

MUSEU DA PESSOA

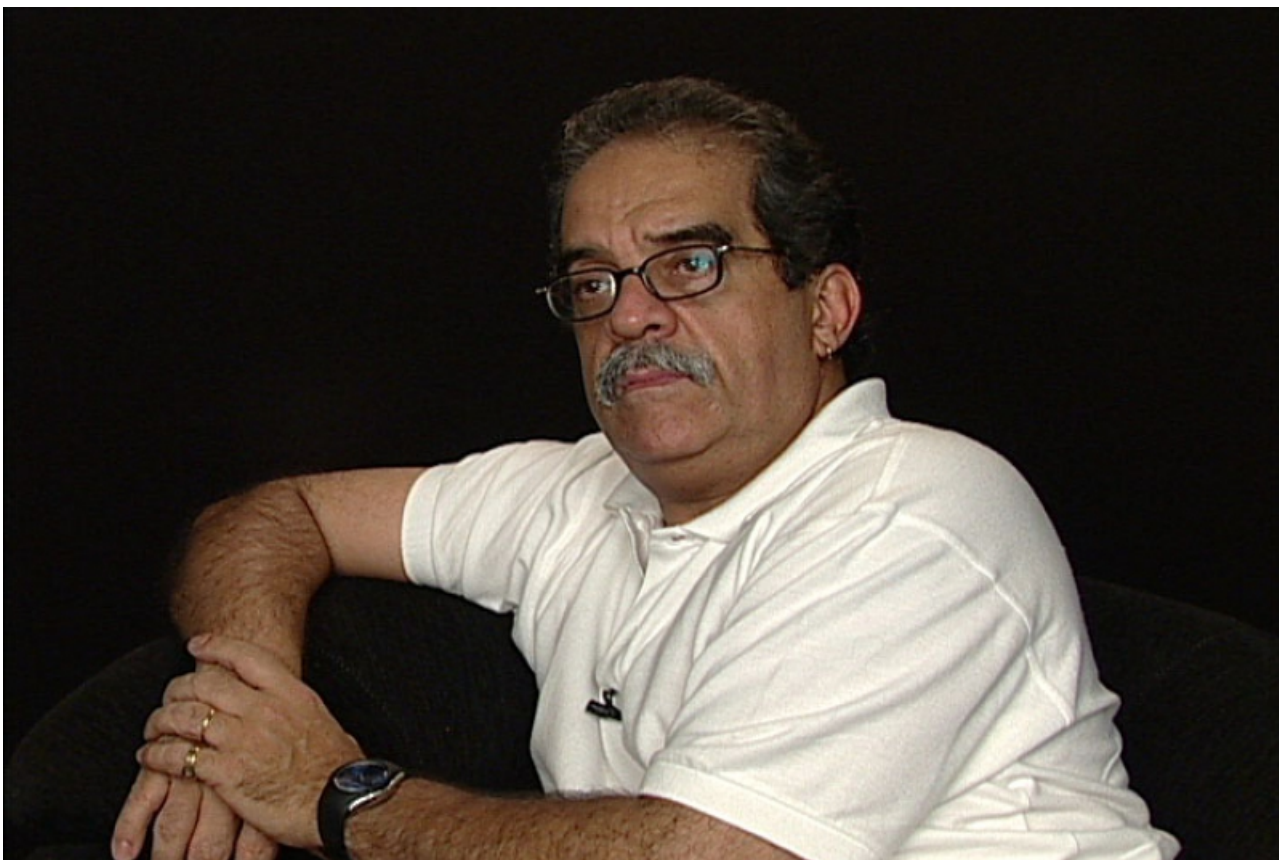
História

Arte a qualquer preço

História de: [Zé Rodrix \(José Rodrigues Trindade\)](#)

Autor: **Museu da Pessoa**

Publicado em: 14/07/2005



Sinopse

Zé Rodrix nasceu em uma família de músicos. Frequentou o Conservatório Musical do Rio de Janeiro e foi integrante dos grupos Momento Quatro e Som Imaginário, que tocaram com muitos músicos de destaque da época - um deles foi o próprio Milton Nascimento. Ele não fez parte do Clube da Esquina, mas testemunhou a formação do grupo de artistas, que se recusa a chamar de movimento. Nesta entrevista, ele nos conta suas impressões sobre a cena musical brasileira dos anos 70 e sobre sua carreira.

Tags

- [Minas Gerais](#)
- [Clube da Esquina](#)
- [The Beatles](#)
- [Rio Grande do Sul](#)
- [Milton Nascimento](#)
- [jazz](#)
- [MPB](#)
- [Museu Clube da Esquina](#)

- [Belo Horizonte](#)
- [Tropicália](#)
- [Escola Nacional de Música](#)
- [movimento hippie](#)
- [Naná Vasconcelos](#)
- [Elis Regina](#)
- [Gal Costa](#)
- [Rio de Janeiro](#)
- [rock rural](#)
- [Wagner Tiso](#)
- [O Som Imaginável](#)
- [Festival Internacional da Canção \(FIC\)](#)
- [Eumir Deodato](#)
- [Paulo Mendes Campos](#)
- [Sá Rodrix e Guarabyra](#)
- [MPB-4](#)
- [Clube Caiubi](#)
- [Odair José](#)
- [Conservatório Musical do Rio de Janeiro](#)
- [Edu Lobo](#)
- [Nara Leão](#)
- [Momento Quatro](#)

