

# “A canção pode morrer, mas eu não vou morrer, não...”: uma entrevista com Kiko Dinucci

“The song can die, but I won’t”: an interview with Kiko  
Dinucci

SHEYLA CASTRO DINIZ\*  
DANILO ÁVILA\*\*

**K**iko Dinucci (1977-), compositor, cantor, instrumentista, e também cineasta e *designer* gráfico, é um dos artistas mais representativos da cena musical independente paulistana. Para além do trabalho solo e de uma porção de projetos com compositores de sua geração, como Douglas Germano, e com figuras renomadas, como Elza Soares, Kiko integra o grupo Passo Torto, junto a Rodrigo Campos, Rômulo Fróes e Marcelo Cabral, e, desde 2008, ao lado da vocalista Juçara Marçal e do saxofonista Thiago França, o trio Metá Metá, cujos discos e repercussão somam críticas elogiosas tanto no Brasil quanto no exterior.

O aporte experimental e a pesquisa estética; a novidade a partir da releitura, sob o prisma contemporâneo, de tradições musicais; as novas estratégias de gravação, distribuição e gerenciamento da própria carreira, solo e em parcerias, bem como a tensão que isso acarreta em relação ao mercado hegemônico da música, são algumas das questões que guiaram esta entrevista realizada no dia 13 de março de 2018 no Sesc 24 de Maio, em São Paulo. Conhecer o rol de referências que permeia a formação musical de Kiko Dinucci, rol que orbita mais fora do que dentro da tríade

---

\* **Sheyla Castro Diniz** é doutora e mestre em Sociologia pela Unicamp; graduada Ciências Sociais e Música pela Universidade Federal de Uberlândia. É autora do livro “... De tudo que a gente sonhou”: amigos e canções do Clube da Esquina. São Paulo: Intermeios/FAPESP, 2017; e da tese de doutorado *Desbundados & Marginais: MPB e contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974)*. Campinas: Unicamp, 2017. **E-mail:** sheyladiniz@yahoo.com.br.

\*\* **Daniilo Ávila** é doutorando em História pela Unesp/Franca. Autor da dissertação de mestrado *Hans Joachim Koellreutter: uma experiência de vanguarda nos trópicos (1937-1951)*. Participa ativamente do Laboratório de Música e Ciências Humanas do IEB/USP e da equipe de reformulação da plataforma Sussurro/Musicon no Centro de Documentação de Música Contemporânea (CDMC/Unicamp). **E-mail:** danilo.avila@gmail.com.

canônica – bossa nova, MPB, tropicalismo – de nossa música popular, nos auxilia a apreender as transformações pelas quais passou a canção no Brasil da década de 1970 até a atualidade, tema-chave que norteou a organização deste dossiê “Canção popular gravada: para além dos anos 1960”.

*Sheyla Diniz: Vários críticos musicais fazem relações entre a nova geração de músicos da qual você faz parte e a Vanguarda Paulista. De fato, há inúmeros ganchos possíveis para se estabelecer. Mas eu acho que o modo como você e o Metá Metá concebem a canção, ou melhor, como “desconstroem a canção”, o casamento letra-melodia, também remete aos chamados “malditos” do início dos anos 1970, ao Jards Macalé, Walter Franco, Tom Zé. Em que medida a produção desses músicos te impactou?*

**Kiko Dinucci:** Eu bebi na fonte de todos esses. No caso do Jards, tem a ver principalmente com o jeito que ele personaliza o violão. Ele faz harmonias que se parecem com as do Tom Jobim; ao mesmo tempo tem uma intimidade muito grande com o samba; e um jeito muito pessoal de cantar e tocar violão. Isso me chamou a atenção. Lógico que depois vi isso também no Baden Powell, Nelson Cavaquinho, Gilberto Gil, João Bosco. Todos têm um jeito muito pessoal de tocar violão. Agora, eu acho que eles, e também os tropicalistas, ficaram mais presos às formas. Aquele disco *Tropicália*<sup>1</sup> tem uma novidade que é o jeito de arranjar. Tem o Rogério Duprat fazendo as loucuras, um flerte com a coisa experimental, o pop, o cafona, o *kitsch*. Todo esse universo da Tropicália. Mas a forma estava ainda presa ao ritmo, melodia e harmonia. As fórmulas de compasso eram 2/4, 4/4, aquelas da música brasileira de sempre. Walter Franco e Tom Zé são os primeiros a implodir isso. Tom Zé foi muito influenciado pela galera da música erudita, como, por exemplo, Koellreutter. Com *Todos os olhos* e *Estudando o samba*<sup>2</sup>, ele desmonta a música brasileira. Em *Estudando o samba*, ele grava “A felicidade”, do Jobim e do Vinicius, em 3/4. Ideia simples, que todo mundo fez depois. Grupos de jazz, bossa, fazem isso: “Vamos pegar a música e tocar noutro compasso”. Só que, na época, foi novidade. Tom Zé retoma João Gilberto ali quando reharmoniza. Mas ele toca em 3/4. Depois, ele mistura 3/4 com 2/4. E

<sup>1</sup> Cf. Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Mutantes, José Carlos Capinan, Torquato Neto, Rogério Duprat, et. al. LP *Tropicália ou Panis et circencis*. Phonogram/Philips, 1968.

<sup>2</sup> Cf. Tom Zé. LP *Todos os olhos*. Continental, 1973; LP *Estudando o samba*. Continental, 1976.

quando completa 12 ciclos de  $\frac{3}{4}$  vira binário de certa maneira. Essas loucuras dele: polirritmia, contrapontos. Ele começa a sair um pouco do campo da harmonia e entra no campo rítmico e melódico. Isso é fundamental.

**S:** *Em Estudando o samba tem também aquela música, “Toc”.*

**K:** Essa é o grande exemplo da pesquisa rítmica dele: como preencher os espaços, as pausas, como trabalhar com ritmo. Tom Zé e “Cabeça”<sup>3</sup>, do Walter Franco – que eu já considero um passo a mais –, dão uma quebra.

**S:** *Acho que a única coisa que se assemelha até então à “Cabeça”, na música popular, é uma composição, de 1969, do Gil, Duprat e Rogério Duarte, “Objeto semi-identificado”<sup>4</sup>. É basicamente um jogo de vozes sobrepostas, ideia parecida com a que Walter vai explorar. Mesmo assim, “Cabeça” é muito radical, rompe com as formas consolidadas. Aí entra a crítica que eu faço ao “pós-tropicalismo”, esse rótulo que às vezes pressupõe que a galera que vem depois deve “tudo” aos tropicalistas.*

**K:** Não deve. Eu enxergo isso também na geração posterior, do Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção. No caso do Arrigo, ele implodiu a forma da canção, influenciado pela música erudita contemporânea. Já Itamar tem um caminho muito louco. Ele nasce numa família negra, em Tietê/SP. Lá rola muito aquele batuque de umbigada, um ritmo totalmente polifônico. Talvez seja o ritmo do interior paulista mais africano, mais que o jongo até. Você ouve e fala: “Nossa, eu tô ouvindo música do Congo”.

**S:** *Será que lá foi um quilombo?*

**K:** Não sei. Eram muito racistas essas cidades do interior de São Paulo. Tinha *apartheid* mesmo. Não se tomava o mesmo ônibus, não se andava na mesma calçada. As famílias negras eram muito negras. Até hoje, quando você vai nessas famílias, elas são muito escuras. Elas são quase *bantus* puros. Tinha um quê de quilombo nessa história, né? E Itamar ouvia aqueles batuques. O batuque de umbigada é formado por dois troncos cavados, que viram tambores. O maior é o *tambu*, que faz o grave, o improvisado. Daí tem o *quinjengue*, que é um tronco menor, que cruza esse *tambu*, fica apoiado nele, inclinado. E no fundo do *tambu*, os caras batem a *matraca*,

<sup>3</sup> Cf. “Cabeça” (Walter Franco). Walter Franco. LP *Ou não*. Continental, 1973.

