distorcida, porque estou profundamente ligado ao lugar. Mas tenho maturidade bastante pra saber que não interessa pra gente. . . ultimamente vem se fa-

lando muito aqui no Sul que a Bahia tem tudo concentrado, que a Bahia é que vai dizer as coisas, que da Bahia que sai tudo, não sei o quê. Isso me faz um pouco mal, porque eu tenho muito mais interesse numa coisa a que você se referiu aí na pergunta, que é a descentralização, entendeu? Eu fico alegre que algumas coisas aconteçam na Bahia; por exemplo, vejo um jornal como o Verbo, morro de alegria, acho maravilhoso. É um jornal que tem o gosto de província, mas tem a capacidade de ser interessante em qualquer lugar do país, e tem uma vocação para o amadurecimento, a criatividade. . . de qualquer maneira é uma coisa viva, uma coisa pintando, e tá pintando na Bahia, sacomé? Outro dia vieram uns caras de Brasília, lá em casa, com um jornal chamado. . . puxa, me esqueci o nome do jornal. . . “um jornalzinho de Brasília, um negócio assim. . .” fico contente vendo coisas acontecendo em outros lugares. Mas o que eu quero dizer é o seguinte: existe realmente um hábito de centrar a cultura brasileira, mesmo quando isso não é verdade, no Rio de Janeiro, tá entendendo? E tenho quase como um dogma que a descentralização é sempre melhor. O Rio centrou de uma certa forma a vida cultural do país durante muito tempo, mas inegável que São Paulo, todas as vezes que se manifestou, o fez de maneira mais radical. Agora, é preciso que isso não vire Fla-Flu regional também, entendeu?

— . . .um Campeonato Nacional. . .

— Isso, num Campeonato Nacional de criatividade e de cultura, porque o país é muito grande, os estados são muito distantes, há muita terra vazia entre uma cidade e outra, muito campo não arado, muita terra seca, muita floresta também, muito pântano; então vai

ficar um grupinho de uma cidade dizendo "olha, nós somos os mais inteligentes e criativos", e o outro respondendo, e isso não interessa, não interessa o Campeonato Nacional.

— *É a grande vocação para o futebol...*

— É, eu acho ótimo, contanto que essa vocação para o futebol se exerça no futebol mesmo. Então, eu tenho interesse pela descentralização, acho mais saudável, mais democrático. Mas a gente tem que entender também que essa descentralização só é possível mediante condições econômicas dadas. Sei que é possível uma cidade produzir maior número de pessoas criativas etc. por causa de sua formação cultural, sua tradição, por causa de vários elementos que possam estar em jogo. Mas essa cidade só permitirá uma verdadeira produtividade se tiver um nível econômico razoável. Tenho a impressão de que essa descentralização cultural depende de coisas muito maiores que essas discussõeszinhas, aliás simples e nada perigosas, da área cultural. Entendeu? E quero dizer que tenho interesse pela descentralização, mas não tenho muito interesse em discutir esse problema da criatividade. Das criatividades regionais, ou seja, digamos que em Curitiba surja um grupo de contistas, em Porto Alegre um grupo de psicanalistas fazendo uma pesquisa importantíssima internacionalmente. Sabe como é? Qualquer coisa que aconteça em diversos lugares do Brasil é bacana, mas tudo isso depende da economia desses lugares. Eu não gostaria de discutir isso na área cultural porque correria o perigo de cair no campeonato que a gente tava falando, né? Por outro lado, ia ficar uma discussão leve e superficial, quando isso depende de coisas mais pesadas, ou seja, da maneira como a economia do país

se comporta, das regiões etc. E é uma discussão em que a gente não pode entrar, pois não tá tecnicamente informado pra entrar, tá entendendo? É uma discussão de economistas, de planejadores, e ninguém aqui vai querer se arvorar a dar conselhos de planificação de um país imenso como esse, tá entendendo? E como vai depender de tudo isso, e a gente sabe qual o preço dessas coisas. . . por exemplo, na Bahia, é lindo que agora haja a possibilidade de ser aberto um estúdio de oito canais de gravação, pra que as coisas sejam feitas diretamente lá, entendeu? Porque há uma criatividade muito grande, uma porção de gente fazendo coisas, uma série de coisas interessantes para serem gravadas, gente querendo trabalhar. Se for possível fazer um disco em Salvador, eu prefiro, claro. Então, tudo isso é permitido por causa de uma industrialização que a cidade, a região do recôncavo, tão sofrendo. Eu sei o preço disso, tá entendendo? Sei como uma cidade se transforma por causa disso, como as próprias famosas forças culturais da cidade são ameaçadas por essas coisas e eu não sei como resolver isso, entendeu? Não tenho nenhuma solução pra isso, não entendo mesmo, é impossível.

— *Agora, você entende as suas coisas sem a Bahia, sem a sua existência, a sua formação baiana?*

— Não de jeito nenhum. Mas isso é muito complicado, porque não tenho nenhum interesse em regionalismo, tá entendendo? Eu tô ligado com a Bahia concretamente e só sai no meu trabalho essa ligação na medida em que ela é efetiva. . . não como um compromisso de representar uma região. Porque aí voltaria o concurso de Miss Brasil, tá entendendo? Era preciso que fosse uma descentralização conjugada com

uma desprovincianização. Agora, você tá querendo que eu fale mais da importância de eu ter nascido na Bahia no negócio do meu trabalho, né?

— *Toda essa repercussão concreta no seu trabalho.*

— Só é difícil falar porque não há outra experiência pra comparar, o que aconteceu comigo é o que aconteceu comigo, tá entendendo? Há coisas que são assim necessariamente porque eu sou baiano, mas você pode transar altíssimo a partir de qualquer coisa, eu acho. Por isso eu tava falando que me sinto um pouco mal quando se fala em ser baiano como privilégio, isso colocaria uma nova centralização desagradável, entendeu? A idéia de privilégio é uma coisa que não me interessa. Privilégio de ter nascido na Bahia, ter vivido tais e tais coisas. Eu não vejo muito isso. Por exemplo, quando fui pra São Paulo eu... é claro que São Paulo é uma cidade muito difícil, é uma cidade dura, difícil de você suportar, mas eu ficava fascinado com a completa falta de raiz que encontrava nas pessoas que conversavam, que transavam comigo. É maravilhoso. É também um privilégio não ter raízes, não ser de um lugar que tenha uma vida cultural popular muito organizada... se se pode dizer assim, entende? Com a Bahia de certa forma tem. Mas eu tava falando desse negócio de centralização e tem coisa acontecendo... Por exemplo, no Recife, Gil viu agora coisas incríveis. Um grupo chamado acho que Quinteto Violado ou Quarteto Violado, não sei, que é uma coisa extraordinária. E era muito bom falar nisso, saber que existe, porque tem milhares de coisas pintando por aí. No Recife tem também uma coisa chamada Armorial, um grupo muito bom também. Pessoas incríveis, tem

um cara chamado Chico Soares, o Canhoto, que toca violão, é espetacular. O Paulinho da Viola até dedicou uma música a ele. E fora toda a coisa popular que tem aí. Milhares de caras incríveis. Isso Gil e Capinam tão sabendo muito bem.

— *É engraçado a volta da coisa: na época do tropicalismo houve muita preocupação com a palavra importação; o debate todo era em torno da "importação". Hoje as coisas se modificam. Fala-se muito do regionalismo tal ou tal e se descobrem coisas dentro do Brasil. Quase uma virada completa de posição.*

— Talvez, eu não sei bem não. Porque há duas coisas aí. Uma é a seguinte: as capitais dos estados brasileiros parecem ter hoje a necessidade, por causa da condição econômica a que chegaram, de uma vida cultural local não provinciana. A outra coisa é que há uma cultura urbana no Brasil que é o rádio, a televisão, a imprensa, livros, produções de cinema, tudo centrado há muitos anos no Rio e em São Paulo por condições econômicas. Mas hoje as condições econômicas de outros lugares estão permitindo que uma necessidade de criatividade local apareça, tá entendendo? Sem dúvida há uma cultura urbana no Brasil que não se quer mais provinciana. Ela quer existir no mundo, sabe como é? Agora, há sempre o sonho, a necessidade de se ter uma intuição sintética do Brasil pra saber o que é que o Brasil vai dizer ao mundo e daí já é uma coisa nacional, uma forma de nacionalismo e isso também é outro problema. É complicado, quer dizer, a gente vai ultrapassando esse negócio dentro da gente, mas é uma coisa de uma complexidade enorme, não é? Esses problemas a gente não pode nem sonhar em colocar de uma maneira exaustiva, entende? Você não

pode nem sonhar em encerrar a discussão, quer dizer, a conversa de todos nós no Brasil deve ser mesmo uma conversa de quem espera. Mas tudo é complicadíssimo, porque também tem o cara que não tem que responder por um país, por uma região, entendeu? O cara pode tá numa de milênios, pode tá numa perspectiva que não seja da história, que não precise reconhecer os problemas de nacionalidade, nada disso, entendeu? Sabe que esse negócio de arte... tudo é possível, sabe? Tudo... tudo pode pintar. De modo que pode ser um cara que encontra coisas no mundo, não é necessariamente comprometido com... enfim, não quero dizer mais nada, era isso mesmo.

— Eu poderia vir morar no Rio, mas não tenho muita vontade, não. A única coisa que eu tava pensando em vir pro Rio é porque eu tava fazendo psicanálise em Londres, e tenho vontade de continuar, e na Bahia não tem psicanalista, tá entendendo? Até o João Gilberto fala com muito orgulho disso, dá risada disso, na Bahia não tem nenhum psicanalista. Morre de rir com o orgulho dele, como a dizer assim: “não precisa”. Mas eu tava em Londres, procurei o analista, e tal, e achei um negócio espetacular. E agora tô com vontade de continuar e talvez até venha morar no Rio por algum tempo por causa disso. Mas até agora não decidi fazer isso, porque tenho impressão até de que basta ficar na Bahia ah, ah...

— *Tua visão de psicanálise qual é? É boa, você acredita...*

— Ah, eu achei legal, achei muito bacana quando eu tava fazendo. Não quero discutir negócio de psicanálise, se deve fazer, se não deve fazer. O negócio é que pra mim foi bacana, eu tava muito apavorado

e daí procurei um psicanalista e tava sendo legal. Aliás, sempre tive interesse mesmo quando morava na Bahia, desde rapazinho, eu tive interesse em psicanálise. Nessa época era mais curiosidade do que necessidade, mas em Londres se tornou necessidade, e eu fui lá, né? Agora, pra mim é praticamente impossível dizer o que é minha experiência com psicanálise. Porque a impressão que eu fico é que a gente não sabe de nada. Na análise, tive impressão de que não sabia de nada, nada. Eu não sabia o que estava se passando, mas eu via que as coisas tavam se passando. . . Eu não sei dizer quais, nem como, entende? E é legal, porque aí você vai sentindo coisas legais, vendo coisas legais, sei lá. . . Pode ser legal prum cara.

— *Mas você acha que de alguma forma ela já tem alguma relação com atitudes tuas?*

— Ah, eu acho que mudei muita coisa pelo fato de estar fazendo psicanálise. . . Eu acho.

— *O encontro com João Gilberto, o negócio de você vir aqui, cantar com João. . .*

— Meu encontro com João foi uma coisa da mais profunda importância pra mim, porque. . . eu creio que deva ser pra quem quer que encontre com ele, que tenha alguma tempo com ele, porque João. . . João é uma viagem! Ouvir ele cantar de perto, ouvir ele falar sobre cantar, ouvir ele falar sobre tudo, é como viver milhares de coisas ao mesmo tempo, porque ele é, genuinamente, um grande artista, entende? Ele é um grande artista. . . Na verdade desde o aparecimento da bossa nova, tomei a atitude de João como exemplo, entendeu? Não gostava muito de nada, só gostava do



João Gilberto. Quer dizer, Tom eu achava genial, acho até hoje, Carlinhos Lyra, acho até hoje um dos maiores compositores também, muito bom, tudo o que ele faz é extremamente bem feito. Depois do Tom, ele foi o melhor, o Carlinhos Lyra. Mas isso era a primeira fase da bossa nova.

Na segunda fase, a fase do Edu, o aparecimento de Elis, por um lado, por outro Nara Leão, com as coisas mais assim ligadas aos temas de tomada de consciência do povo brasileiro. As coisas do Baden Powell, com Vinícius, inclusive, na fase do samba afro-baiano, também antes aquelas coisas tipo de samba de carnaval, de morro, tudo isso me parecia coisa menor, e eu tava tão interessado no João, que dizia "nada é realmente uma coisa muito boa". Tinha simpatia por tudo, mas não reconhecia em nada uma grandeza. Tomei o negócio do João Gilberto como um exemplo, essa coisa da radicalidade. Mas é claro que não tenho a capacidade de rigor que o João tem. Talvez eu seja rigoroso, mas o meu negócio é em outro plano. De qualquer maneira, eu sou radical.

— *Uma pergunta, sem sentido provocativo, mas para o sentido de colocação de sua parte: João recebe uma série de não entendimentos dentro do Brasil, seja por parte da imprensa, enfim, uma série de não entendimentos, tanto que ele vem, fica um pouco, e sai. Qual é a tua visão disso? As mil transas que houve por causa do programa de televisão... iam passar, não iam...*

— Eu acho o João Gilberto um sujeito radical. Ele tá ali naquele negócio dele e não arreda. E é difícil agüentar tanta grandeza, não é? Se você se lembra do início da bossa nova, vai perceber isso muito bem. O João Gilberto ficou muito tempo sem gravar e parecia

impossível que algum dia gravasse. E ele vinha em linha reta no caminho dele, sem se afastar. O encontro dele com Tom, Vinícius, Carlinhos Lyra, Ronaldo Bôscoli, Menescal, enfim, o aparecimento da bossa nova, o interesse desse grupo de bons músicos no Rio de Janeiro, principalmente o Tom Jobim que é um gênio, permitiu que aquela força que ele trazia encontrasse uma mediação, fosse possível, tivesse um lugar no mundo. Então, o que há é o seguinte: o João tinha uma visão muito profunda e precisa do que ele queria fazer com música e isso encontrou repercussão naquele momento nos interesses de diversas pessoas que estavam fazendo música no Rio, e que ele encontrou, e daí foi isso que se chamou de Movimento da Bossa Nova, né? Sem dúvida nenhuma, de todo o pessoal da bossa nova, quem demonstrou maior radicalidade foi o João. Nada tem hoje a atualidade que os discos de João Gilberto têm. Tudo isso são sintomas de um rigor raro que você encontra em raríssimos artistas no Brasil. Que talvez você não encontre em nenhum. Então essa coisa, quer dizer, quando um artista é assim, é difícil que a mediocridade necessária para a maioria das pessoas sobreviver, em determinadas áreas — suporte. Tom Jobim escreveu na contracapa do primeiro LP do João, “Chega de Saudade”, assim: — “O João não menospreza a sensibilidade popular, ele acha que há um lugar para a simplicidade, e para a simplicidade das palavras e das notas... alguma coisa assim, não é? Então, o fato é que realmente parece haver mesmo lugar na sensibilidade popular para coisas como essa. Acho que uma coisa de tamanha força teria necessidade de encontrar resposta no seio das populações das cidades brasileiras. E o fato é que o LP “Chega de Saudade”, embora tivesse encontrado a reação mais estranha por parte das donas de casa, críticos de mú-

sica, é... pessoas desse tipo, o fato é que aquele negócio ali mudou a maneira do povo brasileiro ouvir, mudou a maneira do povo brasileiro ouvir até conversa. Pra mim é uma coisa de maior profundidade, não é negócio de "foi uma moda diferente" não, um negócio mesmo com uma profundidade incrível, porque o João passou anos curtindo a maneira de dizer as palavras, ele fala as coisas como se fosse pela primeira vez, quem ouve aquilo naturalmente, passa a ouvir diferente. O João foi um grande inventor e, como sempre acontece, apareceram muitos diluidores, e a coisa ficou aceita oficialmente, pela opinião pública e pela imprensa, então a bossa nova era uma glória do país. Fez sucesso nos EUA etc. etc. e todo mundo achou legal, todo mundo dizia: "tenho discos de bossa nova". Depois o tempo foi passando, muitas coisas aconteceram, depois veio o negócio da tropicália, que deu um pau arretado também, né? Quando foi agora, o João veio ao Brasil, se comportou da maneira que sempre se comportou, não arredou um pé, não é? E a imprensa brasileira, na sua imensa mediocridade, reagiu ofendida, por João Gilberto não lhe dar nenhuma importância. Ou seja, só lhe dá importância de uma maneira muito sábia e muito maliciosa, digo maliciosa no sentido de sabida, saber dar aquele plá só na hora certa e saber usar sem se envolver. E não é fácil pra esse pessoal agüentar uma coisa daquela. Não é um cara que tá aí nas revistas de todo dia, não é nenhum Caetano Veloso, tá entendendo? Então os caras se sentiram na maior liberdade de esculhambar. Acho que porque João Gilberto não deu entrevista, não falou com jornalista, e só falou acho que com o Tárík...