História completa

IDENTIFICAÇÃO Nome, data e local de nascimento Meu nome é José Rodrigues Trindade. Eu fui carioca – digo “fui” porque eu moro em São Paulo há quase 25 anos, então já nem me considero mais carioca. Às vezes eu digo cruelmente que eu fui carioca, mas eu cumpri minha pena, paguei minha dívida com a sociedade e hoje moro em São Paulo. E em 25 de novembro de 1947 eu nasci. FAMÍLIA Nome, atividade dos pais Meu pai é Hermanno Trindade e minha mãe, Maria de Lourdes Souza Trindade. Meu pai vem de uma família de músicos, a família toda era uma orquestra grande, a orquestra do meu avô era ele, minha avó e 15 filhos. Meu pai inclusive foi mestre de banda e aprendeu a tocar todos os instrumentos nessa orquestra familiar. Meu pai era um grande clarinetista que tinha o sonho de conhecer o Luiz Americano. Quando ele veio da Bahia para o Rio de Janeiro, conheceu não só o Luiz Americano, mas o Abel Ferreira. Eles eram muito parecidos fisicamente. E quando ele viu o Abel Ferreira tocando tudo o que ele queria tocar, ele abandonou o instrumento e disse: “Eu não vou conseguir chegar”. O que foi uma pena, mas era um grande clarinetista. Minha mãe é também de uma família muito musical, meus tios, meus avós, meu avô tocava violino, minha avó cantava, eles todos cantavam, tocavam violão. Minha mãe é uma cantora fabulosa que chegou até a ganhar um primeiro lugar em um programa de calouros na Rádio Nacional, mas não teve coragem e desistiu. Os dois desistiram da música, meu pai também, de certa maneira, mas em casa a gente tinha uma vida musical muito grande. A música sempre foi uma coisa muito constante, tanto ouvindo quanto dançando. Meu pai e minha mãe se conheceram numa escola de dança, meu pai era professor de dança naquilo que se chamavam de clube, nas chamadas gafeiras que tinha no Rio, conheceu a minha mãe lá e eles sempre dançaram muito bem juntos. Eu aprendi a dançar quase ao mesmo tempo em que aprendi a andar, aprendi dança de salão e os grandes ritmos da época: samba, samba pauladinho, tango figurado, foxtrote, swing, boogie woogie. Tudo isso era uma coisa que se dançava muito em casa e eu aprendi muito cedo. FORMAÇÃO MUSICAL Iniciação Musical Meus pais desistiram da música um pouco antes de eu nascer, mas, de qualquer maneira, a música estava muito presente porque o meu pai foi o meu primeiro professor de música. Eu aprendi com ele, ele me ensinou até onde ele podia. Depois, me colocou numa escola de música, no Conservatório Musical do Rio de Janeiro, e de lá eu fui para a Escola Nacional de Música. Naquele tempo, você podia entrar com qualquer idade na escola. Fiz o curso bem longo, fiz contraponto, regência, composição, orquestração, estudei com gente muito boa, fui aluno do Arnaldo Estrela, do Frutuoso Vianna, gente muito legal. Mas eu já esqueci muito mais do que eu teria o direito de esquecer, muito mais do que verdadeiramente aprendi e eu levei muito tempo para me tornar músico mesmo, o meu interesse era outro. Eu sempre soube que eu deveria trabalhar com criação, eu nunca tive outra idéia na vida, eu sabia que eu queria trabalhar criando. Eu desenho bem, pinto bem, trabalhei em teatro muito tempo, escrevo, fui ator durante um longo tempo, a minha primeira carreira nas artes foi de ator e por causa do teatro eu acabei fazendo música. Eu comecei a trabalhar no teatro no colégio e aí apareceu um grupo de teatro amador pelo qual iríamos montar “O Anfitrião do Antônio José da Silva Judeu”, e pediram que eu fizesse a música. Nessa época nós estávamos no colégio começando a cantar, eu me juntei com o Maurício Maestro e começamos a fazer essas músicas. FESTIVAIS Festival Internacional da Canção Aquela peça não saiu, mas nós formamos o Momento Quatro, que foi um conjunto que trabalhou com bastante gente. A gente teve uma vida razoavelmente intensa, cantamos com Edu Lobo, cantamos com a Nara Leão, chegamos a cantar com o próprio Milton. Eu me recordo que no Festival FIC (Festival Internacional da Canção) de 1967, o Milton tinha classificado em Minas a música “Vera Cruz”, que era o nome do trem que ligava o Rio a Belo Horizonte e nós fomos cantar, com um arranjo bonito do Eumir Deodato. A música nem sequer foi classificada, mas a gente tinha uma ligação muito grande, nós vimos o Milton chegando, começando no Rio de Janeiro no FIC de 1968, que foi o ano que o conjunto acabou. Então eu tinha essa ligação com o Milton de conhecê-lo logo no começo, ter vindo logo que ele chegou, ter visto ele no festival. CIDADES Porto Alegre, Rio de Janeiro Em 1968, o Momento Quatro acabou, eu estava com uma outra turma, e resolvemos ser hippies. Fomos ser hippies no Rio Grande do Sul, também não me pergunte o porquê, eu acho que não tem lugar pior para você ser hippie, mas enfim, foi o que a gente achou que deveria fazer. Fomos para Porto Alegre, mas aí acabamos viajando o sul inteiro, fomos à Argentina, aquelas coisas... Fizemos bons amigos lá, fizemos um trabalho interessante de teatro e música, um grupo chamado Grau e um conjunto chamado Primeira Manifestação da Peste, que era muito interessante. Passamos seis meses com essa vida de hippie no Rio Grande do Sul. Voltei para o Rio de Janeiro e fiquei naquela de retomar a vida, fiz uma gravação aqui, uma coisa ali, estava tentando retomar a vida e aí eu freqüentava a praia no Leme, que era o lugar que eu gostava de freqüentar. E comecei a freqüentar o Sachinha à noite, onde eu conheci o Tavito e aí