<sup>4</sup> Cf. “Objeto semi-identificado” (Gilberto Gil, Rogério Duarte, Rogério Duprat). Gilberto Gil. LP *Gilberto Gil*. Phonogram/Philips, 1969.

que são duas madeiras. A célula rítmica é um  $2/4$  bem acelerado. Aí o *quinjengue* meio que dobra isso e dá o acento da umbigada. Fica mais ou menos assim: [batucando na mesa e cantarolando].

**S:** *Tô reconhecendo isso. No Padê, da Juçara: “Bate baú/Coruja batuqueira”<sup>5</sup>.*

**K:** “Oya”<sup>6</sup>, do *MetaL MetaL*, dialoga com esse ritmo também. Em toda a tradição da música africana mundial, em todos os países do continente africano, o grave sola, quebra. Isso só não acontece no samba carioca, pois o único instrumento “reto” é o grave. No resto do Brasil o grave reina solando, vai desdobrando. E Itamar já tinha isso. Parece que o pai dele era pai de santo. E tinha ainda a moda de viola. Ele conhecia o repertório da música caipira. Quando ele vai para Arapongas, interior do Paraná, onde também tem famílias negras isoladas, ele começa a fazer teatro e conhece Arrigo, Paulo Barnabé. Acho que Itamar fez o *link* entre a música atonal e polirrítmica do Arrigo e a polirritmia dos tambores que ele ouvia. Ele fez um *link* bizarro com a escola europeia do Arrigo. Digo europeia pelo jeito que Arrigo lida com o atonalismo, porque a rítmica dele é baseada no cancionário brasileiro. Arrigo pega coisas emprestadas da Tropicália, referências pop, cita Orestes Barbosa no meio da música.

**Danilo Ávila:** *E o lance dos quadrinhos.*

**K:** Sim, os quadrinhos, que caem na *pop art* dos tropicalistas. Mas Arrigo mexe na forma de um modo muito mais escandaloso. Nesse ponto, ele não deve reverência. Itamar também não. Claro que vai lembrar o Gil de vez em quando. Lembra até o Milton Nascimento.

**S:** *Milton fazia muito essas polirritmias, e uns “sambas em três” também, como “Cravo e canela”<sup>7</sup>.*

**K:** Milton é um cara que eu não aprofundei. Mas tudo o que eu ouço me espanta muito. Milton é quase um deus.

<sup>5</sup> Cf. “Bate baú/Coruja batuqueira” (André Bueno). Juçara Marçal. CD *Padê*. Selo Cooperativa, 2008.

<sup>6</sup> Cf. “Oya” (Douglas Germano e Kiko Dinucci). *Metá Metá*. CD *MetaL MetaL*. Independente, 2012.

<sup>7</sup> Cf. “Cravo e canela” (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos). Milton Nascimento e Lô Borges. LP *Clube da Esquina*. EMI-Odeon, 1972.

**S:** *Ele traz um negro que é, por exemplo, diferente do negro de Gil. Um negro bantu-mineiro, encrustado nas montanhas, na igreja, ao mesmo tempo em que vai além, levando tudo isso, essas referências. É outra África, que não veio pelo samba.*

**K:** *É congado. Ou reinados, como eles chamam. Itamar também não deve tanto ao tropicalismo. Ele mexeu muito nas formas. O jeito que ele compunha parecia uma coisa simples. “Nego Dito”<sup>8</sup> tem três acordes. Mas depois ele pegava esses três acordes e fazia o baixo. Era um negócio que não se via na Tropicália.*

**S:** *Você ouvia, na sua adolescência, todas essas referências que citou?*

**K:** *Eu me sentia atraído, principalmente pelo Tom Zé e pelo Itamar, pelo jeito que eles lidavam com o samba. Eu ouvia Itamar e Noel Rosa, tudo junto. Mas, para mim, o samba em si parecia coisa do passado, engessado no tempo. Até por isso que eu gostava do Jards. Ele dava um frescor. Aquela coisa agressiva e ao mesmo tempo bonita. Cantava de um jeito bonito. O violão estourava de vez em quando. Eu sempre mirei muito nessa geração, nesses provocadores. Persegui mesmo. Um lance de não deixar a música inofensiva. Se você pega, por exemplo, o disco do Jards que ele gravou com Naná Vasconcelos, o *Let’s play that*<sup>9</sup>, de 1994, e compara esse disco com o que era a música brasileira no início dos anos 1990... Nessa época, parece que Jards tinha brigado com todo mundo, ninguém queria vê-lo nem pintado de ouro. Ele não gravava desde aquele disco *4 batutas e 1 coringa*<sup>10</sup>. Enfim, ninguém queria saber dele.*

**S:** *Eu tenho uma hipótese sobre esse pessoal, os considerados “malditos”, que dá para fazer, eu acho, uma ponte com vocês do Metá Metá, e com outros músicos atuantes hoje. Naquele início dos anos 1970 não existia o que hoje a gente entende por músico independente. Os caras não tinham equipamento próprio, não havia internet, não tinha como você fazer um estúdio na tua casa. Eles dependiam da gravadora. Mas quando você pesquisa as tentativas deles, você vê que, por exemplo, o Jards tentou criar, com José Carlos Capinan, uma espécie de agência musical, a Tropicarte<sup>11</sup>. Eles queriam sair desse domínio das gravadoras, mas num*

<sup>8</sup> Cf. “Nego Dito” (Itamar Assumpção). Itamar Assumpção e Isca de Polícia. LP *Beleléu*. Lira Paulista, 1980.

<sup>9</sup> Cf. Jards Macalé e Naná Vasconcelos. CD *Let’s play that*. Rock Company, 1994.

<sup>10</sup> Cf. Jards Macalé. LP *4 batutas e 1 coringa*. Continental, 1987.

<sup>11</sup> Agência pensada em 1970 para administrar os espetáculos de seus fundadores (Jards Macalé, José Carlos Capinan, Gal Costa e Paulinho da Viola), a Tropicarte mal se despreendeu do papel.

*momento em que ainda não era viável. Não havia condições estruturais. Criou-se essa tensão, para além da música em si.*

**K:** Acho que eles abriram tentativas nesse sentido mesmo. Mas tudo muito desajeitado. A própria geração do Arrigo e Itamar, que foi mais para o caminho do “Faça você mesmo”, era tudo desajeitado, tudo mal gravado, mal distribuído. Tinha uma demanda enorme e eles não conseguiam atender. Mas, retomando o lance do Jards, que eu não completei, aquele disco dele com Naná não é igual a nada da época. Nos anos 1990, o rock nacional morre, explode sertanejo, a MPB é um bolerão com teclado. Gal Costa tá gravando bossa nova pra japonês! E tudo com muito *reverb*. Já esse disco do Jards é um negócio cru. Eu adoro. Eles erram no meio. Naná tá inacreditável! Ainda sobre essa coisa dos esboços, Tom Zé fala que o primeiro contrato que ele assinou, o cara, que nem ouviu a música, disse assim: “Apareceu um baiano aí, contrata!”. Era outra época. Se os tropicalistas tivessem aparecido hoje, eles iriam tocar no mesmo espaço que a gente. Não ia ter o espaço na mídia que eles tiveram. Teve uma generosidade da TV de acolher esses caras.

**D:** *O que percebo é que a indústria fonográfica estava experimentando muita coisa, para depois ver: isso dá certo, isso não dá. Daí em 1975, 1976, a ficha caiu.*

**K:** Verdade. *Todos os olhos* (1973) e *Estudando o samba* (1976) não são discos bem-vindos para a indústria. Até mesmo num disco do Tom Zé anterior a esses, um que começa com aquela música meio Jovem Guarda, “Lá vem a onda”<sup>12</sup>; na contracapa desse disco, ele está falando: “Venho aqui avisar que a prefeitura ainda não quitou suas dívidas pelo prêmio que ia me dar por ‘São, São Paulo’”<sup>13</sup>. Então, já tinha aí uma coisa do artista difícil, entre aspas, enfrentando alguma coisa. Já tinha indícios de que os caras estavam começando a abandonar o Tom Zé. Ele ganhou o prêmio no festival com essa música, mas, sei lá, algo assim: “Você tá ficando meio estranho. Não tá vendendo”. Na verdade, esses caras nunca venderam muito. Até o próprio Caetano Veloso foi vender depois, com a música do Peninha, “Sozinho”<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Cf. “Lá vem a onda” (Tom Zé). Tom Zé. LP *Tom Zé*. RGE, 1970.