— *É, deu uma entrevista...*

— Deu uma entrevista lindíssima, como um golpe de caratê. Então acho que os caras receberam ordem de pichar o João Gilberto, aí picharam. Principalmente esse cara. Carlos Heitor Cony. Eu nem tinha lido. Depois na véspera de eu ir pra Inglaterra de volta, eu tava aqui em casa e vi uma Fatos e Fotos de semanas anteriores, vi vários artigos sobre o João Gilberto e fui lendo e tinha esse artigo desse cara. Rapaz! É um sujeito ignorante, de uma ignorância incrível, dizendo que o João Gilberto pensava que era a Greta Garbo, coisas assim, né, o maior desrespeito, um cara imbecil, não entende absolutamente de nada, senta a bunda na redação do jornal pra escrever besteiras sobre um cara que é um gênio, tá entendendo? Então eu fico com muita raiva quando se fala mal do João Gilberto, eu detesto, tenho vontade mesmo de responder, em geral eu quero responder. O fato é o seguinte, as pessoas fingem — e como comigo e também com o Gil: se tiver oportunidade cai todo mundo em cima, porque as pessoas fingem que gostam, entenderam? Fingem que estão de acordo, pra não passar por desatualizado, não sei o quê, mas ninguém tá entendendo nada. Essa é que é a verdade. Essa gente que escreve em jornal, essas coisinhas, a maioria só fala bobagem. Então eles não têm peito, são pessoas medíocres. têm que sobreviver, precisam ganhar dinheiro. . . é desumanidade também exigir que cada pessoa seja de uma grandeza infinita.

O que eu quero dizer é o seguinte: eu entendo esses caras, que a barra para eles é pesada, mas também a gente não pode deixar, né? que essas minhocas atrapalhem as coisas mais importantes que estão acontecendo.

— Na época do tropicalismo, eu pensava em recuperar tudo, e uma das coisas que me chamou aten-

ção primeiro foi a Elis. De certa forma era a que eu menos gostava, na segunda fase da bossa nova. Daí fiquei com uma... senti uma coisa afetiva assim pela Elis, aquele negócio dela ter aquele programa "Fino da Bossa" em São Paulo e fazer aquele sucesso todo, pra mim ficava em outro nível, mais uma coisa como a Rádio Nacional, entende? E eu via aquilo com certo carinho. Era a própria coisa da televisão, era bem o negócio de São Paulo.

Da Tv Record, a massificação de uma imagem, e a coisa dela ser viciada, ter gestos muito caracterizados, muito marcados, eu reconhecia como uma necessidade de linguagem de televisão massificada. Então me dava um carinho por aquela mulher no meio daquela arrumação toda, tinha aquela mulherzinha ali, com uma afinação incrível, com uma capacidade técnica que nenhuma cantora no Brasil tem, essa é que é a verdade. Então ficava assim, olhando, com muito carinho. Quem junto comigo considerava todo o resto, menos João Gilberto, como quase vulgaridade, era a Gal. Éramos muito radicais nesse ponto, ouvíamos só João. Ouvíamos o resto pra aprender o que existia, mas considerávamos coisa de "pouca monta". Então eu já tava aqui no Rio e a Elis tava com show no Zum-Zum, acho que até com o Baden, e eu vi o show e fiquei comovido. Levei a Gal pra ver e Gal ficou também... Foi uma coisa maravilhosa, uma descoberta. Mas eu não liguei muito pra essa fase da bossa nova não, porque era exatamente a coisa que nós lutávamos contra. A única coisa que nos emocionou nessa época foi exatamente a Elis, que era a mais radicalmente vulgar nesse sentido, mais radicalmente vulgarizada pelos meios de comunicação.

— *Ela não teria sido a pessoa que mais se expôs a esse dado de consumo?*

— Não sei se foi a que mais se expôs, mas é uma pessoa que ficou num lugar muito ruim. Porque você não pode dizer, por exemplo, que ela se entregou mais aos meios de comunicação que Roberto Carlos. O problema é que isso nela não ficou resolvido, cê entende? Fazendo o segundo disco na Inglaterra, e também fazendo o show, pensei muito nisso, porque a segunda fase da bossa nova tem muita coisa assim, expressionista, coisas abandonadas pela bossa nova com a revolução cool de João, e que voltaram nessa fase. Porque eu queria fazer coisas de palco, coisas de efeito, e me interessei por isso muito sorridentemente, sacomé? Eu voltei a ficar pensando nisso e, numa das minhas músicas no show eu canto um pedaço do laialadaia, do "Reza", de Edu, mas tudo com muito carinho. E ultimamente tô pensando muito em Elis. Ouvi, em Salvador, faixas do novo disco dela: uma que fala que "não sei o que vai acontecer amanhã, será tudo diferente, nada será como ontem, amanhã"; e também uma do Chico Anísio, aquela da filha do Chico Brito. E eu fico ouvindo, puxa vida!, como essa mulher é abandonada. Porque essa mulher, com essa capacidade incrível de cantar, não tem uma cantora no Brasil melhor que a Elis; não tem, entende?, ela também tem nível técnico fora dos padrões brasileiros, muito acima, e, impressionante, cada vez ela canta com mais segurança. E eu fiquei impressionadíssimo, tive vontade até de fazer um trabalho sobre ela, falar uma coisa ou outra, escrever sobre ela. Fico pensando em pegar toda a discografia e rever tudo, sacomé? Porque não pode acontecer num país como o Brasil uma mulher com um talento desse, e ficar no abandono.

— *O saturamento do pop: como ele chegou a você...*

— Olha, aconteceu de maneira muito pessoal, que coincidiu com o estado geral da música pop no mundo. Como naquela época da tropicália, quando eu tive muito interesse em ressaltar diversos pontos que eram maliciosamente ignorados pela inteligentzia brasileira. Entre eles, a música comercial, ou seja, a música de Roberto Carlos, Cely Campelo, Erasmo, Vanderléia. A música de juventude que o Brasil inteiro cantava, o mito de Roberto Carlos, tudo isso me interessou, entendeu? Falo bem pessoalmente, né? Então, foi uma das coisas que eu também lancei no meio da coisa, o negócio de usar guitarra elétrica na música, de usar um conjunto iê-iê-iê pra acompanhar a música, que era uma marcha bem brasileira, com uma melodia bem portuguesa, por sinal. Isso era um dos elementos que usava entre outras coisas, tá entendendo? Não tem nada com adesão a um tipo de coisas que já se fazia, não... Era um dos elementos que eu usava, combinado com outros, pra provocar determinadas discussões que eu queria provocar, tá entendendo? Daí aos Beatles, principalmente através do Gil, que tinha muito interesse neles, e por fim, o Jimmi Hendrix e... outras coisas... vários discos de música pop tocavam lá em casa... eu ouvia, e gostava dos Beatles, e o long-play "Sargent Peppers" me ensinou muito. Então, tive um interesse muito grande... Mas depois comecei a ficar cansado, ainda em São Paulo, né? Aqueles discos, aquele som, eu já não distinguia um conjunto do outro, começava a ficar uma geléia geral na minha cabeça. Então, comecei a dizer ih... , tá entendendo? Mas ia fazendo minhas coisas, trabalhava com o que pintava,

fiquei trabalhando com os Beat Boys, que eram ótimos. Depois fiz uma faixa com os Mutantes, num disco, e apresentações com eles — os Mutantes tinham interesse de saber o nome de todos os conjuntos, sabiam coisas de rock, de pop, queriam saber tudo, eles gostam, são os caras que no Brasil estão mais por dentro desse negócio; pelo menos naquela época eram os mais por dentro, conheciam o estilo, não sei que lá. Eu não tava muito ligado nisso, já tava um pouco cansado pessoalmente, né? Daí, veio aquela confusão toda, que a gente foi preso, eu fui pra Bahia, depois pra Inglaterra, e daí já tava esse negócio de ouvir muita coisa importada, e se falava muito em Jimi Hendrix, e Janis Joplin — eu gosto muito — e se ouvia mil conjuntos, mil discos, e eu nem conhecia, tá entendendo? E as pessoas falando. E toda uma coisa hippie que acompanhava isso, todo um interesse pelo misticismo, tudo que de certa forma, pra mim, me pareceu uma coisa já cansada, tá entendendo? Quer dizer, esse tipo de música tava ligado a todo um tipo de comportamento, a um mundo de referências e pontos de interesse de uma geração da Inglaterra ou Estados Unidos, tá entendendo? E que, de certa forma, tava chegando no Brasil atrasado e, sem dúvida nenhuma, com um aspecto de imitação e necessidade de se identificar com a juventude dos países desenvolvidos, entendeu? Eu sentia, nessa coisa, ainda uma vez, essa necessidade brasileira. Não é um piche ao que aconteceu, não tenho nada contra. Isso é compreensível, razoável, tá certo. . .

— *Como fenômeno, como. . .*

— . . . como tudo, entendeu? Mas o que eu quero dizer é que tive uma necessidade muito profunda de



me defender contra a identificação com essa coisa, como se eu estivesse ligado diretamente a isso, e só... Como eu falei antes, isso era um dos elementos que entraram na coisa, através de um fenômeno brasileiro que era o Roberto Carlos, e era o próprio fenômeno da importação, que era discutido nessa coisa da tropicália. Quer dizer, havia ao mesmo tempo a fossa do "a gente sempre importa", e também a necessidade de dizer "eu não quero mais importar" também, entendeu? E também mostrar a possibilidade de transformação que a cultura brasileira teve, por exemplo, numa pessoa como Roberto Carlos.

— *De transformar a própria importação e dar um sentido nacional, pessoal, diferente...*

— E também não é nenhuma ambição nacionalista da minha parte querer afirmar o meu país frente aos outros, não. Eu, humildemente, aceito essa situação, entendo ela, mas é necessário apontar outra saída, apontar... não é que eu queira dizer que a gente tentou apontar outras saídas, mas é preciso dizer que a gente via que era preciso mostrar às pessoas os muros do nosso confinamento, pelo menos, né? Pra daí você ter uma atitude saudável. Porque não sou nacionalista, e não advogo nenhum nacionalismo, mas entendo que, sem dúvida nenhuma, somos uma nação e, queiramos ou não, nos comportamos como tal.

E isso é um fato, quer dizer, não é uma opinião, é um fato.

— *É uma constatação.*

— É uma constatação, é isso que eu queria dizer, entende? Então, esse negócio do pop, quando eu fui

pra Inglaterra, eu já estava nesse estágio de discussão dentro de mim mesmo. Agora, acontece o seguinte: o Gil, como músico, o interesse dele por essa coisa permaneceu por muito mais tempo e era mais largo que o meu e muito mais genuíno. Ele realmente ouvia e aprendia com Jimi Hendrix, tava ali estudando como é que Eric Clapton toca, tava querendo entender esse negócio todo, e eu acho fantástico, porque, sabe o que ele fez? Simplesmente ouviu tudo isso e hoje no mundo é uma das pessoas que fazem com isso uma das coisas mais interessantes, mais novas, mais criativas, mais vivas e salutareis. Eu falo isso e as pessoas da Inglaterra, americanos, em papos, em jornais, falam isso também. É o óbvio, tá entendendo? Gil é um dos músicos mais bacanas que tem no mundo. Quer dizer, isso é o negócio do Gil, ele teve interesse nisso até o fim. E a época em que fomos pra lá foi a época do início do que talvez a gente possa chamar de decadência ou fase de diluição dessa coisa. E a minha amargura coincidiu com esse momento, eu via bem mais isso do que curtia o barato do que tava acontecendo, cê tá entendendo? Possivelmente porque sou menos músico do que Gil, quer dizer, não tenho vocação tão verdadeira quanto Gil pra música. Então eu ficava vendo criticamente essa diluição, e eu falava isso com Gil e Gil entendia. Ele contou isso no Bon-dinho dizendo o negócio do Sonho Acabou. Ele disse assim: "Eu fiz isso atrasado mas só fiz depois, Caetano falava muito, mas eu só vi depois". Mas antes do John Lennon. Quando o disco do John Lennon saiu eu disse: "Pô, que coisa, era isso que eu tava dizendo!" Porque a gente falava em casa exatamente o que saiu. Então era uma coisa muito pessoal. . .

— *Numa certa época do tropicalismo vocês questionavam criticamente as incoerências da importação que transformava, da importação que não transformava, e abriam a área de atrito da MPB, porque, mesmo transformando, vocês tavam usando uma importação, enfim, já havia milhares de pontos levantados...*

— É. Quando eu digo que lembro com alegria dessas coisas da fase da tropicália, é porque sei que a colocação que a gente tá explicitando aqui, estava realmente implícita no trabalho que a gente fez na época. E que praticamente tudo o que aconteceu depois tava atrasado em relação àquilo. Digo isso sem modéstia. Isso é verdade, tá entendendo? Toda a colocação que hoje a gente pode explicitar tava implícita já no nosso trabalho.

— *E também, já que você conseguiu expressar esse saturamento, a coisa toda, de que forma você expressaria — não quero catalogar — essa “reaproximação”, essa “relição” com a música mais brasileira...*

— Eu tô entendendo o que você tá dizendo. Na verdade, quando eu tava contando todo esse processo de saturação do pop pra mim etc., eu não me referia a isso que você falou aí agora, um “movimento de reaproximação” com a música brasileira. Porque não houve esse movimento em mim. Se você pegar os discos que a gente fez na fase da tropicália e ouvir seguidamente, vai ficar assustado pelo quão pouco de pop há naquilo. É incrível, principalmente na minha discografia pessoal. De modo que não houve esse movimento, minhas ligações com a MPB continuaram sempre sendo as mesmas.

— *Quer parar um pouco?*

— Não. Tem uma coisa que eu queria dizer. Porque tem o seguinte: por exemplo, você veja o jazz. O jazz foi um tipo de manifestação musical que interessou o mundo todo. Você tem grandes jazzmen alemães, franceses, japoneses. Em toda parte. É um tipo de música que qualquer um pode fazer, porque isso simplesmente é um fato real do nosso tempo, o mundo se comunica todo.

— *O mundo também perde o seu "provincialismo", aquele sentido de maior. . .*

— É claro que há o perigo de uma grande centralização terrível, opressiva. Mas, não é afirmando raizezinhas nacionais e jogando fora todos os frutos, que você vai resolver o problema. Uma experiência como a de Gil, que está interessado no desenvolvimento de uma linguagem sugerida pelo rock, pelo pop, é uma linguagem pela qual ele quer se expressar e ele manda bala. É quase uma invenção de uma nova coisa. Quando o jazz apareceu. . . não é um estilo regional, é um novo mundo, um novo universo de relações no qual você pode entrar e transar, entendeu? E o pop também criou isso, criou um universo de relações que você pode utilizar; quer dizer, e isso é um negócio que aconteceu com o Gil e que não aconteceu comigo, simplesmente porque não é o meu caso. O que eu quero fazer, o que eu faço, é um outro negócio, tá entendendo? Eu continuo fazendo músicas, não sei em que classificação podem ser colocadas, também não me interessa que sejam classificadas e não sei o que vou fazer depois, tá entendendo? Tou com vontade de fazer umas coisas de música. . . Por isso quero parar.

ficar na Bahia pra trabalhar, pra fazer um negócio diferente... que eu tô pensando umas coisas assim... tá entendendo? E quero cantar muito, quero fazer um negócio bem pra cantar, muito pra cantar mesmo...

(31/3 a 13/4/72)



de tentativa de simulação  
 de salada de treino de  
*sais eram (espelho) maresias*  
*eram olhe (pés, mãos) onde      anda*  
                                          nada  
                                          do  
*ainda                                                  soam doen*  
*no meu coração de poeta romântico*  
*antigo amor*  
*(sempre entre o mar e aquilo que o mar espelha)*  
*as palavras*

primeiro tentando roubar os nomes às coisas, logo costurando-se/os/as (oh meus olhos estão acostumados a moverem-se horizontalmente por causa do mar e da escrita, por exemplo.

contemplar aqui há milênios amaranilanilinalinarama — troca d'olho — amaré, amarel anil: verde perto (o poeta augusto na pituba, fora da barra, '69) há milênios sentemplar o perto e branco do papel um horizonte de letras o horizonte das letras um horizonte de letras o infinito sempre continuado horizonte das letras mas a profundidade dos números um horizonte superfície flor d'água de letras e a profundidade abis-

sal dos números o vértice da poesia ah o vértice da poesia é o vértice da poesia que quero trazer para esta pá contudo o mesmo mar que tudo contudo para esta o mesmo mar que tudo espelha se espalha (variante: o mesmo mar que tudo espalha se espelha) nesta página do meu repertório oiro repercutecute cinco letras cinco — o vórtice da poesia o antigo sonho de viagem dos poetas de trazer transparência fundura abismo adivinhação vertigem ao papel plano das palavras escritas à horizontalidade morta das letras à retilínea mudez delas oh os poetas inventaram inventarão para sim mesmos o mito de que as assim palavras foram antes som de ser palavras — alma: alga: lama mal amalgamada — som como a mágica música som como a alma do mundo que temos os olhos separados dos ouvidos), velando e relevando o talvez nome sem nome que as coisas têm de nós dentro:

evadeus se duma quando o céu todo se desconstela diadão: é aqui que s'urge o personave freminino. ger'um dia. vem sanhassonhando, cantarrolando auro-rabaixo, assabiando. andorindo, passarando passo-perto.