tocávamos e cantávamos toda noite e nos encontrávamos na praia de manhã, porque a gente ficava até de madrugada, ia para casa dormir um pouco, depois ia para a praia, aí voltava para casa, dormia mais um pouco e aí ia para a noite. FORMAÇÃO MUSICAL Milton Nascimento e Som Imaginário Um dia nós estávamos na praia, era dezembro, se eu não me engano, dezembro de 1969, nós estávamos os dois deitados na praia, chega um cara chamado José Mynssen e diz assim: “Oh, Zé Rodrigues, era você que eu estava procurando aqui. Tavito, pô, que legal. Eu tenho que montar um conjunto para acompanhar o Milton Nascimento, eu já estou com o Teatro Opinião alugado, ele vai fazer um show no Teatro Opinião, vocês topam?”. Eu falei: “Para mim, fechado, vamos embora”. E nos juntamos. Ele falou: “Tem um cara aí que veio dos Estados Unidos, mas vai voltar e temos que aproveitar que ele está aí, que é o Laudir de Oliveira, ele está tocando e vai entrar naquela banda Chicago, e temos que aproveitar para ele ficar aqui, e o Milton mandou buscar o trio do Wagner”. O Wagner tinha um trio de jazz, que era ele, Luiz Alves e Robertinho Silva, que tocavam no Drink, e disse: “Vamos juntar isso aqui e ver, quem sabe a gente faz um conjunto”. E quando juntou essas seis pessoas acabou virando o Som Imaginário, que se chamava Milton Nascimento e o Som Imaginário e esse show estreou na Sexta-feira Santa em 1970. Eu me lembro que foi um escândalo, as pessoas: “Meu Deus, como é que pode estrear um show no dia da Paixão de Cristo”. Em 1970 ainda tinha gente que se preocupava com essas coisas. Estreamos e o show foi um alubrimento, eu lembro de a gente ensaiar dezembro, janeiro, fevereiro, março, se eu não me engano, foi em março a Semana Santa nesse ano, mas é fácil checar depois, 1970. Nós estreamos e aquilo foi um sucesso porque era uma coisa totalmente inesperada, um Milton superpop – ninguém achava que ele pudesse ter características pop, ele parecia ser um artista muito tradicional, muito conservador –, fazendo coisas inesperadas, a banda era um negócio fenomenal. E com isso o Milton foi fazer o disco na Odeon, em que nós tocamos. Tem uma capa parecendo uma capa do Gleiser e logo depois o Som Imaginário também gravou um disco na Odeon. PESSOAS Os Borges Durante essa vigência do Som Imaginário, até 1971, foi a época em que eu participei muito dessa vida, foi o grande contato com o Clube da Esquina, que de certa maneira eu vi pelo menos nascer e se estruturar ali, apesar de não fazer parte, ou pelo menos não me considerar como parte dele – mas eu vi acontecer, vi as pessoas chegando às músicas. A gente ia muito a Belo Horizonte e eu ia muito à casa dos Borges, conheci todo mundo, conheci inclusive o Salomão Borges, que era o pai deles, que era figuraça. Eu estava lembrando agora, ninguém deve ter falado nisso, era um poderoso médium de transporte e materialização, Salomão Borges era fenomenal, ninguém deve ter falado. Essas coisas que a gente viu de trabalho mediúnico dele foram coisas muito interessantes, é bom eu estar falando nisso, eu espero que não seja delírio da minha cabeça, porque eu me lembro fielmente. Tem coisas que a gente se lembra e alguém diz: “Não, eu não lembro.” Um dia desses eu estava lembrando de uma época em que nós estávamos em São Paulo, e tinha uma boate aqui em São Paulo chamada Cortiço Negro que a gente frequentava, aí um cara: “Não, eu lembro, claro, eu ia com você”. E eu dizia “Graças a Deus, eu estava achando que eu estava delirando já”. Mas eu me lembro do Salomão, me lembro dos meninos pequeninhos tocando, tinha um pequeninho que tocava piano, que era o mais novinho, daí ele sentava e tocava “Marta my dear”, dos Beatles, igualzinho ao Paul McCartney. Eu dizia “Esse menino é um fenômeno” Era o Telo, exatamente. Era muito interessante ir à casa dos Borges, eu ia muito para lá, ficava muito na casa do Tavito também, ali na Serra, eu fiquei mais ou menos de longe acompanhando, na periferia do Clube da Esquina, vendo aquilo acontecer. Era muito interessante, tinha uma coisa de uma central criativa que eu acho que eles eram mais do que qualquer outra coisa. Na época, nós éramos todos muito criativos, mas eles eram uma central criativa muito coesa, muito concreta, você quase que podia cortar com uma faca de tão coesa, trabalhavam muito. FORMAÇÃO MUSICAL Clube da Esquina Márcio, Fernando, o próprio Ronaldo que chegou, o Milton e seus parceiros, e os meninos, os Borges, os outros, o Lô, o Beto. Eu acho que era uma coisa muito coesa e eles tinham aquela coisa da mineiridade deles que os unia, isso é verdade, eles tinham um quase bairrismo, mas era muito interessante. A gente trabalhou muito junto, trabalhou junto um bom tempo. Depois, o Milton foi para os Estados Unidos gravar o disco dele com Wayne Shorter, e nós fomos tocar com a Gal, fizemos uma temporada, o Som Imaginário. Depois, o Milton voltou e nós voltamos a trabalhar com ele, foi uma fase extremamente conturbada, de dificuldades, uma fase muito depressiva, muito negativa, a gente veio para São Paulo tentando fazer de novo a temporada, mas a temporada não foi boa, não se ganhou dinheiro, até se perdeu. Essa fase culminou para mim com aquele célebre show no Museu de Arte Moderna, quando aquele show não aconteceu, que eu desliguei o teclado, fechei o órgão, fechei a minha malinha de instrumento e não voltei mais, nem oficializei a minha saída, mas eu falei: “Para mim acabou”, e fui cuidar da minha vida. Isso foi 1971, exatamente. PESSOAS Som Imaginário Numa dessas viagens, exatamente na viagem do Som Imaginário com a Gal, nós estávamos indo de Brasília para Goiânia no ônibus e eu fiz a letra “Casa no Campo”. Quando a gente chegou em Goiânia, eu dei para o Tavito, que fez a música, mas não ficou muito satisfeito: “Ah, não está legal, vamos mexer mais na segunda parte, quando a gente chegar no Rio a gente vê”. Aí não tivemos tempo, eu saí do Som Imaginário, ficou aquele baú parado, eu comecei a trabalhar com o Sá, nós começamos uma dupla, Sá e Rodrix, e aí teve o Festival de Juiz de Fora. Eu inscrevi a música no festival e a música ganhou. Um dos prêmios era ela participar do Festival da Canção. No Festival da Canção a Elis ouviu e quis gravar a música. Aí ela gravou a música e eu fui gravar meu disco solo na própria Odeon. No dia seguinte após eu sair do Som Imaginário, o Milton Miranda mandou me chamar e disse assim: “O seu contrato está aqui, você assina porque eu quero você aqui”. Eu falei: “Milton, mas eu não estou mais no conjunto”. “Não, eu quero você, você vai fazer o que você tem que fazer.” Foi quase que por acaso, a experiência com eles. A experiência na vida fazendo o disco do Milton, disco do Som Imaginário, fazendo a trilha sonora de “Os Deus e os Mortos”, do Ruy Guerra, em que nós também tocamos, essa experiência foi muito enriquecedora em termos musicais. Aquela coisa de a gente se conhecer muito e poder de certa forma fruir do que os outros estavam fazendo, era muito interessante ver como é que as pessoas trabalhavam, de que maneira faziam aquilo. Tinha um negócio muito engraçado, eu não me lembro qual o nome que eles chamavam, mas sempre que alguém estava fazendo uma música, um compasso, o outro ia lá, botava uma frase e tudo bem, não cobrava, era o Socorro-Costas. Era muito engraçado. Havia certa distância, eu não sei se da parte do Milton e do pessoal que compunha com ele, em relação à gente. Nós éramos o Som Imaginário, era quase como se a gente fosse músico, eu não sei se a nossa parte era com eles, se eles..., havia uma região estanque que a gente não atravessava muito, isso foi uma coisa que só se começou a atravessar muito depois. Porque, na verdade, cada um ali que estava naquele conjunto, no Som Imaginário, era uma pessoa, tinha uma formação e foi a junção dessas formações tão díspares que deu naquele som legal. Nós fizemos uma temporada no Teatro da Praia com o Laudir, e, no meio dessa temporada do Teatro da Praia, o Laudir voltou para os Estados Unidos para tocar com o Chicago. Aí o Naná Vasconcelos entrou e fez com a gente. O Laudir fez Teatro da Opinião, Teatro da Praia, Naná fez uma parte do Teatro da Praia e quando nós fomos para a temporada na Sucata, já foi o Frederica com uma outra guitarra. Saiu a percussão e entrou o Frederica de guitarra e essa ficou sendo a formação coesa do Som Imaginário, que inclusive gravou um disco e o Naná participou. O Naná faz uma participação especial como percussionista no disco. Era um momento muito interessante, porque eu acho que foi talvez o último grande momento em que a criatividade estava absolutamente à vontade, livre, você não tinha regras, nem padrões, a não ser os seus próprios, apesar de estar muito forte ainda aquela pátina, aquele negócio da MPB, porque ainda tinha aquela coisa. Nesse momento, as pessoas da MPB estavam se debatendo muito, porque a MPB tinha sofrido alguns ataques, o ataque do Tropicalismo, o ataque da Jovem Guarda, então a MPB estava muito vulnerada, mas ao mesmo tempo a liberdade que a Tropicália tinha nos