<sup>13</sup> Cf. “São, São Paulo” (Tom Zé). Tom Zé. LP *Grande liquidação*. Rozenblit, 1968. A canção foi vencedora, em 1968, do IV Festival da MPB da TV Record.

<sup>14</sup> Cf. “Sozinho” (Peninha). Caetano Veloso. CD *Prenda minha*. Polygram, 1998.

**S:** *Só mais um comentário, voltando ao Jards: naquele disco, uma coletânea que fizeram em homenagem aos 70 anos dele<sup>15</sup>, quando ouvi o Metá Metá interpretando “Let’s play that”, eu pensei: “Não poderia ser outros a regravar essa música!”. Até então, eu não vislumbrava ninguém que pudesse regrava-la. Na gravação original, de 1972<sup>16</sup>, Jards desconcerta tudo cantando a letra do Torquato Neto (“Vá, bicho, desafinar o coro dos contentes!”), com aquela interpretação e violão que são só dele. E tem ainda Lanny Gordin, no baixo, fazendo uma escala cromática, uma coisa atonal. Eu achava que essa canção seria impossível de ser regravada, no sentido de que ninguém faria jus. E você, Juçara e Thiago fizeram. E de uma maneira muito bacana, reavivando aquela coisa torta, experimental, que tem tudo a ver com vocês. Foi um convite do próprio Jards?*

**K:** *Massa! Mas eu acho que, no restante do disco, da coletânea, o pessoal foi comportado. Quando ouvi tudo, pensei: “Sério que botaram tudo no mesmo lugarzinho? Os discos do Jards são tão malucos...”. O convite foi do Márcio Bulk, que teve a ideia. Ele tinha um blog chamado Banda Desenhada<sup>17</sup>, e tinha contato com muitos músicos. Aliás, esse blog é uma grande fonte. Foi o primeiro a fazer entrevistas só com músicos da geração 2000. Acho que Márcio levou o blog de 2010, quando começou, até 2012 ou 2013. Tem entrevista minha lá, da Juçara, do Thiago. Há muitas discussões, gente falando sobre hoje, sobre como será no futuro. Há várias pessoas que deram entrevista que você já não sabe onde estão. Pessoas que já desapareceram como artistas. É interessante ver como a produção de uma época recente em sete ou oito anos já mudou.*

**S:** *Sem dúvida. Kiko, como foi o início de seus projetos com o Passo Torto e o Metá Metá? Vocês concorreram em editais de financiamento à cultura para conseguir recursos e produzir os discos?*

**K:** *O Passo Torto passou por um de edital de ICMS, da ProAC. Já o Metá Metá nunca fez edital. Essa é uma característica do núcleo que eu trabalho: não rola tanto edital. A gente às vezes procura edital para viabilizar alguma coisa, mas nunca*

<sup>15</sup> Cf. Jards Macalé. CD *E volto pra curtir*. Banda Desenhada, 2013. Disponível para *download* no blog Banda Desenhada, o disco corresponde a uma releitura do LP *Jards Macalé*. Phonogram/Philips, 1972. As canções são interpretadas pelos seguintes músicos da cena atual: Letuce, Garotas Suecas, Márcia Castro, Apanhador Só, Arícia Mess, Bruno Cosentino e Marcos Campello, Filipe Catto, Metá Metá, Rafael Castro, Ava Rocha e Leo Cavalcanti.

<sup>16</sup> Cf. “Let’s play that” (Jards Macalé e Torquato Neto). Jards Macalé. LP *Jards Macalé*, *op. cit.*

<sup>17</sup> Cf. <<http://bandadesenhada01.blogspot.com/>>. Acesso: 30 abr. 2018.

é o primordial. No caso do *Metá Metá*, principalmente, eu lembro claramente do primeiro disco, de 2011<sup>18</sup>. A gente falou assim: “Vamos tirar dinheiro do bolso?”. Um produtor nosso, Guto Ruocco, da Circus Produções Culturais, ajudou a gente também. Todo mundo desembolsou um pouco de grana. Bancamos estúdio, mixagem, masterização e a fabricação do disco. Tudo o que vendemos, guardamos para gravar o próximo disco. Quando fomos gravar o segundo, *MetaL MetaL* (2012), já havia um fundo. A gente foi fazendo isso: lojinha e caixinha. Nunca botamos a mão na grana da lojinha do *Metá Metá*. Ela serve pra realimentar a própria loja, repor CDs, fabricar mais, fazer camisetas ou qualquer outro produto, como caderninho, chaveiro. Ou então a ajudar a gente a pagar o técnico e os músicos se um show tem pouca bilheteria. A gente meio que criou uma microeconomia, que nos afastou um pouco desse universo de editais. Arrumamos um jeito de gravar barato: entrar no estúdio, gravar ao vivo em dois ou três dias e acabou. Já vai para mixagem, que não é aquela assistida. O cara mixa e vai mandando. Barateia também. Para masterizar, a gente manda para um cara nos Estados Unidos. Ele masteriza e envia por e-mail. Se você entra em edital, tem que pagar os músicos. A gente quase nunca paga músicos, pois eles são parceiros, e a gente toca nos discos deles também, de graça. Tem um negócio meio cooperativo entre a gente. Lógico que, num edital, todo mundo ganha cachê, o cara do estúdio ganha mais, todo mundo fica mais feliz. Lógico que tem mais dignidade. Mas eu acho que a gente já tinha um espírito meio punk, desiludido com o mercado. Tipo: “Vamos fazer logo essa porra a gente!”. Ao invés de ficar um mês escrevendo projeto, num mês a gente grava, mixa, masteriza e lança. Até tentamos nos inscrever num edital da Natura, mas nunca passou. Natura nunca foi a cara do *Metá Metá*.

**D:** O *Padê* (2008), no caso, da Juçara, foi um concurso que vocês venceram.

**K:** Foi. A Cooperativa de Música Ney Mesquita fez, na época, um edital bem legal, que contemplou músicos daqui de São Paulo. Já meu disco *Na boca dos outros*<sup>19</sup>, de 2010, eu fiz pelo FunCultura, de Guarulhos. Eu já tinha feito um filme,

<sup>18</sup> Cf. Juçara Marçal, Kiko Dinucci e Thiago França. CD *Metá Metá*. Independente, 2011.

<sup>19</sup> Cf. Kiko Dinucci. CD *Na boca dos outros*. Desmonta/FunCultura Guarulhos, 2010.

sobre Exu<sup>20</sup>, pelo FunCultura. Meu primeiro contato com edital foi aí. A primeira vez que eu tentei, escrevi o projeto a lápis. O cara nem me deixou fazer a inscrição. Eu não sabia mexer com computador. Peguei os formulários, preenchi a lápis e entreguei. O cara falou: “Amigo, assim não passa” [risos]. No outro ano, voltei e fiz tudo o que eles queriam. Isso foi no filme sobre Exu (2006). Daí eu passei. Esses editais do FunCultura me deram experiência. Eu fazia tudo sozinho: escrevia projeto, fazia produção executiva, apresentava as notas fiscais mensais, batia a planilha, prestava contas. Eu achava que tudo o que eu faria seria assim, com editais. O disco do Duo Moviola<sup>21</sup>, com Douglas Germano, foi pela ProAC. Eu pensava assim: “Abriu um mercado, governo Lula e tal”. Eu achava que ia rolar muito incentivo à cultura. Engraçado, pois todos esses projetos foram antes do Metá. Na que hora em que o Metá Metá chega, instaura um negócio punk. Edital já não é importante. Todos os casos anteriores foram discos gravados de maneira mais lenta, gastaram mais dinheiro mesmo. Metá Metá foi o contrário: “Vamos gravar rápido e barato!”. Aí não precisa fazer financiamento coletivo para juntar 10 mil. 10 mil a gente junta de três cachês de shows e grava o disco.