— *“à tarde, quando de volta da serra  
com os pés sujinhos de terra  
vejo a cabocla passar” —*

— asparece o presonagem maculino.

!— *“as flores vêm pra a beira do caminho pra  
ver aquele jeitinho que ela tem de caminhar”*

rasto de gente abaianada.

— *“e quando ela na rede adormece  
e o seio moreno esquece de na camisa ocultar”*

O dele olhar apenas guimarãesroça a dela  
[epidorme.



— *“à noite de seus cabelos o grampos”*

quando tudo muricoça lagartrisca, sapode, tudo cobra, tudo louva-deus. tudo, deus pôs, maripousa borbolentemente.

— *“somente com o nome dela na boca  
pensando nessa cabocla  
fica um caboclo acordado.”*

essa angústia que o paralisava ao crepúsculo deve-se apenas ao fato de ele ser o personagem central deste livro. este livro é a maldição daquele menino na medida em que é a salvação do seu autor.

ou:

morbida um cigarro num dos cantos da boca enquanto palavras esgarriam pelo outro. arredação, nojo ornamentiras — e aqui vai uma homenagem ao meu amigo e poeta michael chapman, gigante de portobello, único jornalista e único jornaleiro do “daily liar” —, ensourdesce aos berros das palredes de ex-gosto, no dactilógrafo amado ar falto do raio de enganeiro. nesse momento de glandeza, o nosso personagem se esporrama na caldeira e pensa, tanaz: o brasil arde. reparaliza no olear as duras únicas pernas da esgarrando-se novisca extasiária e fá-la: deus te abençoe, minha filha. e trepois: ai minha filha, ai minha filha, ai minha filha. reticente-se cheio de vilhice, fardigado estica os suspensérios e quase escrouve: a moral brasileira vai ganhar muito com isso. enquanto lá fora tarachimbunda a lixeiratura machonal.

#### ENTREVISTA

a que você atribui o fato de ter a opinião pública o distinguido?

— Meu pecado muito originalquando eu nasci um anjo torto desses uma pedra no meio do caminho vai que é mole eu sou o lobo mau eu sou o lobo mau eu sou o tal tal tal tal talvez quem sabe terei eu apenas setenta centímetros de altura faltarme-há uma perna neste país não meu filho né pois é né será né meu coração vaga né pois é né e diria inclusive aqui e agora minha idade verdadeira né é né e agora josé a minha idade verdadeira é a idade da pedra polida e pronto né de todas as minas de bahias de onde venho assim cansado de que marcha de que samba das minhas minas bahias gerais de todas todos os meus amigos são reencarnações de lampião de dom bosco de rodolfo valentino de akenaton eu né eu não eu sou a reencarnação de um cujo nome não consta homem neolítico e porisso.

você já viu algum disco voador?

— Só de fotografia.

o que acha do LSD?

— Certa feita eu tomei um LSD, uns amigos vieram, eu tinha que fazer essa experiência, eu tomei um, cê sabe, achei uma boa droga.

que acha de Millor Fernandes?

— Prefiro Nelson Rodrigues.

você assegura que esteve nos aposentos do Papa

[Paulo VI?

— Y lo puedo probar. No tengo miedo de esos que no tienen el corage de poner la cara. He dicho que dormi con el Papa y lo pruebo. Porque yo tengo el corage de poner la cara. Yo no soy un henano, soy un niño. Para aquellos que hicieron lo que hicieron

con mi madre, con mi madre, MI MADRE, señores, no se puede hacer una cosa de esas a una madre, para esos yo ofresco mi deprecio. Algunos dicen que yo soy comunista, que yo soy un hombre de isqui-quierdas; pero mi filosofia es la filosofia pura, la filosofia del amor, de la sonrisa y de la flor. Tampoco soy hippy o participo del movimiento de la bossa nova. Soy un niño y soy sociólogo sicólogo filósofo matemático místico bailarino escritor dentista poeta y etc. etc. etc. No soy un henano y no tengo miedo. Gracias, Señor.

você é antes de tudo um forte ou não passa de um mestiço neurastênico do litoral?

— O nosso machonalismo é merdavarelo e puti.



ar  
o ar  
continuar  
antes do sopro  
cantar  
cantar e o momento:

a uma só vez, três, nós  
e sofro o sim do silêncio  
desde o a do canto até o z da voz

ar  
o ar  
continuar  
antes do sopro  
cantar  
cantar e o momento:

a uma só vez, três, nós  
e sofro o sim do silêncio  
desde o a do canto até o z da voz

ar  
o ar  
continuar  
antes do sopro  
cantar  
cantar e o momento:

a uma só vez, três, nós  
e sofro o sim do silêncio  
desde o a do canto até o z da voz

...já é com um atraso de anos que se registra o trabalho de Mautner. Em 63 Néci me falou de "deus da chuva e da morte". Eu vivia lendo a revista Senhor: vi uma entrevista esquisita desse cara que olhava os homens do alto de um edifício de São Paulo e os via como formigas. Um dia vi o livro e, assustado com a grossura do volume, não li. Depois fiquei sabendo de "kaos". Ele era um escritor estranho de quem se falava. Uma vez Rogério me disse que esse escritor Jorge Mautner cantava muito engraçado bonito com um bandolim e que aprendera o alemão antes do português. Soube que ele cantara na televisão uma canção que falava em Hiroxima & bomba atômica: algumas pessoas da música popular brasileira estavam indignadas com a escolha dos temas. Diziam: que temos nós brasileiros a ver com a bomba atômica? Um dia Nara tocou no assunto comigo, em tom de pergunta. Eu não tive resposta porque não conhecia as tais canções. Nara falava mais cheia de curiosidade do que de preconceito. Ela parecia estar realmente querendo saber como encarar um fato tão diferente dentro da música brasileira, enquanto para outros (inclusive para mim mesmo, que nem sequer me esforcei para conhecer as

tais composições) a própria estranheza deste fato aconselhava a ignorá-lo. Depois veio-nos, veio-me, veio o tropicalismo, de vez em quando eu me lembrava desse nome Jorge Mautner e ficava curioso querendo saber. Ele tinha ido embora para os Estados Unidos. Os Mutantes, que me mostraram tanta coisa, contaram-me que Jorge era bacana tinha cada coisa louca, cantaram alguns trechos de canções escritas pelo Jorge. Não me lembro como eram esses pedaços de canções e creio que não me causaram nenhuma impressão definida. Um dia tive vontade de perguntar a Zé Agripino.

acabou-se o tropicalismo. Em Londres, apareceu Jorge Mautner com um guarda-chuva. Gostei logo dele porque ele é uma figura incrível e também porque ele foi logo me fazendo umas profecias muito boas (e que felizmente deram certo). Ri muito, ele cantou "o Vampiro" e essa canção me impressionou de um modo como só "Charles, Anjo 45" havia antes me impressionado. Fiquei fã de Jorge Mautner. Suas canções têm um cheiro de liberdade criadora que eu só encontrara em Jorge Ben, na Espanha ele ficava falando em Nietzsche e nos filósofos pré-socráticos, falando em Apolo e Dionísio, lendo Sartre nas praias de Catalunha. A gente chamava ele de mestre. Mas principalmente ele cantava suas cantigas de chuva com o seu bandolim. Ele não tem nenhum medo do ridículo. Ele parece com tudo. Ele é completamente diferente de tudo o que há na música brasileira, no show-bizz brasileiro. Ele parece uma formiguinha com seu bandolim, um telefone. Ele sabe imitar porta, vagalume, liquidificador. Só escreve clichê, com a originalidade de um marciano. Eu fiquei realmente assustado ao saber que "O Vampiro" era anterior a "Alegria, Alegria" e "Domingo no Parque". . .



**“Falar sobre música é uma besteira: tocar é uma loucura”**

1 — A idéia de produzir um disco de Walter SMETAK nasceu em mim no dia em que fiquei conhecendo a série de instrumentos que ele inventou e fabricou. É um conjunto tão extraordinariamente fascinante de objetos compostos com uma variedade de materiais que vai da cabeça ao isopor, é um mundo tão grande de sugestões plásticas e sonoras, que me pareceu absolutamente necessário documentar o trabalho desse homem singular.

2 — SMETAK vive em Salvador-Bahia há muitos anos. Eu já o conhecia de vista desde 1963: um curioso senhor sobre uma motocicleta, um músico entre os outros na orquestra sinfônica da Universidade. Em 1961, Gil e Rogério foram procurá-lo e desde então mantém contato permanente com ele. O flautista e compositor Tuzé Abreu já era, a essa altura, um freqüentador da oficina do velho. Refiro-me aqui somente a alguns amigos muito próximos: muita gente na Bahia (e de fora) vem atentando há muito mais tempo para o trabalho de SMETAK do que eu. Mas foram esses amigos que me levaram a entrar em contato com ele. Faço questão de frisar que Gil, Rogério

e Tuzé são mais responsáveis do que eu pela existência do LP.

3 — A produção foi uma viagem. A espontaneidade de uma criança conduzindo uma mente sofisticada. SMETAK cria dificuldades no plano prático que apontam sempre para veredas de elevação espiritual, de modo que o trabalho se dá numa corda bamba de delícia e de susto. Um outro amigo (produtor dos primeiros espetáculos que eu, Gal, Bethania e Gil fizemos na Bahia), Roberto Santana, treinadíssimo em acabar qualquer “cerca-lourenço” no grito, transformou a produção do disco numa produção e o disco num disco. Ele foi de fato quem *produziu* esse disco, tornando possível a transação material entre os instrumentos de SMETAK e o equipamento de Maurice. Quanto a mim, na engrenagem dessa produção, me encontrei em algum lugar entre o sonho de Gil e os gritos de Roberto.

4 — A música de SMETAK me estimula e eu acredito que deva ser do mesmo modo estimulante para tanta gente que, no Brasil hoje, tem tantos interesses e preocupações semelhantes às minhas. Estou totalmente por fora dos planos internos da música erudita contemporânea. Não conheço mesmo nada direito de música clássica de qualquer época. “Porque este novo gênero que surge é uma fusão do oriente e do ocidente e não é erudito nem popular”, disse SMETAK falando do seu próprio trabalho e me parece sensato espalhar sementes de sonho por aí.

Os 3 cantos inéditos

PIPOCA MODERNA

E era nada de nem noite de negro não  
e era nê de nunca mais  
e era noite de nê nunca de nada mais  
e era nem de negro não  
porém parece que a golpe de pê  
de pé de pão  
de parecer poder  
(e era não de nada nem)

pipoca ali aqui  
pipoca além  
desanoitece a manhã  
tudo mudou

TUDO TUDO TUDO

Tudo comer  
tudo dormir  
tudo no fundo do mar

## GUA

água  
guamá  
iguape  
ibu-alama

### Sobre Pipoca Moderna

Em 67 Gil passou um tempo no Recife. De lá ele trouxe o pique para o tropicalismo. E, principalmente uma fita cassete com o som da banda de pífaros de Caruaru. Desde então, a pipoca moderna ficou em nossa cabeça, alguma coisa transando entre ou neurônios, umas joiazinhas de iluminação. De lá até aqui não perdi a esperança. Esses anos. Eu quero cantar palavras cantáveis, encontrar palavras cantáveis eu amo a arte de João Gilberto. Em 72, Gil colocou uma gravação da pipoca moderna na primeira faixa do lp que ele fez naquele ano. Nós não perdemos nunca de todo a esperança. Eu venho tentando me abandonar às palavras cantáveis, ocultas aqui ali, desvelar algumas, desvelar-me para elas. Venho sonhando com um canto que seja o som como a visão do visionário. Qual é a da música, afinal? Essas palavras por causa da pipoca dos pífaros merecem meu amor. Não são a realização do meu sonho, mas a prova de que é um bom sonho, esse. Eu estava na varanda de casa na Bahia e Marquinhos Rebucetê mostrou no céu aquela luz que surgiu e cresceu e me meteu medo muito medo e Dedé ficou toda inteira e Márcia ficou tão feliz e tem uma hora que eu agradeço a Deus porque depois vieram as palavras desse canto em mim e talvez seja esse o modo pelo qual meu medo se redime e eu não me

perco. Depois de cantar a pipoca moderna eu fiquei inteiro como Dedé e feliz como Márcia e fui o primeiro a ver como Marquinhos Rebutetê. Fui o primeiro a ver essa pergunta luminosa inscrita no céu da boca de quem cante e outro dia Jorge Salomão falou alguma coisa como o “Jeca total”. Sou feliz na pipoca desse canto e isso é muito firme. Estou inteiro quando há esse canto da pipoca moderna. Eis.

### *Sobre Tudo tudo tudo*

Devia ser escrito assim: mmmmmmmmmmm

mmmmmmmmmm

mmmmmmmmmmar, como

foi cantado pra ninar Moreno. De algum modo deviam ir surgindo embriões de sílabas até o que finalmente é o texto ganhar forma. Mas não foi escrito nem assim nem assado. Está sendo agora copiado pra que se também leia. São bonitas essas músicas onde não há composição mas apenas a música. Ninguém conhecerá o que ela é porque a gravação teve que ser — tem que ser — uma composição contando o que de fato se passou. Só Moreno conhece. O número de repetições é até ele dormir ou ficar de saco cheio de tentar e desistir. O acalanto é uma forma de música muito útil.

### *Sobre Gua*

A pessoa que sabe me disse que o meu orixá é ibu-alama. A pessoa que sabe é muito bonita. A pessoa que sabe é sempre muito bonita. Essa sílaba *gua* surgiu tantas vezes seguidas e de tal modo se compor-

tou como núcleo desse átomo que eu pensei que ela era o jeito de se expressar o que eu não sei explicar da relação mítica entre ibu-alama e a água, as águas. Os lugares que eu amo — guamá-belém, iguape-pe-drinho-baía de todos os santos, recôncavo de santo amaro, — são elementos qualquer coisa íntimos, desses que só eu sei e tudo é ritmo, tudo é inútil e não deveríamos temer coisa alguma.

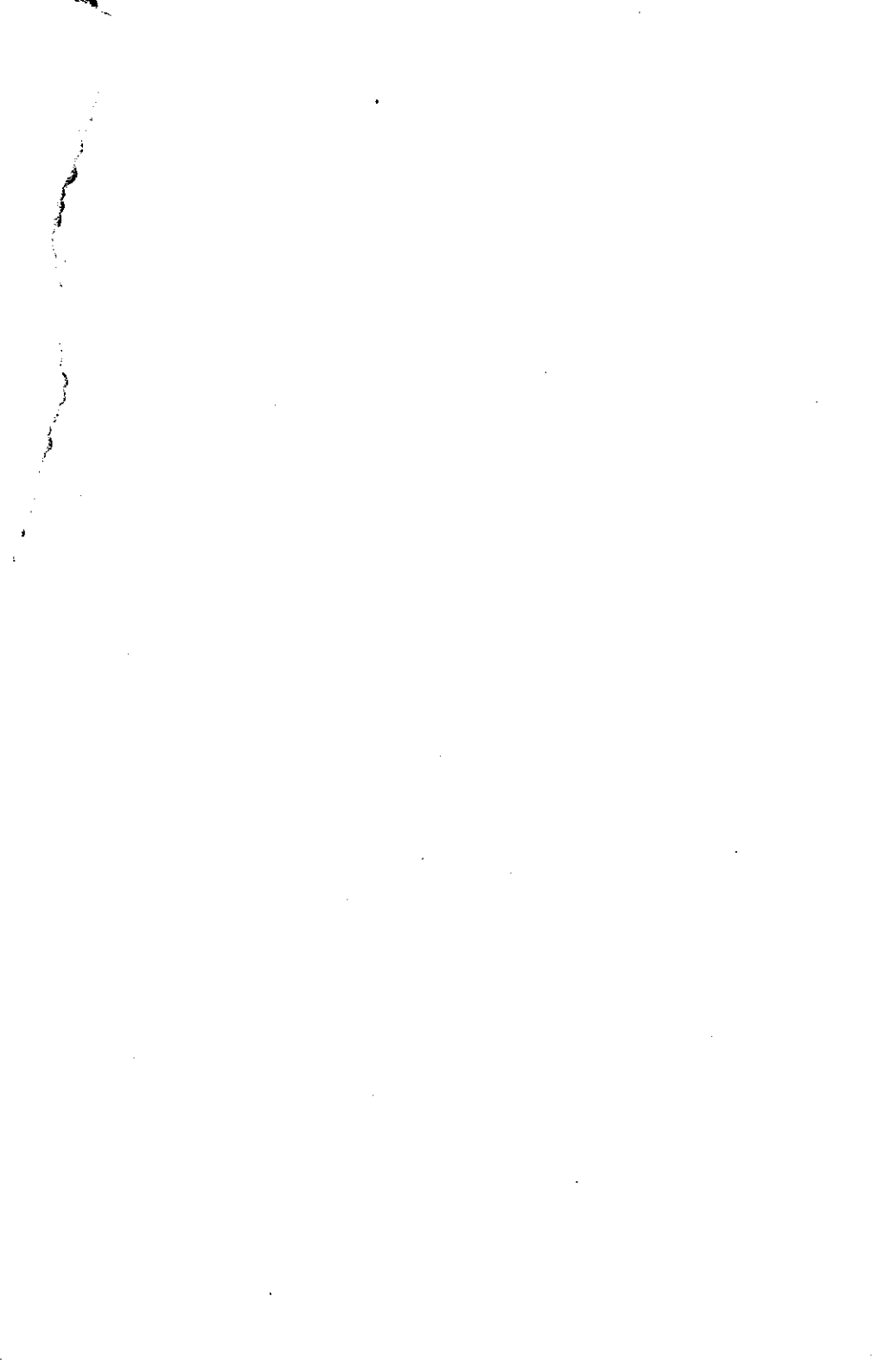
respeito contrito à idéia de inspiração. alegria. saber a calma para ir perder a pressa para estar. inspiração quer dizer: todo esforço em direção a esforço nenhum, nenhum esforço em direção a todo esforço em direção a esforço nenhum. todo esforço em direção a nenhum esforço em direção a todo esforço em direção a nenhum. todo esforço em direção a nenhum esforço em direção a todo esforço em direção a nenhum esforço em direção ao todo.

nenhum círculo é vicioso a ponto de impossibilitar o verde, o aparecimento do verde, a esperança do aparecimento do verde, escravo livre da insensatez azul e do equilíbrio amarelo.

respeito contrito à idéia de inspiração. jóia. meu carro é vermelho. inspiração quer dizer: estar cuidadosamente entregue ao projeto de uma música posta contra aqueles que falam em termos de década e esquecem o minuto e o milênio.

inspiração: águas de março.

o sexo dos anjos. e não fazemos por menos.