dado em termos de criatividade não podia ser desprezada. Eu acho que inclusive esse trabalho do Milton com o Som Imaginário é um reflexo direto dessa liberdade duramente conquistada e que foi uma liberdade interessante. Por exemplo, quando eu ainda estava no Momento Quatro, nós participamos do Festival da Record de 1967, cantando “Ponteio” com Edu Lobo, que era uma coisa extremamente tradicional e foi a música que venceu porque era a que mais reassegurava a existência da MPB. E foi muito engraçado porque nesse Festival de 1967 teve Caetano e Gil com os primeiros austros do Tropicalismo, e em 1968 todo mundo era tropicalista. No Festival da Record de 1968 estava todo mundo fantasiado com guitarra, fazendo coisas inesperadas, experiências, muito engraçado, em um ano. E o próprio Tropicalismo já tinha se arriscado em outras coisas mais radicais, como se eles estivessem negando o próprio Tropicalismo que eles tinham feito. Deram um passo a mais, super-radical, que foi difícil de entender para quem já tinha aceitado o Tropicalismo. Aí vem prisão, exílio, aquelas coisas e o Milton de certa forma foi o cara que segurou a onda dessa coisa da criatividade livre. Eu me lembro que tinha pessoas que ficavam desesperadas em ver o Milton, a gente numa postura superpop, todo mundo com roupa colorida, nós tocávamos de calça, peito nu, ele também, só uns colares, ele usava um colete de couro e era uma mistura de violão, com percussão, com guitarra, órgão, rock e ao mesmo tempo jazz, era uma mistura extremamente bem feita, quem ouve os discos sente isso, e tinha gente que ficava desesperado. Eu me lembro de uma vez em que nós estávamos num show da Sucata, e a mulher do Vinicius de Moraes, uma delas, mas eu não me lembro o nome dela, levou o Paulo Mendes Campos para assistir ao show. Era em uma boate, o Paulo chegou lá, encheu a cara, estava de porre e começamos a tocar, aquele negócio, som elétrico. Ele era um purista, ficou com os cabelos em pé. Aí quando o Milton entrou para começar o show, disse: “Hoje faz tantos anos da morte do Villa-Lobos e esse show de hoje é dedicado a ele”. E o Paulo Mendes Campos gritou: “Ah, é, é? Não parece”. Milton falou: “Não parece, mas é”. E foi um show feito numa tensão danada. “Ah, desculpa o Paulo estava bêbado”, “Problema dele”. Tinha essa coisa do enfrentamento das pessoas que não conseguiam admitir nenhum outro formato, ferramenta, que não fossem as ferramentas tradicionais da MPB, aquele negócio do violão, aquelas estruturas que tinham sido criadas e apresentadas como sendo as únicas verdadeiras, seja pelo CPC da UNE, seja pelo pessoal do Augusto Boal, a intelligentsia de esquerda mais tradicional, mais caretada, que não conseguia aceitar que existissem outras formas de se fazer música no Brasil, a não ser aquela que eles preconizaram. A Tropicália tinha sido muito forte de 1967 para 1968, porque todo mundo dizia assim: “Dá para fazer, dá para a gente ser livre e facilita”. Gutenberg Guarabira conta um negócio muito engraçado, ele faz essa apreciação e eu acho que é muito correta: antigamente, para os artistas de MPB era complicado fazer um show porque se precisava de muitos músicos, às vezes só tinha arranjo de orquestra, se você ia fazer televisão era uma orquestra, era confuso para fazer show e o pessoal da Jovem Guarda fazia com muita facilidade porque eles tinham os conjuntos, o conjunto resolvia. O que o Tropicalismo fez foi se apropriar desse formato, simplificou, fazia música brasileira, o que era brasileiro da época, com aquele formato da Jovem Guarda que era muito prático, o conjunto era sempre uma coisa muito prática e que substituiu uma orquestra, essa coisa das guitarras, “Meu Deus, onde vão parar? Os músicos não vão conseguir trabalhar, vão morrer de fome”. Tinha-se essa sensação, porque facilitava mesmo, e o Tropicalismo se tornou muito forte de 1967 para 1968 porque todo mundo percebeu a vantagem disso, todas as vantagens, a vantagem prática, técnica, sonora, você estava aberto para o mundo, àquilo que na época eles chamavam de Som Universal e tinha gente que tinha ódio disso. O estamento mais caretado e mais tradicional da cultura brasileira, se é que se pode chamar de cultura, achava que a música brasileira tinha que ser aquela que o CPC da UNE tinha estabelecido como Arte Popular Revolucionária, era aquela que tinha que se fazer naquele padrão, com aquele som da orquestra das peças do Teatro Oficina que o Boal tinha inventado. O conjunto ideal era violão, bateria, contrabaixo e flauta, não pode passar disso, naquele ritmo que você já sabe e as ousadias incomodavam muito essas pessoas que eram mais tradicionalistas. FORMAÇÃO MUSICAL Clube da Esquina: Avaliação Olha, é possível que seja um movimento, eu não tenho certeza, mesmo porque eu não tenho certeza que o Tropicalismo seja um movimento, assim como eu não tenho certeza que a Bossa Nova seja um movimento. Eu acho que são formas de realizar música no Brasil, se você for olhar, por exemplo, a Bossa Nova, com exceção do que a gente chama de 42 Bien Classics, os 42 clássicos da bossa nova, o próprio João Gilberto gravou uma série de coisas que não eram bossa nova e que ele simplesmente coloca no formato da bossa nova. Eu acho que o Tropicalismo também era uma coisa de colocar determinadas idéias, criando músicas novas, colocando no contexto do Tropicalismo, realizando naquele estilo. Eu acho que o Clube da Esquina, com toda a criatividade, com toda a mudança, com toda a modernidade, com toda a diferença que tinha, também tem uma coisa de estilo, de realizar com estilo. Eu tenho um amigo em Curitiba, o Vicente Ribeiro, e ele diz que montou um kit de fazer música do Clube da Esquina, que é muito fácil. Você chega, fica fazendo aquele clima suave, aí começa a usar palavras paroxítonas de três sílabas: estrela, menina, saudade, morena, criança, ferida de Pablo e de Paloma, “hei, djega, djega, djega, dja” (cantado) e está resolvido. É um exagero, mas verdadeiramente não está muito longe da verdade você reduzir as fórmulas do Clube da Esquina a essa, porque eu acho que é um estilo, é uma maneira de fazer, é uma maneira de realizar música, estilo esse que se misturou com um monte de gente. Por exemplo, quando nós fizemos o Sá, Rodrix e Guarabira, muita gente até hoje nos inclui no Clube da Esquina, apesar de a gente ser um outro negócio. Nossa mistura é diferente, a gente mistura a música do sertão em geral, os sertões todos do Brasil, com a música urbana, o rock, o nosso rural, a música dos sertões, não os de Minas, mas os de Minas, os da Bahia, do Nordeste, a gente foi misturando essas coisas e muita gente achava que era rock rural, mas tem gente que até hoje jura que Sá, Rodrix e Guarabira é um trio mineiro. Tem gente que diz: “Ah, esse trio foi do Clube da Esquina”. Um dia desses teve um programa de televisão que dizia isso, porque as pessoas confundem. Eu acho que a música brasileira – essa frase é do Rogério Duprat – tem milhões de formas de ser feitas e eu prefiro todas. Eu acho que a gente tem que usar a melhor ferramenta possível para elaborar a obra de arte que a gente quer. Essa liberdade, que é a liberdade que o Tropicalismo nos deu, foi extremamente bem aproveitada pelo Clube da Esquina. Se houve quem aproveitou bem foi o Clube da Esquina, que também se dispunha a misturar tudo, mas misturava inclusive com coisas que ainda não tinham aparecido. Por exemplo, eu acho que por melhor que tivesse sido a tentativa de incluir o ideário e o imaginário sonoro dos Beatles na música brasileira, que o Tropicalismo fez, quem conseguiu isso mesmo foi o Clube da Esquina. Beatles nunca apareceu tão bem na música brasileira quanto no Clube da Esquina, ali a leitura dos Beatles está muito mais clara do que no Tropicalismo, com certeza. CIDADES Belo Horizonte Eram momentos interessantes, nossos shows eram de quarta a domingo, e no domingo à noite a gente acabava o show e já saía direto, pegava o ônibus – às vezes dava para pegar o trem – e ia para Belo Horizonte, passava segunda, terça, e na quarta voltava para o Rio. Eu ficava muito na casa do Tavito, ali na Serra, conheci muita gente na época e também estive lá nos Borges. A gente ficava muito por conta da música, a música verdadeiramente era o negócio mais interessante que tinha, a gente ficava vendo pessoas tocando, fazendo, compondo. Essa coisa que eu te disse sobre uma separação, eles meio que fechavam o grupo, é uma sensação que eu tenho: “Olha, aqui o Clube da Esquina somos nós, hein? Vocês no máximo são visitantes”. Era uma sensação que eu tinha, fechavam dentro deles, faziam coisas entre eles. O que eu acho muito correto, eles estavam desenvolvendo uma linguagem, uma maneira de pensar e de construir música, que eu acho que precisava disso mesmo. Nós tivemos uma temporada muito legal lá no Teatro Marília, em Belo Horizonte. Essa foi a época em que nós ficamos acho que uns dois meses direto em Belo Horizonte, nem íamos ao Rio de Janeiro, fazendo show no Teatro Marília. Inclusive teve um momento que foi dos mais fantásticos. Nós estávamos fazendo, num domingo, o show no Teatro Marília e no meio do