**D:** *Esse fundo do Metá Metá ainda existe?*

**K:** Existe. É fundamental. Mas isso não quer dizer que o Metá Metá seja autossustentável. Tinha uma época em que eu dizia: “A gente tem uma economia própria, vive da gente mesmo. Investe na gente. Isso vai se retroalimentando, virando uma bola”. Só que não é assim, bicho! A gente tem um monte de outros projetos. Já me caiu a ficha. Eu estava fazendo um monte de shows com a Elza Soares, e nem era um cachê tão bom. Estava trabalhando pra caramba, tocando com Passo Torto, com um monte de gente. Então, eu saquei que aquela teoria do autossustentável não é tão verdade. Daí eu baixei a bola. Eu dependo de outros empregos pra viver. Tem a coisa gráfica que eu trabalho também. É outro recurso, mas nunca dá dinheiro. Quer dizer, dá no momento em que as pessoas vão ao show por causa do cartaz. Aí tem bilheteria e disco vendido.

<sup>20</sup> Cf. Kiko Dinucci. *Dança das cabeças: Exu no Brasil*; Documentário, 55 min; Cine Baquira Filmes/FunCultura Guarulhos, 2006. Disponível em: <<https://vimeo.com/1436330>>. Acesso: 01 jun. 2018.

<sup>21</sup> Cf. Duo Moviola (Kiko Dinucci e Douglas Germano). CD *O retrato do artista quando pede*. Desmonta, 2009.

**S:** Achei muito interessante você contar que quando chega o *Metá Metá* se instaura uma atitude punk. O *Metá* fica mais evidente a partir de 2011, com o primeiro disco. Depois vem *MetaL MetaL* (2012) e, na sequência, *Encarnado* (2014)<sup>22</sup>, da Juçara. São trabalhos que dão evidência para o trio, num período já de revés da “época Lula”, sobre a qual você comentou de passagem. Toda a expectativa em relação aos editais, ao incentivo governamental à cultura, vai degradingolando e vocês já estão no “faça você mesmo”.

**K:** Tem um acadêmico da música, Walter Garcia, vocês conhecem? Ele fez um ensaio sobre *Encarnado*<sup>23</sup>, especificamente sobre “Ciranda do aborto”<sup>24</sup>. Ele diz que “Ciranda...”, nascendo em 2013 no meio daquele vulcão que estourou, anunciava o aborto de um projeto político em gestação. Fiquei de cara com essa interpretação.

**S:** Sim. A gente conhece o ensaio. É bem bacana. Aproveitando que você falou de “Ciranda...”, no seu disco *Cortes curtos*, de 2017, tem “Chorei”<sup>25</sup>. E você chama Juçara para interpretar. Há sem dúvida uma conexão entre “Ciranda...” e “Chorei”.

**K:** Tem uma ligação sim. “Chorei” é do Beto Villares. Ele sabia que eu tinha um trabalho com músicas curtas. Quando ele me mostrou “Chorei”, eu pirei! Chamei a Juçara, gravei, mas tudo inconsciente. Quando saiu *Cortes curtos*, apareceram algumas críticas relacionando “Chorei” e “Ciranda do aborto”. Analisando a música do Beto bem “toscamente”, o cara retrata um momento marcante da vida. Acho que ele fez para o primeiro filho dele. Mas a música tem uma dramaticidade que não remete a um momento muito feliz. Sabe quando a mulher tem o filho, aquela coisa que sai, assim? O alívio da dor? “Saiu essa porra!”. Eu sinto esse clima na música: “Chorei, chorei quando eu vi você nascer”. O quê que nasceu depois daquele aborto?

**D:** A música mesmo não toma partido do que nasceu.

**K:** Não toma. Lógico que está falando do parto fisicamente: chorei porque te amei desde que te vi, foi um momento milagroso da natureza, da vida; chorei pelo neném, pela minha mulher, por mim. Fisicamente você vai interpretar assim. Só que, se você analisar politicamente a partir de “Ciranda do aborto”, rola o aborto em 2013,

<sup>22</sup> Cf. Juçara Marçal. CD *Encarnado*. Laboratório Fantasma, 2014.

<sup>23</sup> Cf. GARCIA, Walter. Notas sobre o disco *Encarnado*, de Juçara Marçal (2014). *Revista USP*, São Paulo, n.º 111, p. 59-68, out. a dez., 2016.

<sup>24</sup> Cf. “Ciranda do aborto” (Kiko Dinucci). Juçara Marçal. CD *Encarnado...*, *op. cit.*

<sup>25</sup> Cf. “Chorei” (Beto Villares). Kiko Dinucci. CD *Cortes curtos*. Tratore, 2017.

e em 2017 você chora quando vê outras coisas nascendo: Bolsonaro, Feliciano, fascismo saindo do armário. Não é um parto, é uma tragédia! É a leitura que eu faço.

**S:** E no MM3 tem “Imagem do amor”<sup>26</sup>, outro nascimento, totalmente desforme. Como lidar com aquilo? “A imagem do amor não é pra qualquer um”.

**K:** Em “Imagem do amor”, fazendo uma interpretação mais literal, se o *modus operandi* é o ódio, então o amor é um bicho desforme que mora na gente. O amor virou um monstro. Tem uma relação forte mesmo entre essas três. Nada consciente, mas pegando depois e analisando.

**D:** A gente conversou aqui sobre uma tradição que você relê da MPB, e o punk aparece muito no *Cortes curtos*. Sempre foi chocante para mim a relação do punk com a MPB. Tem aquelas frases do Clemente: “A gente veio pra atrasar o trem das onze, pra fazer da Amélia uma mulher qualquer”. Como que, de repente, casou na sua cabeça esses dois mundos que, para mim, eram muito separados?

**K:** Essas próprias frases do Clemente, que, de certa maneira, são históricas, se encaixam no *Cortes curtos*, pois eu também estou atrasando o trem das onze! [risos]. Não é Adoniran ali. Estou mostrando outra São Paulo, outra ótica, mas em diálogo com Adoniran. Clemente queria fazer uma ruptura. E rompeu com tudo o que você conhece. A MPB era chatíssima nos anos 1980. Tirando a galera daqui de São Paulo, da Vanguarda Paulista, era chata, era balada de novela a MPB, era tudo meio bolero. Clemente tem essa ruptura. Eu também passei por ela. Eu não gostava de MPB na época do punk, vomitava quando ouvia. Mas, no momento em que, nos anos 1990, o próprio rock começa a ficar gasto... Acho que, com a morte do Kurt Cobain, ficou tudo meio assim: “Não vai aparecer outra banda?”. Aparece no máximo um Radiohead, que já não é mais rock só, já mistura outras coisas, como a música eletrônica. O *boom* da própria música eletrônica é no fim dos anos 1990. Aí é uma puta crise! Falei assim: “Não vou ficar nessa de rock, não! Tá muito besta!”. Deu um estalo em mim em 1996, acho. Um estalo forte.

**S:** Você tinha muitas bandas?

**K:** 1994 foi o ano em que tive mais bandas, umas cinco. Tenho até disco de vinil lançado. Eu tinha uma banda, Personal Choice, a primeira banda *straight-edge*.

<sup>26</sup> Cf. “Imagem do amor” (Kiko Dinucci/Rodrigo Campos). *Metá Metá*. CD MM3. Independente, 2016.