## **MANIFESTO DO MOVIMENTO QUALQUER COISA**

---

- I nada de novo sob o sol. mas sob o sol.
- II evitar qualquer coisa que não seja qualquer coisa.
- III cantar muito.
- IV soltar os demônios contra o sexo dos anjos.
- V a subliteratura. a subliteratura e a superliteratura. e até mesmo a literatura.
- VI por que não.
- VII jazz carioca. samba paulista. rock baiano. baião mineiro.
- VIII jazz carioca feito por mineiros. samba paulista feito por baianos. baião mineiro feito por cariocas. rock baiano feito por paulistas.
- IX e até mesmo a música, por que não.
- X mas sob o sol.
- XI a década e a eternidade, o século e o momento, o minuto e a história.
- XII exemplos: a obra de jorge mautner. a pessoa de donato, o pápo de gil. o significante em maria bethânia. o significado em elis regina. baiano e os novos caetanos etc.

- XIII fama e cama. sempre de novo deitar e criar.
- XIV salvador dali no fantástico.
- XV o show da vida.
- XVI bob dylan live.
- XVII qualquer coisa é radicalmente contra os radicalismos e, paradoxalmente, considera ridículo tal paradoxo. ridiculamente não vê nenhum paradoxo nisso. decididamente a favor do advérbio de modo.
- XVIII a televisão está melhor do que o carnaval. insistir no carnaval.
- XIX e de novo sob o sol. e sempre.

### Iansã Francisco: Quanta luz

Os mais velhos nada me contaram sobre como talvez Oxalá tenha dirigido o destino de minha gente pelo lado branco. Maria Bethânia é a brecha aberta pelo raio de Iansã, através da qual nós entramos em contato com o lado vermelho. Hoje em dia todos sabemos que sem esse acontecimento nós não seríamos capazes de vislumbrar o que significa a existência de Olorum porque não estaríamos caminhando com a dificuldade necessária para sentir as forças reais que dançam sobre este planeta (?????). Assim é essa estória contada do modo certo, mas o surgimento de Maria Bethânia entre nós já era uma presença vermelha em nós antes do tempo do seu surgimento no tempo porque a gente intui que tudo se repete sempre e sempre está sempre se repetindo no amor de Olorum, assim é essa estória do surgimento de Maria Bethânia entre nós como uma luz vermelha se repetindo no amor de Olorum (?????).

Quando André Midani, chefe da empresa gravadora onde eu trabalho, me falou para trabalhar um espetáculo para Chico Buarque e Maria Bethânia, eu

aceitei sem medo, sem planos, sem euforia, sem psicanálise, sem julgamento. Quando Chico me disse que a gente já tinha falado nisso antes, eu lembrei da Bahia e de Rony e disse que sim que a gente já tinha falado nisso. Quando pensei no espetáculo, decidi que ele abriria com o "Sinal Fechado" e fecharia com uma música a ser composta por Chico e por mim, tendo como tema a serena e brutal alegria de poder que coisas como Chico e Bethânia estarem aí sempre repetidamente surgindo eram incuráveis, invencíveis, indestrutíveis. Quando pedi a Chico para cantar "Quem te viu, quem te vê" ele entendeu e achou bonito. Quando pedi a Chico para cantar a "Carolina" ele se recusou e eu entendi e achei muito bonito.

Quando o Canecão fez a proposta a Bethânia e Chico, e eles aceitaram a proposta do Canecão, eu apaguei todas as idéias de espetáculo que eu tinha na cabeça e no coração e tudo que eu já contei antes, mas continuei religiosamente aceitando o que eu já não sabia o que era. Quando fui ao Canecão para ver o local e o público, Dedé estava comigo e estávamos os dois sozinhos e era a última apresentação do espetáculo "Brasileiro, Profissão: Esperança" e Olga do Alakêtu estava lá e eu senti a severidade do olhar de Iansã quando ela respondeu secamente ao cumprimento que eu tentei lhe dirigir num tom demasiadamente carinhoso para as poucas relações que eu tenho com ela — que beleza! que majestade! que força de sinceridade tão profunda que me encheu de sabedoria sobre o que em psicanálise tanto se chama de aceitação das frustrações — e isso depois de ter visto emocionado o espetáculo "Brasileiro, Profissão: Esperança" (vimos o espetáculo e não o local e o público, uma vez que o público era atento e silencioso e o local bem equipado: o Canecão não é um lugar onde gente barulhen-

ta come e bebe enquanto um show tenta se dar, mas um feio edifício onde uma gente não muito bonita mas muito aplicada se dedica com enorme seriedade ao que se chama diversão, uma gente incrivelmente *real*, um lugar talvez demasiadamente *real*). Quando saímos do Canecão, eu e Dedé estávamos com dor de cabeça de tanto chorar, por causa do modo como a gente sentiu estranhamente o tempo, vendo esse avesso do Cassino da Urca, um Rio de Janeiro dos anos 50 (as canções tão lindas de Dolores e Maria — que os Deus os tenha em bom lugar) apresentado à moda dos 60 (opiniosamente) por e para um Rio de Janeiro demasiadamente *real* (um impressionante Paulo Gracindo da Rádio Nacional à TV Globo, uma linda Clara Nunes da Rádio Globo, um público como paulistas olhando para o Rio, uns filmes lindíssimos de surfistas do Arpoador).

Quando nos reunimos na casa de Chico para bolar um espetáculo para o Canecão — Osvaldo Loureiro, Rui Guerra, Chico e eu — várias perguntas surgiram e todas procuravam um sentido ou uma justificativa para que Bethânia e Chico se apresentassem juntos no Canecão. Quando eu disse que haveria milhões de razões para explicar isso e que eu, de minha parte, só podia dizer duas (1.º: o fato de ser uma boa grana para os dois e 2.º: o fato de Bethânia ser de Gêmeos e de Chico ser de Gêmeos e do show estar programado para estreiar em Gêmeos), isso não causou nenhum mal-estar na sala.

Quando eu lembrei que eu era de Leão e Rui Guerra era de Leão e Osvaldo era de Leão, isso animou a sala. Mas Chico lembrou que tanto ele quanto Bethânia estavam completando 10 anos de carreira profissional. Aí Rui Guerra falou em História e poesia e aí ele teve muitas idéias e Osvaldo decidiu coisas como transformar o Canecão em arena ou circo e botar pas-

sistas de escolas de samba. Osvaldo representava o Canecão porque o Canecão é que tinha sugerido o nome dele. Eu achei ele legal de cara e achei que ele era de Leão. Rui Guerra é muito bacana, muito apaixonado. Mas foi Chico que pegou um papel e uma caneta e armou um show. Já estava amanhecendo e Chico disse muito claramente o que queria cantar e perguntou o que Bethânia queria cantar e eu só sabia que ela queria coisa nova do Chico e "Foi assim" de Lupicínio. Bethânia estava em São Paulo representando a Cena Muda. Quando o show de Chico Buarque e Maria Bethânia ia estreiar, Gil esteve aqui no Rio e foi comigo ver o ensaio geral. Entre a noite daquela reunião na casa de Chico e essa noite do ensaio geral eu não sei o que se passou porque eu não acompanhei os trabalhos. Daí meu susto ao ler meu nome entre os créditos do show. Mas, vendo o ensaio, Gil e eu ficamos deslumbrados como diante de uma pedra muito grande como aquelas que ficam perto de Milagres. Bethânia estava cantando com orquestra com desenvoltura, sem direção de Fauzi Arap, sem bom teatro, "Sem Açúcar", lançada pelos astros e pelo dinheiro na verdadeira verdade da sua profissão. Chico estava lindo, sempre cantando sozinho a fluência de suas rimas, "Flor da Idade", e Gil me disse encantado: "que barato é a gente morar na Bahia e vir ao Rio de vez em quando porque a gente vê tão claramente". Chico sempre sozinho, "Gota D'água", os seus olhos transparentes. Eu pensei em pedir para tirar meu nome da porta porque ali não tinha nada da minha "autoria", mas depois me entreguei a Deus pensando lucidamente que ali não havia nada que fosse da autoria de ninguém. Quando o show estreou, Bethânia estava achando ruim a declaração de Rui Guerra no jornal, porque ali ele aparentemente tentava se desresponsabilizar do

que quer que viesse a ser o show e deixava a "culpa" escorregar para a escolha do repertório dela. O Canecão estava cheio de "Rio de Janeiro", acho que nunca houve tanto "Rio de Janeiro no Canecão antes. Muita atenção para as aspas. O Acaso foi impiedoso: o "desamparo" em que Chico e Berré foram lançados chegou até à falta de som e o "Rio de Janeiro" presente se viu diante de um pobre rico palco giratório, uns ladrõezinhos estilizados, um arremedo de escola de samba e a evidência de Bethânia cantando "Gita" (sob uma evocação que não parece ter partido da mesma platéia que reclamava quando o show terminou) quando o show terminou Rui Guerra me deu um beijo e ele estava alegre e éramos dois leões numa alegria acima do ego, sem autoria.

Eu amo ver este show. Amei na estréia e tenho assistido várias vezes. Acho que é porque é uma transa sem ego, digo, sem inteligência, digo, com graça, digo, com alguma sabedoria. Sobre ego: há anos que eu penso em tentar fazer com Chico umas versões de canções de Bob Dylan pra Bethânia cantar. Com Chico porque ele também é de Gêmeos como Bob Dylan e Bethânia, e eu acho que ele escreve num ritmo parecido com o de Bob Dylan, deve ser por causa do signo. Vendo Bethânia cantar "Gita" eu senti que ela estava realizando por outros caminhos esse sonho meu. Um dos lances de Raul Seixas é ser uma tradução de Bob Dylan. Eu perguntei a Bethânia de quem tinha sido a idéia e ela me disse: "de Fauzi". Que lindo que também Fauzi esteja presente e ausente nisso na medida em que Rui, eu e Osvaldo estamos pra que a luz pinte. Alguma luz.

Sobre sabedoria: o que Francisco fala com os passarinhos não pode ser traduzido para a inteligência que fala sobre Francisco.

## O que tinha de ser

Seria preciso que o astral deste país fosse muito baixo pra que a vocação tão verdadeira (e já tantas vezes constatada) de Elis continuasse por muito tempo permitindo equívocos: o brilhante não é falso. Eu estava conversando com Gal e a gente falou sobre técnica e sobre talento e sobre como a pessoa começa a cantar desde menino. Agora estou sabendo claramente o que é o grande prazer de ouvir Elis cantar. Todo o mundo tem feito os elogios justos a Miriam e o Naum (penso em Roberto Pinho e Cachoeira) por terem feito um espetáculo de nível, de beleza, e algumas pessoas vêem Elis como uma boa cantora-atriz dentro de um espetáculo bem concebido e bem realizado, no qual qualquer cantora-atriz boa atingiria o mesmo resultado. Eu penso que, na verdade, é o fato desse espetáculo ser, no momento, o melhor modo de fazer chegar até a gente a grande arte de Elis, que faz dele um trabalho bem concebido e bem realizado. Não tenho dúvida de que todos os que participaram da transação desse show sabem e são felizes por isso: é Elis, só pode ser Elis, é o canto de Elis.

Jorge Ben disse que eu sou ternura. Eu quero mandar beijos pra Miriam, pra Naum, pra César, pra



Rogério, pra todos os que entraram na transação, cada músico, cada ator, maquinistas, costureiros, tudo. Mas é com Elis que eu gostaria de falar.

Elis, eu tomei o ônibus para ir a São Paulo ver seu show. Que bom que seja em São Paulo. Fui porque pensava que esse show seria o que eu sonhava pra você. Mas é mais que isso porque "viver é melhor do que sonhar". E eu gostei muito de você cantando a canção que diz isso. Eu gostei muito muito muito de ouvir você cantando tudo. Gracias a la vida. Eu fiquei doce e besteirão quando o show terminou. E meditei. Não tenha medo. O show business é um bicho-papão muito bonito e você engole ele: esta é a mensagem que você passa pra todos os seus colegas de profissão.

Diga a César que ele está lindo. Na hora que ele fica sozinho no piano acústico e você vem e canta pra ele, eu pensei no significado da união e ouvi você cantar tão tão lindo e senti a ausência de Dedé que tinha ficado no Rio e me senti apaixonado por tudo e chorei e fiquei querendo abraçar o meu amigo que estava do meu lado e entendi todo o lance de uma pessoa cantando acima dos limites do cotidiano. Você cantou minha música perto de mim, sem saber. Me encontrei com você completamente e isso me enriqueceu. Foi o que tinha de ser. O compositor não precisa lhe dizer mais nada.

(1976)

### Mil tons

Milton é música, mistério. A memória da gente é o video-tape: vejo Roberto Carlos dando uma entrevista de bastidores de festival; em segundo plano, Edu Lobo põe a mão no ombro de Caetano Veloso e os dois saem de campo. Não há nada gravado da minha conver-

sa com Chico Buarque no avião (com medo), indo pra Salvador pra fazer aquele show. Ion me disse outro dia que Tenório Júnior não veio cumprir o trabalho que havíamos combinado porque a formação que eu sugeria era absurda (piano, tuba, violino, percussões eu e violão), que eu precisava estudar a História da Música. Ontem eu estava no show de Gil vendo como ele se despoja sem pena da história de *sua* música. Que apresentação extraordinária dos Novosbaianos (Baby rides, again, and how!) no Hallellujah! Suponho que Edu não curta Jorge Ben tão intensamente quanto eu. Pra que alguém possa fazer qualquer coisa assim como "Jóia" é preciso que as gravadoras tenham Odair e Agnaldo: o universitário que tenta me entrevistar e salvar a humanidade fica indignado diante do meu absoluto respeito profissional e interesse estético pelo trabalho de colegas meus como Odair e Agnaldo. Centenas de novos compositores e cantores e dezenas de velhos músicos não encontram lugar no mercado. O video-tape: em 67 Rita Lee tinha uma cara de depois de amanhã. Mas Milton nos redime a todos. De certa forma é a ele que devemos agradecer por coisas como Nana Caymmi ter finalmente feito um disco tão genial quanto ela de fato é: não é sempre que as maiores cantoras do mundo chegam onde Nana chegou quando gravou "Medo de Amar". A História da Música Brasileira de hoje é assinada por Milton Nascimento. Li numa super-revista underground francesa sobre o disco de Wayne Shorter: "le veritable auteur est Milton Nascimento". Mas tudo isso são fragmentos de história reunidos por um ignorante no assunto que se orgulha em cultivar essa ignorância. Milton é um buraco preto. Milton é a mãe de Nina Simone, a avó de Clementina, o filho futuro do neguinho que a gente via upa na estrada do Zumbi de Edu, de Guarnieri,

de Elis. Milton é nossa grande alegria. Milton vinha vindo sozinho pelo caminho e todas as estrelas brilhantes se apagaram à sua passagem pra só voltarem a brilhar em sua voz quando ele cantasse. E o céu ficou negro e sem luz e então houve muito mais luz. Rogério disse que Milton é um mistério que o Brasil entendeu. Outro dia eu fiz uma música em cinco por quatro e com uma harmonia um tanto complicada, aí Dedé disse que eu estava tentando imitar Milton, mas eu queria mesmo era agradar a Milton. Chico Buarque disse que Milton é o maior cantor do Brasil.