show tinha um número bonito que a gente fazia do Som Imaginário, que era o “With a little help for my friends”, em a gente fazia um levantamento da música no mundo, desde a Renascença até a música de vanguarda mais radical, todo mundo tinha solo e a gente combinava os solos dois a dois, um número maravilhoso que eu não sei se a gente gravou. Precisava juntar todo mundo e recriá-lo, porque eu acho que não sobrou nenhuma gravação da época. Quando estava para terminar, que o Milton saiu e a gente ia começar, o Márcio Borges estava na coxia e falou assim: “Avisa que o Jimi Hendrix morreu”. E eu fiquei assim, ia começar o número, eu levantei a mão, o Wagner começou a tocar, fazer a introdução que ele fazia, uma introdução superelaborada, aí eu avisei: “O Som Imaginário gostaria de dedicar essa música para um homem que morreu hoje chamado Jimi Hendrix, que foi aquele que arrebatou os nossos ouvidos para que a gente pudesse aprender a ouvir, Jimi Hendrix”. A platéia fez “Ah” e a gente começou a cantar e foi verdadeiramente em homenagem, tanto que chegou num momento do solo do Frederica – ele fazia um solo superperformativo – em que ele fez exatamente aquele solo de metralhadoras do hino americano que o Hendrix fazia no Woodstock e quando chegou no solo do Robertinho de bateria ele puxou um “dum-dum-baga-tum, dum-gum-bá, daga-tum-tan-tan” e nós todos entrávamos “dum-dum-dan-gara, gan-gan-guero-dum-gam-gam-gam”. Foi tudo de improviso. O Som Imaginário era um grupo que primava pelo improviso, a gente ia descobrindo as coisas na hora, e me lembro que esse foi um momento muito interessante, no Teatro Marília. Nós ficávamos um pouco, como eu te disse, ao lado, mas a gente via: “Ó, pintou uma música nova, ó, vamos fazer essa aqui”. Nós nos sentimos muito magoados quando o Milton falou: “Ah, eu vou parar porque eu vou aos Estados Unidos gravar um disco com Wayne Shorter”. E por sorte a Gal falou: “Ah, estou precisando de uma banda, vocês querem?”. O Som Imaginário no momento tinha se tornado uma grife interessante. A Elis, que era uma pessoa muito engraçada, sempre fazia isso, quando ela não conseguia levar uma banda, ela tentava desmontar a banda do outro, então ela queria levar o Wagner para tocar com ela, mas a gente se manteve: “Não, vamos ficar coesos”. Nós nos mantivemos coesos mesmo quando o Milton viajou. Por sorte apareceu a Gal e nós fomos coesos trabalhar com ela. Quando a Gal terminou e o Milton voltou, nós voltamos a trabalhar com ele. Nós tivemos uma vida íntegra, segurando a onda de ser grupo, muito intensa. PESSOAS Som Imaginário Os integrantes eram Wagner Tiso no piano, Luiz Alves no contrabaixo acústico e depois elétrico, Robertinho Silva na bateria, Tavito na viola de 12, que é aquela guitarra de 12 cordas, na realidade era um violão acústico eletrificado, eu no teclado, flautas e percussão variada e o sexto foi o que variou – primeiro foi o Laudir de Oliveira fazendo percussão, depois saiu o Laudir e entrou o Naná fazendo percussão e depois saiu o Naná e entrou o Frederica de guitarra solo. Então nós tínhamos aquela estrutura de uma banda. Eu sempre dizia: “Nós somos muito parecidos com a última banda da Janis Joplin, a Pearl, que era exatamente esta formação: piano, órgão, baixo, guitarra solo, guitarra base e bateria. A gente trabalhava muito bem, chegamos a gravar com algumas pessoas. Nós gravamos com a Gal, uma gravação dela de “Sua Estupidez”, que é belíssima, que é Som Imaginário e Tom Jobim ao mesmo tempo, no jeito de fazer, porque a gente estava livre para qualquer linguagem. Gravamos com o MPB-4. Gravamos com Marcos Valle um negócio muito interessante, um disco dele em que ele tinha feito uma suíte em cinco movimentos. Nós gravamos a suíte com ele, aí ele deu o nome da suíte de “Suíte Imaginária” – porque inclusive no disco da Odeon não ia sair nome de quem tocou – para ficar guardado com a gente. Trabalhamos bastante tempo juntos, a gente teve essa coisa de se manter coeso, mas aí as necessidades pessoais, o jeito de pensar, em suma... Eu fui o primeiro a sair, o Som Imaginário fez mais um disco com o Frederica, aí o Frederica saiu, ficaram só quatro, fizeram “A Matança do Porco”, que é um disco lindíssimo, e depois o Tavito saiu e aí ficou só o Wagner e o Wagner foi remontando o Som Imaginário a seu bel-prazer, mas fazendo o seu trabalho pessoal, que é belíssimo. Mas já não dava para chamar de Som Imaginário mais, Nivaldo Ornelas tocou, Toninho Horta tocou, apareceu um monte de gente, mas não era o Som Imaginário, não tinha mais aquela mística do Som Imaginário. Nós de certa forma fomos os artifices, as pessoas que realizaram sonoramente as idéias do Clube da Esquina, porque nós é que acompanhávamos o Milton, gravamos com o Lô, gravamos com o Beto, se não me engano – com o Lô com certeza. A gente se manteve, enquanto teve em contato a gente foi realizando isso, depois as coisas foram se perdendo e cada um foi para um lado por evolução natural, não tem nenhum outro motivo a não ser esse. Eu saí do Som Imaginário nesse dia, porque foi um dia... O Marquinho conta muito bem no livro dele o que aconteceu no Museu de Arte Moderna. Eu e o Tavito, sempre que a gente se encontra, a gente lembra disso e morre de rir, porque foi muito triste, muito trágico e ao mesmo tempo foi muito engraçado, mas nesse dia eu parei, eu falei: “Eu não quero mais”. Ah, a lembrança é muito ruim, porque nós entramos para cantar, começar o show e cadê o Milton? “Cadê o Milton?” “Não está.” Aí o Tavito, sempre aquela pessoa extremamente bonachona, disse: “Não, eu vou procurá-lo”. Era no Museu de Arte Moderna no Rio, e o Tavito atravessou o aterro inteiro e no primeiro botequim, lá na Rio Branco, perto da Odeon, o Milton estava lá no fundo, completamente bêbado – na época o Milton estava bebendo muito. Então o Tavito falou: “Olha, bicho, tem que fazer um show, vamos lá”. E atravessou aquelas pistas do aterro arrastando o Milton, café, coisa e tal, o público cheio, estava lotado, as pessoas alucinadas querendo ver o show, estavam alucinados, enlouquecidos, e nós entramos, fizemos o começo, três, quatro números que a gente fazia para começar, platéia delirando e aí o Milton entra para cantar “Para Lennon e McCartney”. Ele veio andando assim, aquele clima, aí ele pára no meio do palco, no microfone, e faz assim: “Por que vocês...” (voz de bêbado), e quando vira, ele perde o equilíbrio e cai para trás em cima da bateria do Robertinho e desmonta tudo. Caiu e ficou no chão, não tinha condição de fazer show, não ia dar. Nessa hora, eu peguei as minhas coisas e fui embora, não vi o discurso do Frederica, que foi um discurso pendente, culpando a ditadura por aquilo ali que nós estávamos vivendo, uma obra-prima de manobra política. Essa foi uma lembrança muito triste para mim, eu saí de lá me sentindo desqualificado, porque eu dizia: “Não é necessário isso, não é isso, nós não estamos no mundo para isso”. A minha sensação era essa, mas aí mantive a minha amizade com o Tavito, essa foi a pessoa que eu mantive mais amizade. No ano de 1972, foi muito interessante, tinha um produtor no Rio que se chamava Jairo Pires, que era o produtor do Odair José, que estava na época fazendo muito sucesso. Nós nos encontramos uma vez na gravação, não me lembro de quê, começamos a conversar e eu falei para ele: “Do jeito que as coisas estão, a música não tem mais importância, se você faz um bom arranjo a música fica boa”. Ele falou: “Duvido”. Eu falei: “Faz”. Ele falou: “Duvido que você consiga fazer uma música do Odair José ficar chique”. Eu disse: “Faço”. Aí fizemos a seguinte aposta: “Se eu conseguir e ficar legal, você me paga o dobro, se eu não conseguir, você não me paga nada, não me paga o arranjo”. Aí eu vi uma música dele muito interessante chamada “Cristo, Quem é Você?”, um bom sucesso dele, e eu olhei aquilo, vi como ia fazer e falei: “Só tem um jeito de fazer isso”, e chamei o Som Imaginário para fazer. Então o Som Imaginário se reuniu para fazer essa gravação do Odair José, mesmo depois de terminado – quase um ano depois, eu acredito. Juntei todo mundo, porque eu sabia que era aquele som do Som Imaginário que eu queria. Foi muito interessante a gente se reencontrar no estúdio da Philips antigo para fazer isso, porque ali a gente viu que estávamos todos na mesma coisa, sem briga, sem nada, cada um seguindo o seu caminho, mas estávamos numa boa, foi uma coisa interessante. PESSOAS Milton Nascimento Eu não voltei a trabalhar com o Milton, nunca mais. Inclusive, quando eu parei de cantar, em 1982, foi exatamente no dia em que a Elis morreu, dia 19 de janeiro. Eu fiquei um bom tempo sem sair, eu me afastei verdadeiramente da música, eu fiquei só fazendo publicidade, de vez em quando a gente fazia umas loucuras com o Joelho de Porco, mas era só se divertir, não tinha nenhum sentido profissional. Eu fiquei sem compor, a não ser para publicidade ou coisas por encomenda para cinema e teatro e me desinteressei verdadeiramente da cena musical brasileira. O primeiro show que eu fui assistir depois de um longo tempo sem nem sequer me interessar por ir foi