Punk careta, que não usava droga [risos]. O som era uma bosta, mas a atitude provocadora. Aparecia um monte de moleques de 15 anos, com um X na mão, chegando nos “punk veio” da geração do Clemente: “Vocês ficam aí usando droga e ‘tretando’. Vocês não entenderam porra nenhuma!”. A gente já estudava mais, lia Bakunin. Não entendia nada, mas lia [risos]. Líamos muito *fanzone*, e os caras faziam cartilha anarquista: “O que é autogestão? Autogestão é...”. Tinha uma cartilha anarquista que vinha do Bakunin. Como eu disse, a atitude era provocadora, mas a música eu achava careta, música de velho. Eu queria rebeldia, rock! Então, quando o rock se desgastou, fui obrigado a procurar rock em outro lugar. Daí chega o Nelson Cavaquinho, Noel Rosa... Eu fazia analogia com tudo o que eu pegava de samba. Eu lembro que o João Gordo, nessa época, usava uma camiseta com o nome do Bezerra da Silva e o símbolo do anarquismo. Eu achava isso uma puta atitude: um sambista negro relacionado com o punk. Aí começou a cair a minha ficha: “Caralho! O samba é o bagulho punk daqui!”. Paralelo a isso apareceu o Mangubeat, que eu já acho ligado ao tropicalismo, pois não mexe muito nas formas. Mexe aqui e ali, mas a forma... No entanto, mostrava Recife numa perspectiva que a gente não conhecia, além de Alceu Valença. Eu enxergo muito hoje que o Chico Science se inspirou em bandas de pós-punk daqui de São Paulo, como Fellini. Tinha também uma banda de Sorocaba, Vzyadoq Moe, que misturava pós-punk gótico com percussão de samba. E, no Rio de Janeiro, tinha aquela banda, Black Future. Eu ouvia essas coisas de pós-punk junto com Mangubeat, que também me deu um estalo. Os caras faziam rock do jeito deles, e não era inofensivo. Falavam das coisas deles, não pagavam pau pra gringo. Daí eu comecei a sentir muita vergonha das minhas bandas: “Nossa, a gente fica tentando imitar punk californiano, que merda! Se os caras beberam nas fontes deles, no coco, no maracatu, vou atrás das minhas. O quê que São Paulo tem?”. Comecei a revirar. Até então eu ouvia samba mais por causa da minha mãe e dos vizinhos. Nada prestando muita atenção. Foi aí que despertei mesmo: “Preciso fazer meu som, que não pague pau pra gringo, que tenha coerência com o mundo em que vivo, com um país de terceiro mundo”. Fiquei nessa procura durante anos. Comecei a comprar discos de samba, MPB. A descobrir uma MPB que eu não conhecia. O próprio período tropica-

lista, que me parecia mais rebelde. Comecei a procurar e fui achar esses dias só. Muito depois.

**D:** *Falando sobre gêneros, eu vi um flyer de um show do Metá Metá no exterior definindo vocês como afro-jazz-punk. Os caras lá devem raciocinar assim: “Tem uma mulher de estilo afro, um cara com um saxofone de jazz e um outro com uma guitarra punk”. Eles tentaram colar os três. Como você vê isso?*

**K:** Os gringos tentam sempre botar em gêneros. Mas é muito difícil colar isso no Metá Metá. É engraçado, pois em cada cidade que a gente vai os caras inventam um gênero. Sei lá: *psychedelic-samba*.

**S:** *Ao mesmo tempo, me lembro de ouvir Thiago França contar que, no exterior, às vezes os críticos reclamam: “Para ser um trio de jazz, é muito canção. E para ser canção, é muito jazz; ou então é world music”.*

**K:** E para ser jazz, é muito rock. Eles sentem uma extrema dificuldade. E é barulhento demais pra ser *world music*. Vou mostrar pra vocês o Vzyadoq Moe [mostra-nos uma música da banda pelo celular<sup>27</sup>]. Prestem atenção no jeito de cantar. O cara tinha uma bateria de lata. Chico Science gostava dessas coisas. Ele era muito do *hip-hop* e comprava esses discos que vinham de São Paulo. Ele gravou Fellini no *Afro-ciberdelia*<sup>28</sup>. Ele ia em vários shows do Ira!, quando o Ira! fazia show no nordeste. Chico tinha até uma banda que se chamava Loustal; era bem rock nacional. Ele, então, passou por essa procura. Ele gostava de rock nacional, mas não podia deixar de lado o que ele via em Recife. Eu acho que as coisas que estouraram com ele, com Nação Zumbi, foram gestadas, no início dos 1980, com Paralamas do Sucesso, Black Future e com essa banda Vzyadoq Moe.

**D:** *Nessa seara do pós-punk tem ainda o Patife Band.*

**K:** O *Cortes curtos* tem muita relação com o Patife. Eu até mostrei para o Paulo Barnabé, mas ele falou que parece mais com o Arrigo do que com ele.

**D:** *Fiquei com essa impressão, principalmente pelo encadeamento das faixas.*

<sup>27</sup> Cf. “Redenção” (Fausto Marthe). Vzyadoq Moe. LP *O Ápice*. RCA Victor, 1988. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=A9C-jPErMmg>>. Acesso: 30 abr. 2018.

<sup>28</sup> Cf. “Criança de domingo” (Cadão Volpato e Ricardo Salvagni). Chico Science e Nação Zumbi. CD *Afro-ciberdelia*. Chaos, 1996.

**S:** *E o lance dos quadrinhos, os flashes; e a maneira como você interpreta. Por exemplo, em “Uma hora da manhã”<sup>29</sup> me vem na cabeça uma mulher, a nordestina, no caso, desenhada com um balãozinho e vociferando contra o rapaz afeminado. Me lembra um pouco o Arrigo em “Clara Crocodilo”<sup>30</sup>.*

**K:** *É interessante, pois Cortes curtos tem um público muito jovem, menor de idade. Isso é inédito no meu trabalho. Por causa dessa coisa punk, né? Juvenil. Essa energia quinta série C. Todo mundo descendo a marreta sem se preocupar com os vizinhos. Tem esse lado que pega a molecada. Molecada que nem sabe que existe Metá Metá. A galera que curte Metá Metá não gosta do Cortes curtos. E quem gosta do Cortes acha Metá Metá muito MPB. Nos shows, os públicos são totalmente diferentes. Sobre “Uma hora da manhã”, aconteceu um negócio hilário. Uma menina, bem juvenzinha, escreveu no Twitter: “Gritos no supermercado Extra na Avenida Brigadeiro”. Escreveu só isso. Daí uma pessoa da comunicação do Extra, que deve procurar “Extra” todo dia pra ver se tem alguém reclamando, twittou pra menina: “Oi fulana, o que está acontecendo nessa unidade?” [risos]. Daí ela respondeu: “Não, é uma música do Kiko”. Eu achei muito bom!*

**S:** *Ouvi você comentando numa entrevista que, em “Uma hora da manhã”, ali é a homofobia contra a xenofobia. A reflexão que me vem, em diálogo com a letra, é que as minorias não se entendem.*

**K:** *Ninguém. Todo mundo brigando! Pessoas do movimento negro brigando entre si. Às vezes no Facebook.*

**S:** *Essa sua canção retrata muito isso. Dá pra pensar bastante coisa. Daí já entra num ponto que é a questão do cotidiano. Como é seu processo de compor? Por exemplo, essa, “Uma hora da manhã”, você foi ao Extra e viu essa cena?*

**K:** *Essa música especificamente foi um post no Facebook. Postei a letra como se fosse um poema. As pessoas comentaram e musiquei. Eu crio canção na rua mesmo. A ideia principal às vezes nasce na rua. Caminhando, vem uma melodia, um tema, uma ideia. Eu não desvinculo muito minha própria vivência dessas experiências dos personagens. Persegui muito aquela coisa do samba, do cronista, que se perdeu no samba e até no rap. Rapper hoje contando história é difícil. Racionais não*

<sup>29</sup> Cf. “Uma hora da manhã” (Kiko Dinucci). Kiko Dinucci. CD *Cortes curtos...*, op. cit.