Fui um dia cantar em Belo Horizonte e não tirei o boné de Milton da cabeça e chamei Milton de Milton Renascimento porque parecia ter havido uma revolução sexual em Minas, uma virada de era astral, novo horizonte. João Gilberto, que tudo ensina a todos nós, me ensina a entender que não devo querer parar no dizer que Milton destrói minha discussão com Ion sobre Beatles X John Coltrane, sobre "Domingo" X "Tropicália". Que não devo querer parar no dizer que várias discussões interessantes são violentamente interrompidas pelo simples som de Milton e que muitos saberes têm, assim, de ser anulados para que se saiba mais. Som imaginário, som real. Eu amo Milton. Não me sinto muito à vontade usando palavras pra me referir a ele. Nem meias palavras bastam. Nem o silêncio. Nem música. Nenhum mistério.



*Depoimento à Ana  
Maria Bahiana*

— E como Caetano se aproximou do rock?

“Pra mim foi principalmente através de Roberto Carlos. E depois através dos Beatles. Eu fui alertado para o rock e para Roberto por Bethânia. Ela me dizia: “Vocês ficam nesse papo furado aí e o que interessa mesmo é o Roberto Carlos. Vocês já viram o programa da Jovem Guarda na televisão? É genial, Roberto Carlos é que tá com tudo. Tem força, não é essa coisa furada aí”. E Bethânia tem muita força, né? E eu fiquei impressionado por ela ter falado. Eu senti aquela coisa brutal pelo modo como ela estava falando, e quando fui olhar, desbundeí.

Na verdade eu já conhecia um pouco, se bem que naquela época em especial eu estava mais distanciado desse hábito de ouvir música no rádio e aprender. Na adolescência era bem mais, eu sabia tudo, qualquer coisa mesmo. Mas depois eu já fiquei crítico, via o que me interessava ou não, vinha de uma formação de bossa nova, influenciado pelo pessoal que fazia música naquele tempo, e todo mundo tinha uma posição defensiva com relação ao rock, porque era alienação, influência americana. Uma porção de palavras. Havia uma antipatia brutal contra o rock e contra o rock bra-

sileiro, contra as pessoas que faziam uma música vital, comercial, ingênua. Mas eu desbunde. Era cheio de vida, a poesia me pareceu muito mais forte que a poesia da chamada MPB, na época. E Gil também voltou do Recife, e me disse que a violência da realidade lá tinha levado ele a procurar um meio de expressão mais forte, e ele tinha encontrado isso nos Beatles. Eu vinha da experiência com Bethânia e a Jovem Guarda, juntei a isso também.

Agora, tem coisas anteriores, mais inconscientes. Quando passou *Rock Around The Clock*, na Bahia, eu fui assistir sozinho. E saía tanto nas revistas que as pessoas quebravam o cinema, e dançavam, que tinha sido um acontecimento nos Estados Unidos, e eu achava aquilo uma besteira. E pensava: "Que diabo de música será essa que vai fazer tudo isso?" E depois eu ouvia a música que a Nora Ney gravou, *Rock Around The Clock*, e pensava: "Não tem nada de novo, parece boogie-woogie, parece música americana velha". Que é blues, não é? Rock como forma musical propriamente não existe, rock é um acontecimento social. Aí quando eu fui ver o filme, ele me impressionou de cara porque era tão malfeito quanto as chanchaças brasileiras. E eu comecei a achar graça da precariedade do filme. Era o protótipo do filme ruim, pobre, mal feito. E de repente, eu comecei a ficar com medo de ser possuído por aquela coisa de rock tal como a gente tem medo de ser possuído por um orixá em terreiro de candomblé. Tive medo mesmo. Eu dizia a mim mesmo que era um absurdo, que eu estava ali e aquilo não tinha graça nenhuma, pobre, mal feito, essa música não tá me tomando. Inclusive tinha umas pessoas que eu notei que eram bem inautênticas, que queriam reproduzir o que tinham lido nas revistas, e subiam nas cadeiras. Não era uma coisa que tomasse a platéia, eram só três

ou quatro pessoas, e bem de propósito mesmo, mas ainda assim eu continuava com medo irracional. Eu pensava: "Vai ver que no fundo tem alguma coisa, existe uma mágica que vai me pegar. De todo modo eu opunha uma resistência aterrorizada àquele negócio. Eu acho até simbólico na minha cabeça eu lembrar isso hoje em dia, significa alguma coisa. Porque não era da música em si que eu tinha medo, era do que pegava as pessoas. E se tem alguma coisa que pega e eu não sei o que é, é o irracional, eu tinha o próprio medo do irracional".

"Quando eu estive em Londres, algumas coisas foram positivas, outras foram negativas. Só o fato de eu estar em Londres sem querer estar lá, e vivenciando aqueles shows, e festivais de rock e pop, eu já via a coisa meio contrariado, eu ia ver contrariado. Mas algumas coisas foram muito boas. Quando eu vi os Rolling Stones eu fiquei deslumbrado. É uma verdadeira maravilha os Stones no palco. Mas quando eu voltei de Londres eu deixei de ouvir em disco, inclusive eu não gosto dos discos mais novos deles. Eu gosto muito de *Beggars Banquet*, *Let It Bleed* e os anteriores. Mas depois eu já não acho legal. Depois é difícil ouvir Rolling Stones no Brasil. Em Londres eu botava na vitrola, aqui põem e eu tiro, eu não agüento. É um negócio confuso, uma zoadeira, não é propriamente volume. Mas os Rolling Stones tem uma coisa genial que é a sensação de confusão, de caos, você nunca sabe o que o Mick Jagger tá gritando, o som é sempre na frente. Aqui no Brasil não dá pra ouvir, o país já é muito confuso, e música deles também. Na Inglaterra dava a impressão que era um carnaval que entrava de repente e mudava tudo, os Rolling Stones com aquela zoadeira. Mas aqui eu acho excessivo. Antes de ir pra Londres eu também não

sabia nada de Stones, só destacava a cara do Mick Jagger, que eu sempre achei incrível... ele é Leão também, sim senhora. Talvez até na época que eu vi seja mais bonito do que agora, porque agora eles estão fazendo uma produção muito grande, tudo muito bem montado demais. E o barato era o contraste entre o Jagger, que era uma estrela da Broadway, e o grupo. Porque os Stones são um grupo qualquer, nenhum grupo é um conjunto qualquer, só os Stones. São o grupo mais qualquer coisa que eu já vi. Parecia assim o grupo de rock que acompanha os cantores no programa do Chacrinha, assim muito solto, aquelas figuras de botinha, um mau gosto incrível, camisa de rendinha já meio velha, o Keith Richard muito pálido, aquelas figuras meio subdesenvolvidas, e depois entrava o Jagger luminoso, a roupa brilhando toda, a echarpe vermelha, de baton. Aí era tudo quebrado, quando ele começava a cantar você sentia que era tudo together, tudo misturado. Era uma festa brutal, muito bonito.

Em Londres também eu curti muito Richie Havens, fui a Wight pra ver Richie Havens. Achava incrível como ele cantava *Strawberry Fields Forever*. Wight foi de todo surpreendente pra mim, aqueles milhões de pessoas, foi até incômodo e meio apavorante. Em Wight eu não curti muito Bob Dylan, porque foi uma apresentação muito tensa, eu estava meio longe mas dava pra sentir perfeitamente. Parecia nervoso. Não parecia em nada o Dylan de agora, de *Before The Flood*... que aliás é um verso de uma música minha, *Maria Bethânia*. Esse disco é lindo, *Planet Waves* é lindíssimo. Bob Dylan eu só fui apreciar mesmo depois de Londres, quando eu já dominava melhor a língua, porque você precisa do inglês pra entender bem. Mesmo assim eu achava as letras muito longas, muito metafóricas, mas



gostava do clima dele cantando. Mas não é nada disso, tudo em Dylan é um barato.

Eu adoro os Beatles, eu ouço os Beatles sempre. Acho mesmo que o som deles é bem essa coisa de emoção, o som deles abriu todo um espaço. É uma coisa linda, eu me sinto atraído a um ponto que quero cantar as coisas dos Beatles. Nem para dar uma interpretação nova, mas só pra cantar.

Hoje parece que a tendência toda do rock é a superprodução, a montagem toda do espetáculo. Como o Pink Floyd que eu vi lá em Londres, cheio de luzes e fumaça, tudo cor de rosa. Eu achei excessivo, mas não sei, pode ser até bom de se ver, não sei.

A coisa do rock é uma coisa do tempo da gente. É todo um modo de ser. É um pouco assim a cara do nosso tempo. A gente está nessa coisa o tempo todo, não importa como. Eu não penso mais o que é rock, o que não é. A gente já está dentro dele. Tudo é rock”.



*Depoimento a Lulz  
Tenório de Lima*

I

T — Partindo assim da suposição de que existe uma experiência inconsciente, ou seja, uma experiência que não é referida à consciência da pessoa, como você poderia ver, assim como um poeta, como um artista, a relação que haveria entre um trabalho poético, a criatividade que se expressa através de um trabalho poético, e esta experiência inconsciente, esta parte oculta, obscura, que não é referida ao saber consciente da pessoa. Seria a primeira questão.

C — Eu não sei bem, não, porque quando a gente faz as coisas a gente se encontra fazendo, não é? Eu não sei. Pra mim, esse negócio de criar objetos de arte é uma coisa que, desde menino, me parece que eu sei fazer, uma coisa que eu *tendo* a fazer. Que me parece assim — fácil. Que é como se fosse, dentre as coisas que são oferecidas pra se fazer, algo que me parece que eu sei fazer. Então pra mim é muito fazer, e querer mostrar que sei, sabe como é? É muito assim. Isso que estou dizendo é o máximo de consciência que eu tenho sobre a criação artística em mim. Pra falar mais sobre qualquer coisa que revele o modo

como o inconsciente aparece na criação artística, e que papel isso que a gente chama de inconsciente desempenha no ato da criação artística, e como é que é mesmo, só você detalhando mais pra mim nas perguntas, porque senão eu fico nessa coisa do saber fazer, porque pra mim é uma coisa boa de fazer.

T — é como se brotasse, algo que brota espontaneamente e a que você dá uma direção, um, digamos assim, um objeto, uma obra, um trabalho.

C — E, pra mim, é como eu falei, é como se eu tivesse a faculdade, como se fosse uma coisa que eu sei. Tenho a impressão que é assim como se eu tivesse um repertório de possibilidades de ação, e que a escolha desta, deste tipo de ação, é a que me pareceu mais natural, mais imediata. Aqui, eu tô, isto eu sei fazer, entendeu? Quer dizer, se é pra fazer coisas bonitas, se é pra encantar as pessoas, nisso aí eu tenho jeito. Pra isso eu tô. É estranho, porque dizer isso não revela muito. Mas talvez sim, exatamente por não revelar talvez dê alguma graça.

T — Você sente isso, em alguns momentos, como idéias ou impressões que se impõem a você, que exigem a expressão objetiva, fora de você? Uma coisa que se apresenta para você, que você não tem outra alternativa senão dispor dela para expô-la, como uma necessidade? Como algo que você faz, um poema ou uma canção, por exemplo.

C — Como se fosse a coisa em si que se apresenta, ou se fosse eu que fosse... dispor...?

T — Uma coisa que se apresenta para você, que você não tem outra alternativa senão dispor dela para expô-la, como uma necessidade.

C — Ou...

T — Ou não.

C — A outra coisa eu não entendi. A que você está opondo isso? Isso eu não entendi.

T — A algo sob que você tem um controle, que não é imperativo. Não digo isso em geral. Digo em relação a determinados momentos criativos.

C — A determinados momentos criativos. Isso lembra essa palavra inspiração, não é?

T — É. Eu estava pensando nela, embora tenha tido o cuidado de não. . .

C — O pudor, talvez, por que não dizer, não é?

T — É, o pudor.

C — Eu acho que essa palavra. . . Até me lembro que quando eu estava estudando no curso secundário eu comecei a ler um poeta brasileiro que uma professora de inglês sugeriu, que ela achava que eu devia ler porque. . . não sei porque, acho que ela gostava de literatura, de poesia, e gostava de minha inteligência, e quis me dar essa dica, e o poeta era João Cabral de Melo Neto. Então eu li e achei maravilhoso. À primeira vista eu tomei um susto e achei como se fosse difícil, e logo em seguida ficou fácil e achei fascinante. Na época achei que era o máximo em poesia. E ele fala muitas vezes, muitas vezes usa a própria poesia como se fosse uma exemplificação da negação da inspiração. Como se não houvesse nada de misterioso, nem de mágico, no ato de criar, artisticamente.

T — Algo como a “Psicologia da Composição”, de Poe?

C — É, eu não conheço a “Psicologia da Composição”, mas acho que você mesmo já falou uma vez sobre isso, já ouvi outras pessoas falarem. Não sei se é bem a mesma coisa, mas no caso dele é como se fosse assim a poesia é o resultado de um trabalho consciente, o esforço da construção de um objeto muito

claro, entendeu, onde não medra a magia. Tem até um verso dele (João Cabral) que tem um momento que fala isso. Eu, nessa época, achava isso impressionante, e de todo modo havia assim um som de que a idéia de inspiração era uma idéia ridícula. No entanto eu não acho não, hoje em dia eu não acho. Por exemplo, o Dorival Caymmi fala assim — eu acho que não sou eu que faço. Já ouvi ele falar isso em conversa. Quando é agora, numa das canções mais recentes dele — ele fez uma canção agora, que ainda está praticamente inédita, porque só foi cantada por ele nesse espetáculo que fez com Gal — ele começa dizendo: “quando se for esse fim de som / doida canção que não fui eu que fiz. . .” Dentro de uma música dele já tá lá a frase. Ele tem a impressão de que não é ele, de que a coisa acontece com ele, não é? E, pra mim, eu sempre tive a impressão de que fazer é muito fácil, entendeu? Que fazer poesia — e mesmo música, que não sou muito bom músico nem conheço muito bem música, porque por um lado não tenho uma intuição musical muito rápida, como outros colegas meus têm, e por outro lado não tenho estudo de música pra poder ter um controle muito grande da produção musical — mas a possibilidade de organizar formas é tão fácil em mim que mesmo música eu transo de um modo criativo, e tal. Então, tanto faz, eu penso que podia fazer cinema, penso que podia escrever romances, podia fazer a poesia de livro, do tipo tradicional, concreta, eu me sinto meio assim um profissional. Acho que eu podia botar uma tabuleta na porta, assim: faz-se arte. E a pessoa batia, era só eu treinar pintura, era só eu ter tempo e organização pra treinar todos esses meios, me treinar em todos esses meios e eu conseguiria fazer, bastando que houvesse um estímulo no sentido de fazer o quê e como, em que direção: o que

se deve fazer agora? Então, o problema, pra mim, fica somente no problema da escolha do que fazer, uma vez que eu estou fazendo alguma coisa. Quer dizer, eu estou fazendo música popular. Eu caí nessa coisa, essa coisa caiu em mim, meio por acaso, e eu faço isso. Mas a impressão que tenho é que o mais forte em mim é uma coisa que se chamaria de talento, que é aquela facilidade de fazer, entendeu? Mas, por um lado, por preguiça — e por outro lado por desconfiança — eu não sou virtuoso nisso. Porque não sei fazer nada muito bem. Por um lado por preguiça de me tornar um virtuoso em alguma coisa, ou em todas elas ou em muitas delas, e por outro lado por desconfiança. Essa desconfiança nasceu do seguinte. É: o quê fazer? Quer dizer, qual o sentido de fazer? Que eu sei fazer, que me será fácil aprender, desenvolver, eu não tenho a menor ansiedade quanto a isso. Se eu disser assim: bom, agora eu quero fazer música, eu quero fazer um poema, quero pintar um quadro, que eu vou e faço. É o que eu falei: a capacidade de imaginar, de organizar as formas pra conseguir um objeto de arte, me parece perene em mim. Agora, a escolha do quê fazer, aí é que vem toda a coisa. A escolha dependeria assim do estímulo, e aí o problema é a seleção dos estímulos. Aí entram outros problemas que são de outra ordem que não propriamente artísticas, estéticas, que é toda a coisa de que se alimenta isso. Eu digo assim: eu sei que a qualquer momento eu posso fazer uma música, mas o que é que me faz em determinados momentos fazer, e em outros não? Quer dizer, eu não vou ficar o tempo todo fazendo música, ou escrevendo poema dia e noite. Não vou. Então tem momentos que são propícios, mas eu não vivo assim como se fosse uma coisa mágica — de repente me vem uma inspiração e me toma. Não. Mas também