o “Tambores de Minas”, do Milton. Ele me mandou um convite e fui assistir, mas saí muito rápido, inclusive falei com ele muito rapidamente porque eu não gostei, então eu saí rápido para não ter que me estender sobre o que eu tinha achado, saí rápido para que ele não me perguntasse: “O que você achou?”, porque aí eu ia dizer – eu não sei não dizer – que achei o show bastante equivocado, como eu vinha achando todos os shows que eu tinha pelo menos visto em vídeo. Eu acho que nesses 20 anos depois do grande momento criativo que teve, que foi basicamente até 1973, 1974... Em 1975 a coisa começou a ficar esquisita, porque é o momento em que os técnicos de som tomam o poder dentro dos estúdios. Tendo mais poder que o músico, o som passa a ser mais importante que a música e como o técnico de som trabalhava para a gravadora, a gravadora passa a ter uma ascendência cada vez maior. Quando começa o fenômeno da discoteca em 1976, aí isso é verdade absoluta, e chegando em 1981, quando, na Reunião da Federação Latino-americana de Produtores Fonográficos, falava-se assim: “Nós não fazemos disco, nós fazemos pizza, nós vendemos pizza, o recheio não importa, nós temos que vender pizza”, aí fica marcado o momento de ruptura com a arte, eu acho. A indústria cultural rompe com a arte, ela não está mais interessada em arte, ela está interessada em dinheiro e eu acho que isso foi muito prejudicial. Eu inclusive me retirei porque eu falei: “Não está dando”. Entre outros motivos, porque eu descobri que já não tinha mais possibilidade de criatividade no mercado de música e eu fui para onde tinha a possibilidade de criar: à publicidade. E lá fiquei intensivamente até ela também perder essa capacidade criativa, perder o espaço criativo. Na verdade, a minha sensação nesses 20 anos era aquela de um mágico que se aposenta e aí vai ver o show de um colega mágico. Emoção verdadeira é muito difícil porque eu já conheço o truque, eu quero é ver se o cara está fazendo bem feito, e nos 20 anos, as poucas coisas que eu vi, raríssimas – como eu te disse eu não fui a show, eu vi coisa em DVD, ouvi discos – eu sou uma pessoa muito exigente comigo mesmo e com os outros também – eu achei que os truques estavam todos sendo muito mal feitos, tinha uma necessidade de satisfazer o ego e satisfazer determinadas necessidades e exigências do mercado que eu acho que foi muito prejudicial para a música nesses anos, que vão de 80 até o ano 2000. Eu acho que ali foi muito escada abaixo e começou a ter um contubérnio, uma mistura de coisas que você não sabia bem o que eram, que não era para criar novas obras, mas verdadeiramente era para criar novas oportunidades de negócio, pelo menos essa é a minha visão. Eu acho que isso foi muito prejudicial para a música e acho que hoje em dia você só consegue retomar – acho que ainda está ruim – se você efetivamente fizer um esforço direcionado para a arte exclusivamente. As preocupações com comércio, com vendas, com inserção, com ideologia, o ‘catzo’ que seja, acho que no momento só prejudicam a música. PESSOAS