<sup>30</sup> Cf. “Clara Crocodilo” (Arrigo Barnabé). Arrigo Barnabé. LP *Clara Crocodilo*. Independente, 1980.

consegue mais fazer rap contando história. Não tem mais aquilo. Aquilo era fascinante. De vez em quando eu volto nessa linhagem mais cronista, e às vezes faço uma coisa mais poética. Algo que me preocupava muito quando eu estudava samba era não imitar o sambista carioca. Ia ficar ridículo botar um sapato branco, me vestir de malandro. Malandragem hoje é meter uma touca na cabeça e uma metranca. Daí é o malandro. Aquele malandro romântico não existe mais. Eu vou me vestir igual ao Moreira da Silva? Eu sabia que não podia ser dessa linhagem. Quando eu comecei a tocar samba, estava tendo um *boom* no Rio de Janeiro, na Lapa, no Bar Semente. Aqui em São Paulo tinha uns núcleos de samba. E eu conheci muita gente, como o Douglas Germano, na época em que acontecia o Mutirão do Samba no Clube da CMTC, Zona Norte, perto da Estação Armênia. A partir do Mutirão do Samba nasceram vários outros núcleos, como o Samba da Vela e o projeto Nosso Samba, em Osasco. Eu acompanhei isso nascendo. E me incomodava muito essa mítica do malandro carioca. Um cara de Itaquera que falava com sotaque carioca pra ganhar legitimidade. Nessa época, comecei a refletir: “Por que Paulo Vanzolini e Adoniran são diferentes?”. Uma das fichas que me caiu é porque os caras contavam histórias que eram daqui. Volta naquela coisa do Chico Science. Ele contava histórias de lá. E eu tinha que falar de histórias daqui. Não adiantaria eu falar da Portela, eu nunca pisei na Portela. Se eu não fui à Madureira e não vivi aquilo, que sentido tem falar? Então, persegui a ideia de falar de coisas que estavam ao meu alcance. Criar essas personagens. Eu não falo de negócio que tá longe. Falo de negócio que tá na minha cara, na rua, na minha frente, que dá pra tocar.

**D:** Em “Samuel”<sup>31</sup> isso fica bem evidente.

**K:** Fica! Quando conheci o trabalho do Rodrigo Campos, eu enxerguei isso de cara: “Pô, o cara tá falando de coisas dele!”, principalmente no *São Mateus*<sup>32</sup>. Rodrigo se formou tocando samba que vem do pagode dos anos 1980, Fundo de Quintal, aquela geração Cacique de Ramos<sup>33</sup>. Ele também chegou a tocar aquele pagode dos anos 1990, tipo Katinguelê. Ele teve essa vivência. O som dele vem um pouco

<sup>31</sup> Cf. “Samuel” (Rodrigo Campos/Kiko Dinucci). Passo Torto. CD *Passo Torto*. YB Music/Phonobase Music Services, 2011.

<sup>32</sup> Cf. Rodrigo Campos. CD *São Mateus não é um lugar assim tão longe*. Ambulante Discos, 2009.

<sup>33</sup> Criado em 1961, Cacique de Ramos é um dos blocos de carnaval mais tradicionais do Rio de Janeiro. Dentre seus membros estão, por exemplo, Zeca Pagodinho, Beth Carvalho e Fundo de Quintal.

daí, do samba carioca, mas ele relê do jeito dele, assim como Adoniran e Vanzolini. Vanzolini fazia uns sambas em tom menor que lembram muito Ataulfo Alves<sup>34</sup>. Mas daí Vanzolini falava da Praça Clovis, Praça São João. Isso foi uma coisa que eu perse-  
gui muito. Tive que fugir de muito caminho fácil.

**S:** *Eu acho muito interessante como você, Metá Metá, Passo Torto trazem para a canção o tema da marginalidade na cidade de São Paulo. A Guaraci de “João Carranca”<sup>35</sup> – uma canção sua que tem aquele cavaquinho peculiar do Rodrigo Campos – é uma prostituta desse universo marginalizado. Ou então “Luz vermelha”, outra canção sua, gravada pela Elza Soares em A mulher do fim do mundo<sup>36</sup>. A fonte ali é o filme O Bandido da Luz Vermelha<sup>37</sup>, não é? Tem aquela frase emblemática do personagem do Sganzerla que você referencia: “Terceiro Mundo vai explodir, quem tá de sapato não sobra!”.*

**K:** Em “João Carranca”, tinha uma mítica da boca do lixo que eu queria explorar. Criar alguma melodia que remetesse a esse universo. Acho que eu estava lendo João Antônio e queria imitar também Vanzolini e Adoniran. Agora, “Luz vermelha”, foi sim, totalmente inspirada no filme!

**S:** *Eu vejo que vocês dialogam bastante com a “cultura marginal” dos anos 1960/70. “Cultura marginal” que tinha a ver tanto com a temática marginal em si, dentro do leque das vanguardas e da contracultura, quanto com a maneira de produzir. Acho que, hoje, o que a gente chama de “independente” remete de certa maneira àquela “cultura marginal”.*

**K:** É por aí mesmo: uma “postura marginal”. E tem aquele rótulo do “maldito”, que persegue muito o Jards, perseguiu Itamar, Luiz Melodia, Tom Zé e mais alguns.

**S:** *Um estigma pejorativo, que ao mesmo tempo não deixa de ter uma conotação positiva: quebra de padrões, criatividade, seguir contra a corrente.*

**K:** “Maldito” se encaixa também pelo fato de os caras terem um temperamento forte, de brigarem com outros artistas, com produtores. Tom Zé brigou com Caetano e Gil; Jards brigou com esses dois também. É uma fama que não vem do na-

<sup>34</sup> Mineiro de Mirai, Ataulfo Alves (1909-1969) se mudou para o Rio de Janeiro aos 18 anos, tendo os primeiros sambas gravados na década de 1930.

<sup>35</sup> “João Carranca” (Kiko Dinucci). Juçara Marçal. CD *Encarnado...*, op. cit.; e Kiko Dinucci e Bando AfroMacarrônico. CD *Pastiche Nagô*. Desmonta, 2008.

<sup>36</sup> Cf. “Luz vermelha” (Kiko Dinucci). Elza Soares. CD *A mulher do fim do mundo*. Circus, 2015.

<sup>37</sup> Cf. SGANZERLA, Rogério. *O Bandido da Luz Vermelha*; Longa-metragem; 90 min., Urânio, 1968.

da. Tem a ver com o espírito dos caras, de se enquadrarem menos nas normas. Não são caras para botar numa caixinha e falar: “Vão funcionar sempre desse jeito”.

**D:** *Você disse que teve que “fugir de muito caminho fácil”, no sentido das referências estéticas. E quando os “caminhos fáceis” passaram a ser construídos por vocês próprios? Por exemplo, vocês olharem para a música e perceberem: “Olha, aqui a gente pode se repetir”.*

**K:** A gente está vivendo isso agora! Puta crise! “Pra onde vamos? Isso aqui já foi!”. A gente já teve muito êxito no sentido de não repetir, de não fazer discos iguais. *MetaL MetaL* (2012) não tem nada a ver com o “verdinho” (2011)<sup>38</sup>; o *MM3* não tem nada a ver com o *MetaL MetaL*. *Passo Torto* acústico<sup>39</sup> é distinto do *Passo elétrico*<sup>40</sup>, mas se repete um pouco no *Thiago França*<sup>41</sup>, que já é meio uma mistura do *Passo elétrico* com a Ná Ozzetti cantando. A gente brinca que vai fazer um disco para matar o *Passo Torto*. Vai se chamar “Passo Ponto” [risos]. Fecha as portas. Esgotou. Eu falo por mim. Fui agora gravar o disco novo da Elza [*Deus é mulher*<sup>42</sup>]. Eu ajudei nos arranjos e compus duas músicas [“Exu nas escolas”, em parceria com o rapper Edgar; e “Hienas na TV”, em parceria com Clima]. Levei a guitarra, só que eu já tô de “saco cheio” de guitarra. Não sabia se ia funcionar. Pois, de novo, seria o Kiko e o Rodrigo [Campos] com as guitarras, aquela teia melódica. Legal, é uma característica, uma “escola”, mas repetindo. Aí, eu resolvi levar outras coisas; levei um monte de sintetizadores e *samplers*. A gente começou a rodar no mesmo esquema que o *Passo Torto* sempre trabalhou, e o *Metá* também, que é pegar uma parte da música e ficar girando. Com isso a gente vai desmontando a harmonia, criando frases; um vai entrando na frase do outro, ocupando os espaços. Durante esses giros, essas procuras, eu largava a guitarra e tentava no sintetizador. No fim, toquei sintetizador no disco inteiro da Elza. Virei praticamente o tecladista do disco. E nem toco teclado. Eu fiz frases melódicas, assim como penso na guitarra. E descobri que nem sei tocar guitarra de um jeito musical. Sou musical do meu jeito, não do jeito que o mundo espera. Aí, comecei a perceber que estava passando por uma crise. Minhas possibilidades de invenção na guitarra estão meio saturadas. Já mexi em muita coisa, e queria retomar

<sup>38</sup> Referência à cor da capa do primeiro álbum do trio, *Metá Metá*, lançado em 2011 pela Desmonta.