não vivo uma coisa de projeto, de saber assim: eu acho que o mundo precisa ouvir isso e isso, e eu estou capacitado a dizer; eu acho que a poesia precisa ser assim ou assado, e eu estou capacitado a fazer; eu acho que o modo de sentir as coisas precisa ser movimentado dessa e daquela maneira, e eu preciso, eu tenho a possibilidade de agir no sentido de que isso ocorra, e então eu decido o momento certo e vejo com clareza e faço. Quer dizer, não é nem uma coisa nem outra. Aquele negócio que eu estava contando do João Cabral de Melo Neto, que é como se fosse isso, é um trabalho que você tem a consciência do que deve ser feito e então você se dispõe a fazer, de um modo racional — que é uma ilusão, eu não acredito que isso se dê com ele. Eu acho que na verdade o que se dá com ele é inspiração, tanto quanto comigo, com todo mundo. Pra mim o negócio é esse, eu sinto assim. Agora, ultimamente eu estou mais passivo do que antes, sob esse ponto de vista, mais entregue à inspiração, e mais acreditando assim na magia do momento. Mas, muito mais a partir exatamente dessa necessidade de selecionar o impul. . . o estímulo, de querer saber: qual o estímulo que devo obedecer? Como eu não tenho a resposta, como a resposta é difícil, eu me torno mais entregue. Eu hoje em dia acredito muito mais, por exemplo, numa não-linearidade do desenvolvimento artístico. Não tenho tanta necessidade de fazer uma coisa que não tenha feito antes, ou que nunca tenha sido feita, ou que. . . Enfim, eu tenho hoje em dia mais necessidade de que o que aconteça seja de algum modo colocado com equilíbrio dentro da transação toda, de eu fazer como tudo que acontece, e como esse tudo me estimula. A inspiração não é uma coisa que se dá dentro de mim, entendeu, quer dizer, não é uma coisa que se dá somente dentro de mim. Eu não quero dizer que



haja momentos propícios no sentido de que me vêm ondas de criatividade. Não, o que eu estava dizendo é que eu sinto essa possibilidade de criar objetos de arte como uma coisa perene, e que também tem todo o ritmo do meu cotidiano e do que acontece, os meus horários, a hora que eu tenho pra ficar fazendo música. . . De uma forma ou de outra a gente vai selecionando na vida da gente horas pra fazer coisas, pra escrever, e tal. E tudo isso é que eu não sei selecionar, entendeu? Eu estou querendo dizer é da minha incapacidade de controlar o momento ótimo para isso. E confessando a minha decisão, no momento atual, de não tentar controlar esse momento. Porque tudo que acontece fora de mim, tudo isso é inspiração. Eu digo hoje em dia assim, que de uma certa forma eu sacralizo mais os momentos de criação, nesse sentido: que não é apenas uma questão de eu saber que eu sempre posso fazer, e que basta que eu pare de fazer as outras coisas e vá fazer aquilo, que eu faço. Não, é que: parar de fazer as outras coisas porque, quer dizer, em que momento, quando dá vontade de parar, quando você para, por quê? E na hora que você vai fazer, o que você vai fazer? E esse o quê você vai fazer também se refere a uma seleção desses estímulos, do que lhe levou a parar pra fazer. Eu não posso ter um controle dessa seleção, então eu tenho que admitir a palavra inspiração. É um conjunto de coisas que leva a isso.

T — Um conjunto de coisas que você acolhe num determinado momento e em determinadas condições. Acolhe, recebe e trabalha com aquilo, seria isso?

C — É, isso acontece, necessariamente. Agora, o que estou querendo falar mais é no negócio da inspiração ser. . .

T — Algo que está fora de você também.

C — Também.

T — Que se constitui como se fosse uma configuração de determinados estímulos, fora de você, seja uma música que você ouve, um espetáculo que você vê.

C — Mas isso indo do mais cotidiano, como seja a oportunidade de estar numa situação de poder pegar um violão e transar um tema, por não estar, digamos, ocupado em outras coisas ou preocupado com outras coisas, mas dedicado àquilo. Digamos — o almoço já saiu, eu já almocei, agora me sento aí, estava assim mais ou menos com uma idéia, eu posso fazer. Isso é uma coisa puramente cotidiana. Quer dizer, desde esse ponto, até o mais distante dele, que seria: o que significa eu fazer isso? Quer dizer, para que eu estou fazendo, porque é que é bom ser feito? O julgar isso também tem muitas nuances, você pode julgar assim: o que diz o como eu digo isso que eu digo, entendeu? Isso é um outro modo de julgar. Tudo isso concorre ao mesmo tempo, tudo isso que você vive. Eu faço música popular no Brasil, então, em que pé está a música popular?; o que é que eu tenho ouvido?; o que eu acho do que eu tenho ouvido? O almoço já saiu, agora eu peguei o violão, o que é que me veio na cabeça? De repente sai uma música que eu acho linda, digamos. Então todas essas coisas, naquele momento, entendeu, concorreram pra que eu, no meu movimento interior, nos meus impulsos mais desconhecidos da minha consciência, naquele momento cheguei naquele ponto, me encontrei com aquela situação de estar com aquelas notícias, aquelas músicas, de estar num local onde eu posso pegar o violão e tocar, e, enfim, tudo isso então é a inspiração, porque eu não posso controlar tudo isso. Você tá entendendo o que eu quero dizer?

T — Estou entendendo.

C — Eu tenho a impressão que isso responde àquela sua pergunta, que no fundo era sobre a inspiração.

T — E eu estava pensando numa analogia com o processo de trabalho analítico, onde durante 50 minutos duas pessoas se defrontam conversando e onde uma série de estímulos brotam. O analisando, a pessoa que está se submetendo ao processo como analisando, fala uma coisa, faz um silêncio, comenta, e há uma série de estímulos. O que é que leva o analista, naquela situação específica de 50 minutos, a fazer uma interpretação, pontuar de um modo e não de outro? E por que aquela configuração determinada, falada, expressa pelo analisando ele escolheu pra interpretar, e não uma outra? Eu estou vendo analogamente, e limitado à experiência de 50 minutos, lá onde a variação mesmo assim é infinita, agora imagine numa situação como esta em que você se sente, sujeito a uma série de estímulos, internos e externos, o estímulo da memória, e aquilo vai, de repente chega um determinado momento — a depender também das necessidades, quer dizer, você acabou de almoçar, ou acabou de tomar um banho, ou estava ocupado, e você está com o violão e você faz — e aquele momento representa um momento em que você, então, está definindo a inspiração como um conjunto de infinitos estímulos, a que você está submetido numa situação determinada.

C — É. E eu estou chamando de estímulos até coisas que não são ativas. O simples fato de não haver um impedimento eu já considere um estímulo.

T — Na analogia que fiz eu não considere este aspecto, mas é também, quer dizer, mesmo a própria situação. . .

C — É, mas este aspecto, eu acho que, no caso da psicanálise. . .

T — Já está implícito.

C — É, está implícito, é combinado, você tem uma hora marcada lá, e você chega e já sabe que naquela hora ali. . .

T — Isso é muito importante.

C — Esse é o primeiro estímulo.

T — O primeiro estímulo e talvez o estímulo mais importante. A pessoa pode enlouquecer durante 50 minutos, de um modo inofensivo — pelo menos inofensivo até certo ponto.

C — É.

T — Mas eu queria lhe perguntar quanto a um tipo determinado de estímulo, que seriam os estímulos mais internos, memórias, reminiscências, esse aspecto. Eu tenho algumas idéias, assim, a respeito do seu trabalho. Araçá Azul, por exemplo, não só a música mas toda a idéia de um trabalho na época configurado naquele disco está ligado ao sonho com o araçá azul. Ou, por exemplo, a frequência de certas palavras, não só pela forma, pelo som que elas têm, mas pelo sentido. Palavras como água, que em um número muito grande de poemas seus, de letras de música, comparece com frequência. Você já teve a atenção voltada para isso?

C — Não, não tive não. É a primeira vez que eu ouço falar. Eu gostei. Antigamente só me falavam do verbo ir.

T — Ir?

C — Muita gente aí de universidade, que faz essas contas, que conta as palavras, poetas concretos, todo mundo notava muito o verbo ir. Água eu gostei. Eu gostei dos dois. Água eu gostei mais ainda, adorei, não tinha percebido.

T — A minha pergunta seria: até que ponto existia uma relação de reminiscência que você apreende conscientemente, do seu passado, da sua formação. Se você vê alguma importância disso na composição.

C — Claro que eu vejo. Eu vejo muito. Eu sou um cara até muito. . . Memória me toma muito. Reminiscências me fascinam, me estimulam, me animam, eu gosto de lembrar. Às vezes memória me toma muito, às vezes me toma demais. Hoje em dia já não tanto, mas de todo modo isso se dá comigo, como pessoa, isso se dá. No caso daquele disco Araçá Azul, que é um disco que terminou ficando assim muito cheio disso, ele ficou muito assim por uma razão quase que inversa, porque foi um disco que eu fiz sem pensar, sem preparar pra pensar, entendeu? Não é que eu tivesse projetado fazer uma coisa assim ou assado — não, eu quase não tinha composição nenhuma quando entrei no estúdio. Tinha acho que só o Júlia/Moreno, uma coisa assim. É, Júlia/Moreno eu tinha a letra, não tinha nem a música, só tinha escrito a letra, eu acho.

T — Eu lembro.

C — É, não é? E eu entrei no estúdio e em poucos dias eu disse assim: eu vou fazer, mesmo com minhas deficiências de músico eu vou fazer a parte musical, vou inventar, ou fazer o que quiser no estúdio, o que pintar, não é? Então pintou aquilo que você viu. Saí, pelo fato de ter sido feito assim, apareceu muita coisa. Muito clima de Santo Amaro, da minha cidade, muito clima da minha infância. É uma coisa que veio a ser o nome do disco, que é o negócio do sonho. Que é um sonho que eu tive, e que simbolicamente eu botei como nome do disco. Eu nem sonhava que eu queria colher um araçá, num araçazeiro, e eu via de repente um araçá azul, diferente de todos os outros, e eu sentia que ele era meu, e que ele era lin-

do, e que eu queria, eu queria tirar aquele arará pra mim. Era uma emoção muito linda durante o sonho, e eu achava que o arará era como se fosse assim a minha expressão mais verdadeira, entendeu, simbolizando um pouco... quer dizer, eu usava um pouco como símbolo. Então eu peguei, como eu fiz o disco assim, meio largando tudo, me botando lá de qualquer jeito, então eu botei o nome do disco assim. Então tem um negócio de sonho e reminiscência. Mas depois a gente conversa mais.

“arárá blue é sonho-segredo/ não é segredo/  
arárá azul fica sendo/ o nome mais belo do  
medo/ com fé em deus/ eu não vou morrer  
tão cedo/ arará azul é brinquedo” (Araçá Blue)

## II

T — Freud tem uma frase de certo modo célebre, na qual ele fala que o neurótico, especialmente o histérico, sofre de reminiscências que obstruem sua capacidade de encontrar uma forma de conviver com elas e de expressá-las de um outro modo que não pelos sintomas. Os sintomas seriam uma forma de expressar essas reminiscências, ou, enfim, os conflitos internos ligados a elas. Isso segundo Freud. É interessante porque, no Manifesto dos surrealistas, Breton se refere à histeria como uma das formas mais poderosas de expressão humana — da pessoa humana, e não como uma doença. E é sabida a relação de Breton com Freud, esse negócio todo. E nós estávamos falando de reminiscência, da importância das reminiscências para a criação. Eu

lhe pergunto se o modo poético de lidar com as reminiscências não seria uma forma talvez que nos leva à idéia de uma capacidade que exclui a expressão meramente histórica, ou meramente sintomatológica, digamos assim. Não sei se ficou claro.

C — Eu entendi a pergunta. Só não sei é se, quando você fala em reminiscências, se são. . .

T — Traumáticas? Não.

C — É, reminiscências traumáticas ou não, e se são reminiscências plenamente conscientes, ou se são reminiscências inconscientes ou subconscientes, não sei os nomes que se dá a isso. Como falei, eu vivo isso como se fosse um talento, uma espécie de vocação, como a pessoa às vezes tem uma vocação pra matemática. O fato de desenvolver essa capacidade com relação às formas de expressão eu não sei se terá sido, em algum momento da minha vida, uma necessidade pra resolver algum problema que eu não tenha podido resolver de outro modo.

T — Claro, não é de se esperar que você, ou eu, ou qualquer pessoa saiba com certeza. É no sentido assim de um livro de Freud — aliás você leu — a lembrança infantil de Leonardo da Vinci. É naquele sentido. Como você vê esta relação: vista, pensada por você, a partir da sua própria experiência. É a sua opinião, não é a sua certeza sobre isso, porque realmente seria difícil saber.

C — É, mas mesmo uma opinião é difícil.

T — Talvez eu não tenha sido claro.

C — Não, acho que a pergunta foi clara. Agora, eu acho que mesmo uma opinião é difícil. Por exemplo, nos temas escolhidos, ou que me ocorrem, pode haver uma possibilidade de você rastrear alguma coisa

como isso. É um caminho. Mas o fato de eu ter desenvolvido uma capacidade de criação artística é uma coisa que não sei exatamente a que está relacionada. Então, se você pergunta se eu acho possível, como eu reajo — na verdade, você está querendo ver é como eu reajo a essa idéia de Freud, não é? — eu acho possível, eu acho que sim, eu acho que a capacidade de criação artística deve ser uma coisa que a gente transa, um modo de se reencontrar com o mundo, de se relacionar de novo com o mundo. Parece que a gente sai do mundo e volta pro mundo, entendeu?

C — Porque é um modo que você tem de sair, entendeu, sem perder o mundo. Eu sinto isso também. Porque é uma relação diferente, de uma certa forma é como se você pudesse negar a sua relação com o mundo sem negá-la, sem perdê-la. Você nega e reencontra em outro nível, e aí, através disso, você volta.

T — Sei. Freud, por exemplo, fala de dois tipos de relação com o passado que uma pessoa teria. Uma nesse sentido que a gente está falando aqui, em que a pessoa entra em contacto e sai para um outro mundo, como você falou, e uma relação com o passado que é obstrutiva, que seria uma relação de memória que impede a pessoa de se expressar e de reconhecer, de conhecer, de entrar em contacto com aspectos e estímulos de um mundo virgem. Isso se liga, talvez, não sei, com a idéia de linearidade de que você falou. Como se fosse algo descontínuo.

C — Quando eu estava falando de inspiração, não é? Eu chamei essa possibilidade de inspiração. Quer dizer, quando uma série de fatores concorrem para isso, você realmente pode chamar aquele momento de um momento inspirado. Então você acha que isso seria uma possibilidade de entrar em contacto, de



ter um frescor no contacto com o mundo, da memória não ser obstrutiva.

T — É, que o contacto com o mundo, com o estímulo de fora, elucida e torna até viável — não sei se viável é a palavra — a memória, a reminiscência, aquilo que está habitando a pessoa como uma experiência vivida que às vezes é vaga, nebulosa, e que pode até se tornar clara. Mas, se a pessoa se prende a versões sobre o próprio passado, isso poderia até impedir que pudesse ter contacto com esses estímulos a que você se referiu no início, e com as situações que os propiciam.

C — É, mas mete medo, viu, um pouco. A gente tem uma reação de medo, também. Eu consigo coisas como eu estava contando, como o negócio de uma música que eu fiz num estado assim como esse que estou chamando de inspirado. Quer dizer, uma coisa assim muito fresca, muito desvinculada do modo como eu poderia entender o decorrer do meu trabalho. Eu disse que agora estou mais tendente a fazer isso. E, ao mesmo tempo, você sabe que dá um pouco de medo: o próprio resultado, a própria sensação de surpresa — e de estranheza — que você tem com o que você faz, mete medo. E você fica com a impressão de que, se você deixar, pode haver consequências catastróficas. É estranho isso, não sei se dá pra você entender.

T — É algo assim como a pessoa se sentir descontinua — como você não se sentir como a mesma pessoa que era no dia anterior.

C — É, principalmente o sentimento de que, se você não está preso a uma linearidade na qual você se reconhece no passado até agora, você também não está capacitado a se sentir seguro quanto a esta mesma linearidade no futuro.

T — Um projeto.

C — E isso provoca medo. Isso eu tenho, tenho mesmo. Por exemplo, eu fiz umas músicas ultimamente, muito assim nesse estado — que é uma coisa que venho tentando propiciar, tentando me trabalhar no sentido de estar disposto a fazer as coisas assim — e algumas das músicas que tenho feito agora me deram a impressão de serem muito fortes. Não como se canção fosse forte em si, ou como se fosse muito bonita — algumas eu acho muito bonitas, surpreendentemente bonitas — mas no sentido delas parecerem em movimento, de serem a manifestação de um movimento dentro de mim e nas coisas, na minha relação com as coisas. Como se fosse, assim, uma mudança. Como se fosse anunciar mudanças. Pelo simples fato de serem assim: de haver assim uma entrega maior de minha parte no sentido de topar o frescor do momento. Não sei bem, mas tem um negócio por aí, e que mete medo.