Tavito A minha parceria com Tavito é boa, porque quando começou o negócio do Som Imaginário nós dois fomos morar juntos na casa do Zé Mynssen. Eu e Tavito tivemos uma vida em comum, acordar de manhã, sair para tomar café. Primeiro nós moramos no apartamento do Zé Mynssen, depois nós fomos morar num outro apartamento, eu, ele e Marco Antônio Pena Araújo, que era um outro mineiro muito interessante, que também tinha uma vida muito particular, uma obra muito particular – inclusive, ele estava indo receber um prêmio, teve um aneurisma e morreu, já algum tempo depois. Era uma época muito interessante, porque era aquela época da idéia hippie de vida, era muito legal, a gente vivia verdadeiramente, acreditava naquilo que vivia, a gente vivia de forma comunitária, absolutamente solto, livre de preconceito, livre de qualquer tipo de coisa, o que eu tinha era de todos, o dinheiro era em comum, a comida era de todos, a gente tinha roupa, a gente vivia muito a favor do vento e a favor da nossa arte. E eu e Tavito começamos, claro, a compor algumas canções. A gente conseguiu recuperar algumas delas, duas canções que a gente fez e que o Som Imaginário gravou foram para um espetáculo do qual eu fiz a direção musical, que era uma peça da Maria Clara Machado chamada “Miss Brasil”, que foi montada como o nome de “Miss Apesar de Tudo Brasil”. Era uma daquelas montagens, como é que chama?, desconstrucionistas, que estavam na moda. O Zé Celso tinha feito isso com “Roda Viva”, do Chico. E foi um diretor muito bom chamado Luiz Carlos Fuentes, que era um gordo genial, que fez essa montagem moderna, radical, digamos assim, tropicalista da peça da Maria Clara, que ficou ofendíssima com aquilo. Ela tinha sido minha professora, eu tinha feito teatro com ela, e ela ficou ofendíssima comigo: “Como é que você pode participar disso?”. Acho que só muito mais tarde que a gente foi se entender sobre essa questão. E eu e Tavito fizemos algumas canções muito bonitas para a peça – era um musical todo cantado e dançado, incipientemente como era na década de 70, ainda não havia capacitação profissional para se fazer musicais, mas a gente tentava – e algumas músicas dessas estão gravadas no disco do Som Imaginário. E nós continuamos compondo, a gente estava compondo de maneira regular, tanto que nesse dia de 1971, nesse hotel em Goiânia, foi para ele que eu dei “Casa no Campo”, e ele fez. Eu saí do Som Imaginário, e nós continuamos trabalhando juntos. Fizemos “Casa no Campo”, e quando eu fui fazer o meu primeiro disco solo, o Tavito foi meu produtor, coisa inclusive que ele faz muito bem, hoje em dia melhor ainda. E nós ficamos trabalhando juntos. Quando nós fomos com o trio para morar em São Paulo e trabalhar em publicidade, ele já estava trabalhando em publicidade, e quando o trio terminou, eu saí do estúdio onde a gente estava, que era o Pauta, o estúdio do Rogério Duprat, e fui ao Prova, que era onde o Tavito estava trabalhando. Me contrataram e eu fiquei trabalhando com ele – trabalhamos um ano e tanto. Aí eu fiz o meu disco, ele produziu, e fui fazer meu show no Rio de Janeiro. Aí eu fiquei no Rio de Janeiro e só voltei para São Paulo em 1982. Mas quando ele voltou para o Rio, a gente se encontrava muito raramente, não tinha nenhuma ligação. Tem quatro ou cinco anos, eu fui convidado para participar de um grupo de internet muito interessante chamado M-Música. Foi dentro do M-Música, inclusive, que eu conheci o pessoal do Clube Caiubi. É um grupo que tem uma prática diária de discutir música muito intensa. Para você ter uma idéia, dá 600, 800, às vezes, 1.200 mensagens num dia e uma das experiências maravilhosas que acontecem no M-Música é que as pessoas compõem pela internet. Então nego manda uma lista, outro pega, faz uma música, manda por MP3 e nós estamos fazendo um acervo de coisas feitas lá dentro, que é fenomenal, gente do mundo inteiro, do Brasil inteiro, tem gente do Japão, gente nos Estados Unidos, gente em Portugal e todo mundo trabalhando, que é um negócio maravilhoso. Quando já tinha uns dois anos que eu estava, o Tavito entrou. O Tavito estava no Rio de Janeiro trabalhando só com publicidade e estava numa fase como eu tinha estado: “Não quero saber de música”. Graças a esse negócio do M-Música, tanto para mim como para ele, a gente voltou a compor, ele inclusive tirou aquela viola de 12 cordas dele do armário, mandou reformar, trocou as cordas, voltou a tocar, voltou a compor, está compondo lindamente, está fazendo belíssimas canções com todo mundo. Fizemos algumas coisas muito bonitas juntos, vamos fazer mais. Inclusive, nós estamos planejando que vamos fazer os dois juntos um show, porque ele está fazendo um show solo e eu tenho feito também – Guarabira está fazendo o show solo dele. A gente tem que buscar essas formas de expressão, então eu acho que nós vamos fazer um show juntos, eu e Tavito. Sexta-feira eu vou estar no Rio e a gente vai combinar isso. Nós temos uma ligação de amizade maior do que qualquer evento, é um negócio que quando a gente se encontra é como se não tivesse se separado nunca e é muito legal isso, com o Tavito eu me sinto muito bem. A minha mulher, a Júlia, não o conhecia, mas, de tanto me ouvir falar dele, ela já tinha por ele um carinho fantástico. Ela o imaginava completamente diferente fisicamente e quando o conheceu ficou fascinada, então a nossa amizade está acima de qualquer outra questão. Mesmo quando terminou o Som Imaginário, a nossa amizade se preservou e se preservou mesmo no tempo em que a gente passou separado um do outro. Acho que foi um negócio muito legal, e a gente a retoma agora com força e com carinho, porque a gente tem uma visão muito bonita desse tempo. Ele tem a mesma visão que eu dessa coisa, do que era bonito nessa época da década de 70, nesses anos maravilhosos da década de 70, da revolução sexual. Existia aquela ditadura terrível e tinha um monte de gente que vivia uma vida, eu não te digo que era ilusória, porque era tão real, era tão