<sup>39</sup> Cf. *Passo Torto*. CD *Passo Torto...*, *op. cit.*

<sup>40</sup> Cf. *Passo Torto*. CD *Passo elétrico*. YB Music, 2013.

<sup>41</sup> Cf. *Passo Torto* e Ná Ozzetti. CD *Thiago França*. YB Music, 2015.

<sup>42</sup> Cf. Elza Soares. CD *Deus é mulher*. DeckDisc, 2018.

o violão esse ano. Acho que tenho mais histórias para contar no violão. Mas eu estou muito nessa procura de mexer com outras tecnologias, e sentindo um abismo, um vazio em todo o mundo. Uma anestesia de brasileiro mesmo: “O que tá acontecendo? Não consigo me mexer no meio disso tudo, tá tudo desmoronando”. Por exemplo, estou ajudando a Juçara, que também está totalmente perdida, a fazer o disco novo dela. Estamos criando *samples*, copiando discos. Depois vamos montar, sincronizar os *samples*, criar uma relação entre eles. Bizarro! Você pode copiar um compasso de Debussy e juntar com outro, que, vamos dizer assim, não é “música de qualidade”, mas ali tem um baixo perfeito que casa com Debussy. A gente tá mexendo muito com essa cultura do *sample*. Tá rolando uma ideia de construir camas e compor a canção por cima; pedir aos compositores para fazerem melodias e letras por cima dos *samples*.

**D:** *Esse é um processo de montagem de disco que vocês nunca tentaram?*

**K:** Primeira vez! A gente não sabe se vai dar certo. Ao mesmo tempo, a gente está achando muito legal, pois reflete essa incerteza nossa, de brasileiro. Incerteza de um país inteiro. Está todo mundo meio paralisado. E a gente sentiu que tinha de compor de outro jeito. O que sempre fizemos? Uma canção certinha para, em seguida, desconstruir. Agora, então, vamos partir da desconstrução na hora de *samplear*, construir essas coisas que a gente desconstruiu e remontar de outro jeito, para criar uma canção por cima. É uma experiência nova. Envolve mais pesquisa e acho que a gente vai dar mais cabeçada. Ligamos o botãozinho da incerteza, já que o clima geral é esse mesmo. Estamos tentando sair dos “caminhos fáceis”, da ideia de que Metá Metá tem uma fórmula, sei lá: “noise com candomblé”. A gente está cogitando fazer um disco acústico do trio esse ano, diferente daquele primeiro, de 2011.

**D:** *Já ouvi você falando em entrevistas que o Metá Metá foi do acústico para o tecnológico. Como se deu isso? Por necessidade da composição ou por curiosidade mesmo?*

**K:** Os dois. Quando eu tocava guitarra nas bandas punks, às vezes baixo, bateria, tocava tudo, para mim era muito opressor plugar as coisas: ligar a guitarra num cabo, passar por um pedal, outro cabo para o amplificador. Eu começava a tremer quando tinha que fazer isso, me sentia oprimido. Quando fui tocar samba, achei legal: era só o violão, nenhuma parafernália. Na época do Bando AfroMacarrônico<sup>43</sup>,

<sup>43</sup> Cf. Kiko Dinucci e Bando AfroMacarrônico. CD *Pastiche Nagô...*, *op. cit.*

esse violão teve que ser plugado para fazer show. Aí voltou a coisa tecnológica e eu fiquei muito tempo nisso: “Não vou passar daqui, o tecnológico é só violão e pronto”. Depois, acho que o primeiro disco em que gravei guitarra foi *Sambanzo*<sup>44</sup>, do Thiago França. Violão ali ia ficar babaca, tinha que ser algo mais rasgado. O Rômulo [Fróes] pegou umas guitarras dos irmãos dele, levou para o estúdio. Toquei e isso deu uma “estragada” na minha cabeça. Tinha um caminho ali, uma novidade, um frescor, um brinquedo novo. Teve também o disco *Bahia fantástica*<sup>45</sup>, do Rodrigo Campos. Ele me viu tocando guitarra e comprou uma pra ele. Aí o Thiago, que tinha um projeto, *Marginals*, ele, Marcelo Cabral e Anthony Gordin, viu [Guilherme] Guizado<sup>46</sup> tocar trompete com um monte de pedais e quis fazer isso com o sax. Enfim, essa coisa tecnológica foi chegando quando um começou a se influenciar pelo outro. Foi então que fiquei fissurado de novo pela guitarra, e retomei o que eu tinha parado na época do punk, mas já pensando a música na guitarra com a cabeça mais ampla, mais madura.

**D:** *Achei muito interessante você dizer em uma entrevista sobre a influência da guitarra do [Rodrigo] Caçapa*<sup>47</sup>.

**K:** O que mais me assusta é que nunca vi Caçapa fazer um acorde. Nunca vi um Mi maior na guitarra dele. Ele tem formação erudita, é fã do [Johann Sebastian] Bach. Ele só faz melodias; escreve três, quatro linhas andando juntas. Lembro que eu ouvia os discos da Alessandra Leão<sup>48</sup>, as violas que tem ali, e pensava: “Que porra é essa?”. Alessandra e eu éramos amigos de *MySpace*. A gente curtia o som um do outro, trocava mensagens. Quando ela veio a São Paulo, eu falei: “Vai lá no [bar] Ó do Borogodó. Tô tocando lá às quartas-feiras com o Bando AfroMacarrônico”. Ela foi e mandou um samba do Caçapa, e eu não soube fazer. Eu sabia os acordes, mas ficou besta. Aquele som me pirou. Depois eu conheci o Caçapa e a gente montou um show

<sup>44</sup> Cf. Thiago França. CD *Sambanzo*. YB Music, 2012.

<sup>45</sup> Cf. Rodrigo Campos. CD *Bahia fantástica*. YB Music, 2012.

<sup>46</sup> Trompetista que tem se destacado na cena musical independente paulistana. Gravou com músicos como Karina Buhr, Nação Zumbi, Cidadão Instigado e Curumin. Lançou os discos solos *Guizadorbital* (2016), *O voo do dragão* (2015), *Calavera* (2011) e *Punx* (2008).

<sup>47</sup> Músico, compositor, arranjador, violeiro, guitarrista e produtor musical recifense. Dentre diversos outros trabalhos, é autor do disco *Elefantes na rua nova* (2011).

<sup>48</sup> Cantora, compositora e percussionista recifense. Dentre seus discos destacam-se *Língua* (2015) – no qual incluiu faixas dos EPs *Aço* (2015) e *Pedra de sal* (2014) –, *Guerreiras* (2010) e *Dois cordões* (2009). Para mais informações, ver: <<https://www.alessandraleao.com.br/>>. Acesso: 30 abr. 2018.

na Casa de Francisca. Ele começou a me mostrar música africana pra caramba. Ele também foi muito influenciado pelo Tom Zé de *Estudando o Samba* (1976). Foi aí que descobri que ele tinha formação erudita e ao mesmo tempo era apaixonado por cultura tradicional. Ele agora está pesquisando gravações em 78 rotações de música nordestina. Está montando uma pesquisa, acho que vai lançar algo pelo Itaú Cultural. Caçapa mexeu muito comigo no jeito de tocar guitarra. Daí fui sacando outras guitarras também, a guitarra paraense, baiana, as violas polifônicas do samba de roda. Comecei a me ligar nisso, uma coisa escondida na música brasileira, mas que aparecia em alguns momentos.