T — Você tocou num aspecto importante. Esse aspecto do medo que você sente diante de uma situação que anuncia ou prenuncia uma mudança, quando faz algo com que você mesmo se surpreende. Isso me levanta uma idéia: se esse medo não seria um fator, um elemento talvez até essencial para o desenvolvimento de um trabalho criativo, poético, do tipo que você faz. Algo que é difícil e assustador para a pessoa.

C — É, eu acho que sim. Pelo menos nesse nível em que eu falei agora, esse medo eu estou disposto a topar, a conviver com ele, na medida em que é uma coisa *que faz parte*.

T — Isso me lembra também — e eu lhe contei rapidamente quando falei sobre o IDE — do trabalho do Deodato sobre o medo, sobre uma pesquisa feita em São Paulo e no Rio sobre os principais medos das pessoas. Nesse artigo, Deodato é da opinião de que, para a psicanálise, por exemplo, o medo é essencial,

porque a pessoa que é capaz de enfrentar, de viver a situação de medo, ela pode alguma coisa. Que o terrível — lá, no que o Deodato falava, em relação às pessoas nas cidades — é a pessoa ficar totalmente insensível ao medo, ao medo de ser assaltada, de ser ferida, etc. É a isso que se refere o trabalho: a medos objetivos. E eu estou vendo que esse também é um elemento essencial, importante para a criação, para a criação poética.

C — Eu acho que sim. Nesse nível em que eu falei eu acho que está certo, e esse negócio que você está contando aí eu concordo. A gente tem que ter medo mesmo, a gente tem medo. Faz parte. Agora, eu, pessoalmente, sou um cara que tenho medo demais, em alguns momentos e algumas coisas. Aí já não é uma coisa legal.

T — Mas, no meu modo de pensar, isso é até uma forma de explicar o modo como o seu trabalho é sempre surpreendente. E explica também a linearidade, aquilo que você falou. Estou me lembrando de um verso que você escreveu — não me lembro o título da música — que é “cria fama e deita-te na cama”

C — A música é “O Conteúdo”.

T — Engraçado, o título da música é o conteúdo. Essa música é sobre o medo, não é? Você podia falar alguma coisa sobre ela?

C — Posso, posso falar. Antes eu ia dizer uma coisa que me ocorreu, o negócio do surpreendente. É que antigamente eu não tinha medo nenhum relacionado com o meu trabalho, quanto a fazer música, essas coisas. Se havia uma área na qual a angústia não pintava era aí. Eu achava que era uma coisa que sei fazer e pronto, eu ia fazendo. Toda essa idéia de encarar o novo, de ter coragem de não ficar preso ao já estabelecido tudo isso pra mim não parecia ter a profun-

didade que na verdade tem. De um tempo para cá, em consequência do meu trabalho mesmo, aconteceram coisas muito graves, coisas muito pesadas caíram sobre mim. Então eu tive uma medida do peso daquilo que eu fazia e que, para os outros, aparentemente, era de uma coragem até escandalosa. Eu era visto talvez como uma pessoa de grande coragem, porque as minhas coisas eram surpreendentes e eu estava, de uma certa forma, topando o novo. Para os outros podia ser uma coisa escandalosa, mas pra mim era uma coisa fácil de fazer. Não exigia coragem no sentido de ter um medo e poder continuar a agir suportando, contendo esse medo. Não havia esse grau de coragem, porque eu não estava sentindo esse medo. Eu via esse medo nas outras pessoas, elas tinham medo do que iam fazer, mas eu achava que elas simplesmente estavam por fora, que não havia razão para ter medo, que era muito bom tudo aquilo que eu estava fazendo, que era legal e tal. Embora eu fosse uma pessoa cheia de medos outros, que não tem relação ao trabalho.

T — Eu mesmo, quando você começou com o Tropicalismo, a mim mesmo — que conhecia todo o tipo de seu trabalho — foi muito assustador. Era um mundo louco que se abria para mim e eu vi com muito medo, porque eu lhe conhecia de perto a conhecia o seu trabalho, previa até — porque estava prevista em conversas a possibilidade de mudança — mas é como se me fosse mostrado um mundo tão novo, tão imprevisível em termos dos meus pensamentos, das minhas idéias acerca de música, acerca das coisas da época, que a mim me causava muito medo. E eu percebia que você não estava nem aí, realmente.

C — Não estava. Eu não tinha medo, nesse sentido. Para mim era natural, era o que tinha que ser feito, então não tinha porque ter medo. Mas eu não

sentia que o fato de você não ter medo é tão perigoso. Eu não contava com isso. Então, de uma certa forma, a realidade me surpreendeu. A resposta da realidade foi pesada demais. Eu senti como uma coisa que revelou toda a minha atitude, de uma certa forma.

T — O meu medo era em relação ao que aquele trabalho poderia provocar no meio circundante.

C — É, exatamente. Mas vendo o que o trabalho provocou, no meio circundante, e como isso voltou pra mim, percebendo isso eu percebi também o grau de medo não vivido — ou não vivenciado, ou não sentido — que havia no fazer aquilo. Deveria haver, por que aquele peso estava no que eu fazia. Bom, mas não vamos complicar. Quero lhe contar um negócio que você perguntou, sobre aquela música que você acha interessante, e que tem muito interesse para mim também, porque aquela música eu fiz quando estava voltando para o Brasil. Estava morando em Londres, e quando pintou a transação da gente poder voltar ao Brasil eu fiz uma música. Pensei em fazer uma música assim, deixando sair as palavras do que eu estava pensando, que seria assim como se fosse o meu conteúdo. Por isso botei o nome "O Conteúdo". Mas imitando o Jorge Ben, que escreve letras com as frases que ele bem quer, letras aparentemente prosaicas, verdadeiras conversas, com frases longas, falando muita coisa. Então, imitando essa coisa do Jorge Ben, eu quis fazer uma música que fosse uma espécie de único comentário a meu próprio respeito no momento da minha volta ao Brasil. E era muito sobre o medo, porque exatamente eu estava fora do Brasil por questões essas que me fizeram pensar sobre o medo. E depois tinha o medo da morte, porque um sujeito tinha previsto minha morte pra não sei quando. Uma série de circunstâncias me fizeram ter medo disso, o modo como foi e ligações

com outras coisas. Eu sou supersticioso paca, então foi uma coisa estranha. Não que fosse uma pessoa em quem eu acreditasse — ou em quem se acreditasse — como vidente, mas o modo como as coisas aconteceram, de repente aquele cara olhar pra mim, pegar minha mão e dizer que minha vida ia ser curta — não sei quantos anos, não sei quantos meses — então eu fiquei apavorado, porque eu tinha medo de morrer, não queria morrer, me deu uma angústia terrível. Então, quando eu estava voltando para o Brasil, essa coisa veio na minha cabeça e eu disse assim: eu vou pegar e dizer isso na música, já entro no Brasil dizendo isso, falando que teve esse negócio e que eu estou dizendo “não”. Essa música tem muito isso. É engraçado, não é, esse tema do medo rodou assim por vários lugares. Eu estou vendo que embora a gente não fale com muita clareza — a gente passa de um plano para outro — mas de certo modo o tema do medo ficou mais ou menos abordado. Eu sou muito cheio de medos, mas agora... estou fazendo psicanálise.

T — É, você falou que está fazendo psicanálise. Já que você falou, você acha que sua experiência com psicanálise tem sido significativa pra você, importante — inclusive em relação ao seu trabalho?

C — Tem sido muito importante. Eu fiz psicanálise em Londres durante um ano, depois eu vim para o Brasil, fiquei na Bahia, e lá não tinha psicanalista nem nada, mas eu sentia necessidade de recomeçar, de continuar transando psicanálise. Mesmo antes de saber que existia psicanálise eu tinha vontade que existisse uma coisa assim. Quando eu era adolescente, eu pensava que devia existir uma espécie de um médico com quem a gente conversasse, explicasse as angústias que a gente sente, e que ele explicasse... Porque eu vi um filme americano, e nesse filme tinha um momento em que

a personagem dançava com um sujeito e o sujeito perguntava "o que você faz na vida?", uma coisa assim, e ela diz "sou psicóloga", aí ele diz — "ah, então você é dessas que estudam a alma da gente". Era uma cena banal de paquera de filme americano, mas aquilo ficou na minha cabeça, então existe uma profissão assim. Mas eu imaginava como se fosse um médico. E eu pensava que devia haver, pra ver se conseguia entender o que se passava comigo, uma ciência que me ajudasse. Eu já tinha um mito assim, de alguma coisa assim. Quando comecei a ouvir falar em psicanálise, não deu tempo nem de me decidir, porque em pouco tempo tive que sair do Brasil. Mas aí, Londres, chegou um ponto em que realmente fui procurar um psicanalista. Pra mim tem sido importante, porque em primeiro lugar eu estou botando à prova esse sonho, de quando eu era adolescente. Porque eu simpatizo com a idéia da psicanálise. Eu até disse uma vez numa piada, conversando com uns amigos eu disse assim: se não existisse a psicanálise eu ia inventar. Então começa por aí, que já é uma coisa bacana. Evidentemente eu tive as maiores surpresas, porque por mais que você imagine, fantasie o que se passa numa sessão de análise, quando você vai fazer psicanálise é sempre uma outra coisa, é um negócio que está ali e que você não pode explicar direito. E, também, a psicanálise é uma espécie de placebo que se reconhece como tal. Pelo simples fato de estar fazendo psicanálise você já começa a se testar pra ver se está dando resultado, tal e qual quando você toma um remédio, um placebo, e que não é nada, e você fica querendo ver o resultado. Só que a psicanálise se reconhece como tal, porque, esse negócio, a própria psicanálise aproveita. Quer dizer, é o próprio material da psicanálise. Eu sei que, depois da experiência analítica, eu percebo muitas modificações em mim e às ve-

zes eu reajo contra, fico com medo, eu penso assim: pô, como é que é? Eu penso que as modificações vão na direção que quero, mas não posso pensar isso, porque eu não vejo em que direção é que elas vão, em que direção me modifico. Quer dizer, o que acontece comigo por causa da psicanálise eu não posso controlar. Mas ao mesmo tempo penso assim: sou eu mesmo sempre, sou eu que fui lá — começa por aí — enfim sou eu que estou fazendo, não é? Então eu topo. Agora, eu sinto muita diferença. Sinto-me mais capaz de conter as coisas que me tomam, entendeu? Eu me sinto cada vez mais capaz de suportar a mim mesmo, ainda que cada vez eu me veja mais insuportável. Mas isso é uma idéia, porque não sei direito, porque, como estou lhe dizendo, surpreende. Eu sou um cara muito angustiado, muito. Fico com medo, me sinto mal, sem saber por que. Sempre acho que as coisas são legais, acho as pessoas legais, como se eu estivesse legal com as pessoas. Agora, eu me sinto mal. Quer dizer, sinto dores, sinto tontura, tenho medo de morrer, tenho medo de ficar louco. É assim. Mas, essas coisas, eu sinto que estou me relacionando de maneira diferente com isso. E tudo isso repercute no trabalho, é claro. Por exemplo, essa coisa mesmo que eu estava contando, de topar uma novidade genuína nos momentos que aparecem, de encontrar as coisas sem pressupostos, sem — como meu analista diz — saturar antes. . .

T — Sem pré-concepções.

C — É, sem pré-concepções. Tudo isso tem a ver com a análise, é uma coisa que tem acontecido comigo, em minha vida, em muitos aspectos, e que também no trabalho de criação eu tenho visto. Agora, quando eu pensei em fazer psicanálise, eu quase que só encontrei conselhos contra, no sentido de eu não fazer, pelo fato de ser um artista. A maioria das pes-



soas que me conheciam de perto, e que gostam de mim ou que me admiram — e que eu admiro — em geral diziam: “mas você fazer psicanálise, você não precisa”. Isso na melhor das hipóteses, e, na pior das hipóteses: “você não deve, não faça isso, é um perigo, é um absurdo, você vai castrar sua criatividade”. Alguns amigos que são assim místicos diziam: “não é nada disso”. E nessa área aí, mais de coisa mística, isso me impressiona muito, porque eu tenho umas dúvidas, eu tenho muitos problemas metafísicos, religiosos, na cabeça, então aí realmente é uma barra. Mas, de todo modo, diziam assim — não, isso pode ser uma coisa materialista, e não sei quê. Já um outro amigo meu, poeta concreto, já disse assim: só o incomunicável comunica. Quer dizer, o “mais um” de uma pessoa, como de uma chave Yale, não pode ser entregue a outra, senão você não se comunica mais. Só você permanecendo com o seu incomunicável é que você pode continuar comunicando, então, se você fizer psicanálise você vai entregar o seu “mais um” a outrém, então não pode, não deve fazer isso, a psicanálise não tá com nada. São várias versões. Enfim, de todas as áreas eu encontrava conselhos no sentido de não fazer psicanálise. E em todo mundo o que eu percebia era o seguinte: o medo de que, fazendo psicanálise, o que estaria ameaçada seria a minha criatividade artística. Você sabe, eu não tive nunca uma gota de medo nesse sentido. Por duas razões: primeiro porque eu não acredito que seja possível, eu não acreditava de jeito nenhum que fosse possível eu perder a capacidade de criação artística; e segundo porque não é uma coisa que me apavora. . . talvez porque não me pareça possível, nem remotamente me parece possível. E depois porque eu pensava assim: pô, mas eu quero resolver o problema seguinte, eu vivo angustiado, eu sinto mui-

ta angústia, então eu quero ver como é que é. Se vou perder a possibilidade de fazer música, ou de fazer poesia, e vou querer ficar de outro jeito, que eu queira isso, porque no momento eu sei fazer música, sou muito admirado, mas eu estou angustiado. Então não me incomodo se deixar de fazer música, se deixar de escrever, ou de criar coisas, verdadeiramente não me incomodo. E ainda hoje penso do mesmo modo. Quer dizer, se for isso que eu descobrir no fim de contas — seja com psicanálise ou deixando psicanálise — pra sentir assim maior plenitude, capacidade de viver, alegria, prazer de viver, força, pra eu me sentir legal, não viver muito tendente a ficar numa espécie de angústia desesperada — assim como tenho uma tendência a ficar, então não me incomodo não, não estou nem aí. Deixar de fazer música — não tenho esse grilo não. Acho ótimo ser artista, acho o maior barato, não tenho o menor medo de deixar de ser, pelas duas razões, porque, por um lado, não me parece uma coisa possível, e, por outro lado, se for possível, não me incomodo porque é isso mesmo. Quer dizer, se eu deixar, é porque tenho que deixar mesmo, não é mal não. Agora, eu tenho muita angústia religiosa, essa coisa, dúvida. Também outros amigos meus, marxistas, um lado marxista dizia: não, psicanálise vai lhe enquadrar, vai lhe botar uma pessoa. . .

T — Ajustada. . .

C — Ajustada e, como é que se diz, conformista. Isso também não me metia medo, porque nunca me senti um revolucionário, entendeu, não me reconheço como um revolucionário.

T — Político.

C — Pois é. Não me reconheço como tal.

T — É engraçado. Eu tenho um amigo que me disse, quando comecei a fazer psicanálise: olha, você

vai perder o seu brilho, eu tenho um amigo que depois que começou a fazer psicanálise ficou burro, era um sujeito brilhante, falava muito, expunha as coisas. Isso quem disse é um amigo meu, aliás é médico e psiquiatra. Ele disse isso, que havia o risco de eu ficar burro.

C — É incrível, é engraçado isso, não é? A mim me disseram, uma vez: que psicanálise o quê, menino, você não precisa nada de psicanálise, eu conheci uma pessoa que era agradável, genial, brilhante, maravilhosa, e que se dizia muito infeliz, mas que era interessantíssima; depois que fez psicanálise ficou feliz e chata, ninguém agüenta; ela acha que é muito feliz, está muito bem, mas se tornou uma pessoa chata, medíocre, opaca, sem graça. Então eu pensei assim, até disse para um amigo: olhe, se a coisa é colocada assim, como se fosse “a grandeza contra a felicidade”, eu verdadeiramente escolho a felicidade. Mas no fundo eu não acredito que necessariamente a grandeza se oponha à felicidade, eu acho isso uma coisa de um cristianismo meio louco, de você trocar a vida pela salvação, enfim, eu acho parecido com essas coisas. Você troca a curtição pela verdade, esse tipo de coisa mais ou menos messiânica, de parecer que você tem que se trocar, se negar pra essa coisa, seja obra, brilho ou salvação, seja lá o que for. Eu não gosto muito desse modo de pensar, nunca gostei muito.