diferente, era uma vida alternativa, havia uma alternativa de vida, que não era aquela que o Brasil do milagre queria nos impor, era diferente, era uma vida de profunda amizade, de profundo contato emocional entre as pessoas, um negócio maravilhoso, fora as grandes farras que fizemos juntos, uma coisa fenomenal e isso marca muito a gente. A gente tem se encontrado com regularidade, eu vou ao Rio e a gente se encontra, porque nos encontramos com o pessoal desse grupo e ele está sempre junto. Sempre que a gente se senta para conversar é um prazer, a gente está sempre lembrando as histórias e tentando contar às pessoas: “Olha, era diferente”, porque a nossa emoção era diferente em relação a essas coisas, o nosso impulso, o nosso empenho em relação à vida era diferente, era uma coisa absurdamente livre, solta, à vontade e de um prazer extremo, esse é o negócio mais fantástico, o prazer extremo de estar fazendo o que faz, que é uma coisa que a gente hoje tenta recuperar. Ele está tentando recuperar isso para ele, eu estou tentando recuperar para mim, porque só assim é que faz sentido. Eu não sei se beberam na fonte especificamente. Por exemplo, eu sou hoje, digamos assim, curador de um clube de compositores aqui em São Paulo chamado Clube Caiubi. Eu estou fazendo esse trabalho há quase três anos com eles. Caí lá por acaso, porque tinha um pessoal desse clube que estava no M-Música, que me disse: “Vai lá para você conhecer a gente, queremos te prestar uma homenagem”. Era perto de casa e eu fui. Cheguei lá e conheci umas pessoas que eu não imaginava, fazendo umas canções inacreditáveis, absolutamente novas, vivas, porque eles não tinham embarcado, eles já não tinham mais nenhuma ligação com aqueles 20 anos de música comercial ou comercializada que o Brasil teve que fazer, não só os que são considerados bregas, mas os grandes ídolos também tendo que fazer uma música comercializada em extremo e inventando alternativas comerciais para poder sobreviver. Essas pessoas não têm nenhuma ligação com isso, eles não têm nada a perder, então eles fazem a música que eles acham que devem fazer, arrancando de dentro, fazendo com arte e isso para mim é fascinante. E eu tenho visto essas pessoas fazendo isso, tenho acompanhado, tenho ajudado eles. Nós estamos agora começando a profissionalizar esse pessoal, que eu acho que é um negócio importante, eles ainda vão dar muito o quê falar. De certa maneira, eles têm aquele espírito livre, leve e solto que a gente tinha lá atrás, da arte antes de tudo – não há nada que seja mais importante que a arte –, e são gente muito incisiva, dizem coisas, botam o dedo na ferida o tempo todo e discutem questões as mais duras e difíceis com a linguagem superdesabrida, clara, franca, através das ferramentas musicais as mais inacreditáveis, qualquer uma, o que estiver à disposição se usa, então é um negócio maravilhoso você poder ver isso. O espírito daquele tempo está preservado, pelo menos eu o encontro aqui. Não tenho visto muito isso. Por exemplo, a gente faz muitos encontros do M-Música aqui em São Paulo e no Rio. O último que teve veio gente do mundo inteiro. De repente, nós estávamos num lugar lá com gente que não se conhecia. Tinha, por exemplo, Gilvandro Filho e Aparecida Silvino. Gilvandro mora no Recife e Aparecida mora em Fortaleza. Eles já tinham dez músicas prontas, feitas um com o outro, belíssimas, e não se conheciam, somente foram se conhecer pessoalmente nesse dia, o que é um negócio fantástico. Eles se conheceram aqui em São Paulo, mas já vinham com uma intimidade de compor junto, de um saber o que o outro está pensando, que é uma coisa rara. Isso havia naquele tempo, então eu acho que esse espírito não se perdeu, ele ficou adormecido durante um tempo, mas ele se preservou porque é uma necessidade do ser humano estar livre para criar, sem nenhuma injunção que não seja a tua própria vontade de criar segundo os teus padrões e da forma que você achar mais perfeito – sem dizer: “Isso sim, isso não, isso não é bom, isso o mercado não quer”. Eu acho que essas coisas não estão mais e não podem estar. Na época que a gente estava lá com o Som Imaginário, que tinha o Clube da Esquina, não se pensava: “Será que pode fazer isso, será que vai ficar bem, será que vão comprar o disco?”. A gente fazia a música que achava que devia fazer e eu acho que há uma possibilidade de esse espírito de novo ser o que se faz, ser a coisa certa, porque as novas gerações provavelmente vão conseguir se livrar do excessivo ‘comercialismo’, da excessiva visão de marketing que a música tomou no Brasil. FORMAÇÃO MUSICAL Clube da Esquina: Museu Eu reajo um pouco quanto à idéia do resgate, porque a idéia do resgate se tornou uma coisa quase que impositiva no Brasil, ou seja, hoje em dia a chamada MPB, o universo da MPB é feito exclusivamente de resgate de canções que nem sequer foram seqüestradas, nenhuma foi seqüestrada, elas tocam o tempo todo e ficam: “Canta aquilo, toca aquilo, grava aquilo”. Para você ter uma idéia, nós estamos em maio, e de janeiro até agora foram gravados 17 CDs no Brasil com a obra do Chico Buarque e todos eles têm praticamente o mesmo repertório, porque as pessoas ficam insistido nas mesmas velhas canções o tempo todo, sem perceber que essa é uma manobra da indústria cultural. A indústria cultural é dona dessas canções. A única maneira que eles têm de fazer dinheiro é explorando essas canções até o osso, então eles imprimem essa necessidade do resgate e as pessoas vão nessa e não se preocupam em fazer coisas novas para daqui para diante. Eu acho que na época do Clube de Esquina a coisa mais importante que tinha era a capacidade de se arriscar num novo, que a gente precisa recuperar agora. Que se dane o que passou O que passou tem que nos servir como pretexto para que se possa fazer o novo. Eu acho que, nesse sentido, um Museu do Clube da Esquina pode ser seminal, para as pessoas olharem para aquilo e encararem que ali se criava livremente porque a arte era essencial para a sobrevivência do espírito, não era porque se queria fazer sucesso ou aparecer na Caras, isso não importava. Eu me recordo que a gente era capaz de ir fazer um show e depois do show ir dormir no mesmo camping onde as pessoas que tinham ido ver o show estavam dormindo. Não tinha esse falso glamour de contrato dos Rolling Stones, que todo mundo quer imitar hoje no Brasil. Não acho que o valor real da gente como artista se confunda com o valor monetário que o mercado esteja momentaneamente disposto a pagar pela gente, porque às vezes paga muito, às vezes paga pouco. Não, o nosso valor é o nosso valor, e esse valor só se expressa pela arte que a gente produz. Nesse ponto, eu acho que o Clube de Esquina representava o que havia na época, a nossa maneira de ser. Eu acho que o Clube de Esquina marca muito aquele momento, é um exemplo para quem quiser fazer arte agora, um exemplo de persistência, de intenção, de foco, principalmente. Tinha um foco, o foco era arte, fazer arte a qualquer preço, de qualquer maneira: “Não importa, vamos fazer a nossa arte, vamos nos arriscar, vamos nos arriscar a ser nós mesmos, vamos buscar o que a gente tem de melhor, que provavelmente não é igual ao que está aí”. E eu acho que esse momento que o Clube de Esquina significou pode ser muito importante para quem está fazendo música hoje, não para fazer aquelas canções, não para cantar aquilo, mas para criar coisas novas, coisas que inclusive sejam nossa propriedade hoje em dia, porque as mais velhas não são mais, já estão nas mãos dos outros – as grandes gravadoras são donas delas, as editoras são donas delas, a gente não tem ascendência nenhuma sobre elas. Eu acho que a gente precisa fazer a música do Brasil daqui por diante e o exemplo e a experiência do Clube da Esquina podem nos ser muito útil.