T — Eu penso que, pelo menos nas pessoas mais amigas, mais próximas, esse modo de ver talvez seja medo. A pessoa tem uma ilusão de que aquele amigo é sempre o mesmo — aquela coisa da linearidade, da continuidade — então, como a experiência analítica, como qualquer outra experiência que seja radical, que seja intensa, implica em mudanças até, é como se houvesse o risco da pessoa perder a outra tal como ela

julga que é, quer dizer, tal qual ela conhece. Pois cada pessoa sente como se possuísse a outra, no modo de conhecer.

C — É, é isso mesmo.

T — Mas eu gostaria de perguntar sua opinião acerca da possibilidade de uma investigação, de um trabalho psicanalítico, de base psicanalítica, com a obra da pessoa como um modo de revelar a pessoa. Não de revelar, eu digo de revelar aspectos da pessoa, a partir da análise psicanalítica da obra, não só como os modelos do próprio Freud — como o Leonardo da Vinci — mas, de um certo modo, como uma crítica literária. Como você vê isso?

C — Olhe, eu só conheço esse escrito de Freud. Eu não leio muito, você sabe. Não estudo muito e, principalmente, não estudo de um modo sistemático — leio atabalhoadamente e pouco. Mas eu percebo, mesmo naquele escrito de Freud percebo um cuidado que encontro muito em conversas, em pessoas que entendem de psicanálise e até em alguns que são psicanalistas, eu encontro uma cautela muito grande nesse sentido. Às vezes me dá um pouco de impaciência, eu digo assim — porque eles não mandam brasa logo? Deviam interpretar. Mas às vezes eu penso — é bacana eles terem essa cautela, porque eles sabem que o instrumental científico de que dispõem não pode esgotar a explicação do negócio da criação e do criador de arte. Na verdade, às vezes eu gostaria que, como uma muleta, me dessem assim um psicanalista genial, me dessem assim um dossiê, um negócio escrito mostrando todos os pontos, pra eu ver como é que sou através da minha obra, e isso facilitaria tudo. Mas o próprio fato de ter essa fantasia me faz desconfiar de que isso seria uma grandíssima basbaquice, porque eu já penso nisso como uma muleta. Mas eu acho, sem dúvida

nenhuma, como a psicanálise é uma transação de tornar legível o inconsciente, e como a arte transa tanto com o inconsciente, é um modo do inconsciente se manifestar, eu acho que pode haver uma espécie de namoro, uma troca, um intercâmbio muito frutífero entre a arte e a psicanálise. Com toda a cautela que seja preciso, enfim como quer que seja. Não que você acredite que um psicanalista pode pegar a obra de um sujeito e através disso dizer como é que é o sujeito — mas em relação à obra mesmo. Tem um momento em que a obra de um artista vai influenciar teoricamente a psicanálise, e em outro momento a psicanálise vai influenciar o modo de se produzir arte; em outros momentos o modo de perceber as coisas pelo método psicanalítico pode ajudar um artista; um artista fazer psicanálise pode resultar numa transa qualquer; enfim, há uma porção de modos dessa coisa 'se intercambiar, e talvez num outro tempo isso tudo vire uma outra coisa totalmente diferente. Isso eu acho possível. Agora, eu acho que a gente não pode, e mesmo não deve encorajar a redução da arte ao ponto de vista psicanalítico como também a gente não deve encorajar a tentativa de esgotar o significado, ou mesmo valorar um artista e sua obra através de sua função na história política das sociedades. Sob esse aspecto, essa cautela de que eu falei é bonita, porque realmente não dá, não pode. A arte é um outro "approach".

T — Fiz a pergunta porque isso é uma coisa muito discutida, mas também por uma outra razão. Você tem algumas músicas muito obscuras — não obscuras, muito enigmáticas, muito lindas, loucas. Tem uma delas que eu realmente acho perturbadora. É Asa/Asa/Asa.

C — Ah, essa daí é enigmática mesmo, pra mim também. Quer dizer, pra mim é muito clara, mas eu

acho uma gravidade. Ela se chama "Gravidade". Sabe o que é, essa música veio tão rápido na minha cabeça que não tive tempo de pensar. Eu estava deitado pra dormir, em Santo Amaro, demorei pra dormir e me veio essa idéia na cabeça, e fui pensando os versos já com a música e tudo. Eu disse assim, eu vou pegar o violão pra tocar e escrever num papel; aí disse assim, não, vou desistir disso e vou dormir; dormi e acordei no outro dia e disse assim: será que eu me lembro? Aí fui, peguei o violão e cantei — toda, já estava toda pronta.

T — É interessante você dizer isso, porque ouvindo essa música eu sempre tenho a sensação de ter sido algo feito na cena de sua casa, no cenário de sua cidade. Embora não tenha nenhuma referência a isso. Eu tenho vontade de ainda escrever alguma coisa sobre essa música.

C — De estudar ela, não é? Eu acho que ela é linda. Ela tem muito a ver com um lugar de Santo Amaro onde a gente foi durante o dia, e à noite, quando fui dormir, pintou a música. É um lugar que tem uma cachoeira alta, de água transparente, com uns seixos rolados, com um lugar que fica todo cheio de sombra, verde, com uma pedra cheia de musgos, de fetos e avencas. É um lugar lindo e que só a gente conhecia, quando eu era pequeno, que só meu pai ia lá. Não tinha estrada pra lá, é assim no mato, e só meu pai sabia isso, porque um amigo dele, uma vez, quando era mais moço, lhe mostrara o lugar. Pra mim é um lugar assim meio sagrado, porque ninguém em Santo Amaro conhecia, e a gente até evitava falar sobre isso, na escola. Quando a gente falava parecia meio mentira. Hoje em dia todo mundo conhece, passa uma estrada perto, e as pessoas vão, levam cachaça, levam lata de cerveja, fazem piquenique, as pessoas vêm de

Feira de Santana, pra ir nesse lugar. Eu fico p. . . , acho que está sendo profanado, porque o lugar é de meu pai, sabe como é? Meu pai é que sabia daquilo, levava a gente, a gente ia a pé, saía às 5 horas da manhã. É um lugar realmente lindo, com aquela cachoeira, e tem uma touceira de bambus em cima, aquele céu azul, mas só entrevisto, e aquela cachoeira de água transparente, com os seixos rolados, fetos, avencas. A gente foi nesse lugar durante o dia e à noite, quando me deitei, eu estava com essa imagem assim da clareza da coisa, e aquela sensação, e aí veio o negócio de "Asa", não sei porque. Eu gosto da palavra, e da idéia de que as pedras ficam no fundo da água — aquela água transparente e a pedra muito inteira ali. Um seixo rolado é aquela coisa inteira, assim no fundo. E eu chamei a música de Gravidade porque fala em asa, não ter asas, pedras no fundo do azul, como se fosse assim a gente aqui no fundo da camada atmosférica que é azul, e que faz com que a Terra seja azul quando vista de fora, como contam os astronautas. E a gente fica aqui no fundo, porque estamos imersos numa coisa assim. . . Dizem que no fundo do oceano tem uns bichos com patas, que andam pelo fundo, e que esses peixes que a gente vê são como se fossem os pássaros do mar, porque eles ficam voando pela água. Alguém me contou essa estória, e eu fiquei muito impressionado, porque a idéia é essa. A gente é um bicho assim mergulhado, porque a gente anda, a gente fica na gravidade, a gente não voa.





Quando nós, do grupo Doces Bárbaros, íamos para o Galeão para a nossa primeira viagem, o automóvel de Elizete Cardoso emparelhou com o nosso e ela nos sorriu de lá, acenando. Nós saímos para a excursão abençoados. Não é sempre que acontece a gente poder harmonizar tantas energias numa luz clara. E não é fácil. O que Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia e eu estamos conseguindo agora é isso. Saímos por aí sem intenção de criar ou resolver problemas, esmiuçar polêmicas ou aceitar provocações, Bob Marley: "Don't deal with dark things". João Donato e Jorge Ben. Gente de fé reconquistada, mostramos com simplicidade a poesia e a música da vida, do que vive, do que está vivendo — os Orixás, as pessoas boas, bonitas e fortes, os peixes e a esperança. Dentro das nossas possibilidades imediatas, o nosso trabalho, é bom. É o que nos basta. Ao resto, o resto. Por exemplo: a cidade de Florianópolis (nome que deram à cidade de Desterro) não deveria constar da lista de cidades visitadas porque a produção não considerava uma boa praça (180 mil habitantes). Por insistência minha e de Gil é que ela entrou. Gal não queria e Bethânia teve um quase pressentimento de que nossa ida lá não seria

boa. Quando os policiais interromperam o nosso sono e a nossa alegria, eu disse a Gal: "Parece que ter vindo a Florianópolis foi um gesto livre demais e isso subiu à cabeça do delegado". De fato, conhecidos meus de lá me diziam: "Eu não acreditava que vocês viessem até que vi vocês aqui". Um chegou a me perguntar: "Por que vocês incluíram Florianópolis no roteiro?!" — "Por amor", eu respondi. A polícia entrou no apartamento de Gal Costa, Maria Bethânia, Lea Millon, Eunice Oliveira, Maria Pia de Araújo, Guilherme Araújo, Chiquinho Azevedo, Djalma Correia, Arnaldo Brandão, Perinho Santana, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tuzé Abreu, Mauro Genise, Tomás Imbrota, Daniel e, ainda, nos dos técnicos de som e luz, alegando ter recebido uma denúncia de Curitiba. Contra quem, contra todos esses nomes? Eles conseguiram levar Gil e Chiquinho. Nós não saímos pra discutir as leis nem a moral. Nem a religião, nem a política, nem a estética. Nós não saímos pra discutir. E não discutiremos. Mas saímos com uma imensa carga de luz de vida, com amor no coração. É muito difícil alguém chegar a poder dizer isto, mas eu digo que nós somos um grupo de gente que saiu por aí trabalhando pelo Bem. E quem quer que — na polícia, na imprensa, no inferno — queira nos atacar ou nos atrapalhar, estará trabalhando para o Mal.

Gil contando o que Dominginho disse. Gil confirmando o que Perinho Albuquerque contava sobre Dominginhos. Dominginhos lembrando as conversas atravessadas de meu pai e minha mãe: eu ficava ouvindo: minha mãe olhando pra o infinito e meu pai olhando pra o outro lado. Só um filme conseguiu captar isso: Vidas Secas. Dominginhos contando ao povo no Teatro Tereza Raquel. A vida entre poetas. Não fui ao Teatro pra ver Dominginhos e Perinho e Moacir. Fiquei em casa assistindo televisão e chorei vendo o enterro de Juscelino porque o povo cantava "Peixe Vivo" e em Brasília milhares de automóveis brilhavam e logo depois eu estava apaixonado por um garoto falando sobre a Coca-Cola, um garoto tão carioca que pronuncia os cês da palavra coca-cola como se fossem gês e os as breves lusitanamente fechados, quase mudos, de modo que a palavra coca-cola fica quase reduzida à palavra gole, um garoto muito gostoso. A vida entre artistas. Eu cheio de preguiça, dentro da violência do mundo. No gravador, a voz linda do poeta Augusto de Campos, cantando o samba do Sr. Eurico. O poeta Waly Salomão 76 comenta a semelhança do canto de Augusto com a de Paulinho da Viola.

A vida entre músicos. Augusto me disse uma vez que era um Kamikasi. O radicalismo da viagem literária em que ele e seus amigos se meteram levou seu nome ao fogo das batalhas de uma guerra de beleza sem razão. A doçura impecável de sua voz me faz agora entrar em contato com a solidão do guerreiro, a sua felicidade escondida como uma saudade escondida, a voz de alguém que só canta assim porque nunca canta assim a não ser quando o faz, alguém que está em outra, completamente nesta, alguém que está em outra dimensão. A peça é idêntica a um perfeito anti-que — o piano e o samba do Sr. Eurico, Augusto cantando com uma voz aguda cristalina afinadíssima como alguns cantores dos anos trinta — e, no entanto, não parece com nada. Deve ser um grande momento íntimo de um grande poeta. E ele que me considera um poeta. A vida entre os homens. Tome conta do destino, Xangô! O que é que você faz quando sua mulher está de saco cheio de você e ela declarou recentemente que a meu lado não tem mais prazer? Há pessoas com nervos de aço. Jorge Mautner fala tanto num novo sistema nervoso. Eu ando com a memória consideravelmente mais fraca do que antigamente. Jorge Salomão disse que falta de memória é sinal de muito boa saúde. Lembro que, na época em que eu fiz o circuito universitário no interior de São Paulo, eu cantava “Tudo se Transformou” e “Nervos de Aço” e “Tenho Ciúme de Tudo” e coisas assim de mágoas de amor, um tema que estivera sempre fora do meu repertório. Não sei se era pra encarar, constatar, exorcisar ou tudo isso ao mesmo tempo. Quer dizer, *esse tema* sempre estivera fora do *meu* repertório, não essas canções, que eu as conheço e canto *há horas*, como diz Tuti Moreno. Mas eu lembro mais ou menos que nessa época era lindo cantá-las. Parecia um poeta can-

tando, um guerreiro cantando, com um novo sistema nervoso. Acho que hoje em dia não sei mais explicar. Acho que nunca soube. O que é que faz seu espírito eleger uma mulher pra você? O que leva você a olhar no olho dessa mulher e dizer pra si mesmo: isso é alto astral, aconteça o que quer que esteja acontecendo, esse olho castanho sempre me fará bem? Que ponto é esse do amor, para além das emoções do amor, das vãs paixões humanas, para além das dificuldades objetivas de se construir um companheirismo genuíno entre um homem e uma mulher? Que ponto é esse que parece se mostrar invulnerável aos feitiços e às maldições? Não tem onde caiba: eu te amo. A vida entre os deuses. Nosso filhote cantando a "Casinha na Marambaia" — só a voz de Gal às vezes chega lá. E Donato. E a poesia de Jorge Ben. A crítica de música (não a grossura dos dragões e tinhorões da dependência do samba — camuflados ou não — mas a crítica mais inteligente) quebra a cara diante da música de Donato porque ela, de tão essencial, é igual ao supérfluo. Não há dúvida de que os complicados (o excelente Egberto e mesmo o genial Hermeto) são mais fáceis para a crítica do que Donato. No anteprojeto dos "Doces Bárbaros", Walter Smetak estava incluído. Ele terminou não participando porque a Universidade da Bahia não podia lhe dar uma licença demasiado longa e os componentes do dito grupo, então em formação, não tiveram determinação suficiente pra forçar mais essa barra, uma vez que eles estavam forçando tantas, dentro e fora deles mesmos. Acredito que foi uma medida natural de economia do organismo do grupo e, apesar da conseqüente frustração, um sinal de saúde. Por falar em Doces Bárbaros: em nenhuma reportagem sobre o assunto se falou em "Arena Canta Bahia", um espetáculo que Gil, Bethânia,

Caetano e Gal fizeram juntos em São Paulo (mais Tom Zé e Piti), sob a direção de Augusto Boal. Eu, na época, não gostava do espetáculo, mas Boal gostava e, sob muitos aspectos, seu trabalho era brilhante e foi importante na formação dos atuais componentes dos Doces Bárbaros. De todo modo, o espetáculo existiu e nem a Veja se referiu a ele. No mais, tudo na mais perfeita paz, como dizia um antigo compositor baiano. Digo isso porque nessa transação de Doces Bárbaros a gente tá imitando um bocado os Novos Baianos. Como falou o Belchior, é sinal de admiração, vinho quanto + antigo etc. E como os Novos Baianos foram Doces Bárbaros antes... Xica da Silva de Cacá e Zezé e Walmor e etc. é um grande barato. Rogério me lembra (minha memória está ótima!) que o papo da letra de "Um Índio" rolou aqui entre ele e eu, antes da música ser feita. Lindo que ele esteja sempre nas transas. Fantástico.

Que coisa genial, não é, Gláuber? E Gláuber está incrível. Desta vez encontrei com ele mais de verdade. Um pessoal dessas revistas mais novas falou que o jornalismo feito em tom pessoal morreu nos anos sessenta. Se for assim a gente se fala, pessoalmente.

A vida entre os monstros.

(dezembro 1976)

## SUMÁRIO

Ângulos	1
Maria Bethânia	15
Domingo	17
Manchete	21
Alegria, Alegria	25
Barra 69	27
Os Alguns Inéditos	29
Pasquim	39
Flor do Mal	81
Verbo Encantado	85
Bondinho	91
Navilouca	147
Pólem	153
Fragmentos de Sabonete	155
Ex-	157
Livro de Cabeceira do Homem	159
Manifesto do Movimento Jóia	163
Manifesto do Movimento Qualquer Coisa	165
Música do Planeta Terra	167
Rock	177
Onde Medra a Magia	183
Doces Bárbaros	213
Ta-Ta-Ta	215

Impresso por.  
Indústria de Artes Gráficas Atlan Ltda.  
Rua Sotero dos Reis, 13 - Rio de Janeiro