*S: Essa “volta” para a música brasileira, para as “raízes”, coincide com o início de seu interesse pelo candomblé?*

**K:** O candomblé inicialmente era uma fonte de pesquisa musical, mas aí eu fui me enfiando. Veio tudo junto a partir da música. Lembro que eu comecei nos terreiros de umbanda. Eu achava que a macumba, no samba de modo geral, era um negócio meio oculto. Onde foram parar as coisas que o João da Baiana e a Clementina de Jesus cantavam? Todo o samba que eu ouvia, ali no começo dos anos 2000, me parecia “limpo” demais. O pagode falava de amor; o samba intelectual, na Lapa, era tocado de um jeito meio frouxo. Eu ficava me perguntando onde foi parar a macumba. Se você pega, por exemplo, Cartola, ele passa por um processo de negar a macumba. Ele era *cambono* na umbanda, assim como é o *ogã* no candomblé. Era ele o responsável por levar as oferendas no mato, encruzilhadas. Mas onde foi parar essa referência? Você não acha. Aliás, acha num primeiro samba dele para a Mangueira, “Chega de demanda” (1928). Ali ele fala de “demanda”, que é macumba na gíria carioca da época. Tipo, uma pessoa fez um feitiço contra você e você tem uma “demanda”, algo pra resolver. É um samba curto: “Chega de demanda/ Chega/ Com este time temos que ganhar/ Somos da Estação Primeira/ Salve o Morro de Mangueira...”. Isso aí devia ser inveja das outras escolas. Nunca achei outro samba dele que fizesse referência à macumba. Depois, ele velhinho, que é a fase que a gente mais conhece, é “Deus, grande Deus!”. Nelson Cavaquinho também: “A bondade que Deus me deu”; “Deus não me esqueceu”. É tudo cristão! Daí eu fui atrás para descobrir onde estava a macumba nessa história do samba. Comecei a frequentar umban-

da. Só que a umbanda me levou de novo para um lugar que era tudo samba, com a diferença que agora falava de Preto Velho, Exu. Já no candomblé, encontrei coisas mais africanas: cantos em *ioruba* ou *kimbundu*. Descobri o candomblé *ketu*, de origem *ioruba*, que tem uma gama de ritmos, e o candomblé *angola*, de influência *bantu*, que tem basicamente três ritmos: *cabula*, que é um samba de roda baiano, o *congo de ouro*, que virou o funk carioca de hoje em dia, e o *barravento*, que é um  $6/8$  muito rápido. Eu ouvia o candomblé *ketu* e pensava: “Isso o samba não absorveu ou então tá muito escondido”. Tem um cara carioca, [Luiz Antônio] Simas, que faz relação entre alguns toques de caixa das escolas de samba e os toques do candomblé. Quer dizer, isso está oculto em alguns lugares. Então, eu fui para o candomblé por causa da música, mas tive que entender o que era entidade, o que a entidade tocava, o que comia, quais eram as cores. Quando vi, já estava dentro, tocando, segurando galinha pra matar. Fui entrando para a religião e fiz o filme sobre Exu [*Dança das cabeças*, 2006], que é resultado dessa vivência, dessa procura.

*S: Uma pergunta que passou que eu gostaria de lhe fazer: O que você lê? Você havia citado João Antônio e Bakunin. Pergunto por conta das canções, em que medida suas leituras influenciam.*

**K:** Eu passei muito tempo sem ler, tô voltando agora. Fiquei muito tempo lendo biografias. Na época dessa procura pelo candomblé, eu ficava lendo Roger Bastide. Ficava lendo muitos trabalhos de sociologia, antropologia. Agora eu tô lendo um cara que eu acabei de descobrir, um russo, Mikhail Bulgakov. Estou muito atrás das coisas dele. Milton Hatoum também, li esses dias e achei do caralho. Quanto às canções, aí é mais cinema. Tudo que é literatura em mim desagua no cinema. Minha vida de leitor foi prejudicada pela de cinéfilo [risos]. Sempre fui para a literatura muito por causa de cinema. Eu vi *O processo* dirigido pelo Orson Welles antes de ler o livro do Kafka. Ou então leio um livro motivado pela sugestão de algum cineasta.

*S: Cortes curtos (2017), para além do título, que é inspirado no filme Short cuts (1993), do Robert Altman, tem uma relação com o cinema na própria maneira como você organizou as faixas. Aliás, o arquivo para baixar na sua página<sup>49</sup> tem uma faixa só, como se fossem cenas de um mesmo filme.*

<sup>49</sup> Cf.: <<http://kikodinucci.com.br/>>. Acesso: 10 abr. 2018.

**D:** Interessante ainda que nenhuma canção do Cortes ultrapassa dois minutos.

**K:** É tudo muito curto mesmo. Coisas de uma frase só, duas. No CD oficial, que lancei, as faixas estão separadas. Mas elas tocam como se fossem uma. No *Spotify* também. Já no arquivo que eu disponibilizei para *download* é só uma mesmo. É como se fosse um filme *renderizado*. Há muita coisa aí que conta. A gente evita lançar disco comprido, pois as pessoas já não ouvem. Esse foi um dos motivos de, no *Cortes*, ter disponibilizado para baixar tudo numa só faixa, daí obriga: “Já que você escuta só uma faixa, vai sentar e ouvir um disco inteiro que é uma faixa” [risos].

**D:** O diferencial do Cortes curtos é exatamente ir na contracorrente disso, pois retoma o álbum como algo conceitual.

**S:** Não só o Cortes, mas seu trabalho com o *Passo Torto* e o *Metá Metá* como um todo, desde a capa à organização das faixas. Aproveitando, queria que você nos contasse quais ideias estão por traz da capa do *MM3* (2016)<sup>50</sup>.

**K:** São várias ideias que eu juntei para fazer essa capa. A mulher é uma referência ao filme *Limite* (1931), do Mário Peixoto, a cena em que a personagem olha fixamente por cima do barco. Fiz uma variação dessa imagem, sem imitar literalmente. Tem outra foto, de um culto ancestral de mulheres africanas, que me influenciou muito. Elas tinham os cabelos crespos, compridos e bagunçados na cara, todas em transe. Fiquei com isso na cabeça e quis fazer algo que remetesse a elas também. Foi mais ou menos na época em que estávamos [*Metá Metá*] em Marrocos, e fomos pesquisar algumas coisas sobre o povo *Guinaua*. É uma cultura que não cultua deuses, mas cores. Quer dizer, os deuses deles são cores. Isso porque foram proibidos pelo Islã de falar os nomes verdadeiros dos deuses. Eles tocam tambor, sacrificam animais, cantam, dançam. É bem parecido com o *candomblé*. Isso influenciou também. Já o bode veio de um filme americano independente, *A bruxa*<sup>51</sup>, um terror psicológico. É basicamente a história de uma família de protestantes fanáticos [século XVII] que se desestrutura toda depois que a filha mais velha, que está entrando na puberdade, sai para brincar com o irmãozinho no bosque, e ele some misteriosamente. O pai repressor e a mãe, sofrida, oprimida, moralista, culpam a filha pelo desaparecimento

<sup>50</sup> A capa de *MM3* traz o rosto desenhado de uma mulher, com cabelos esvoaçantes e olhos arregalados. Na contracapa, a mulher ressurgue por detrás de um bode, insinuando uma metamorfose.

<sup>51</sup> Cf. Robert Eggers. *The witch (A bruxa)*. Longa-metragem; 94 min., Universal Pictures, 2015.

da criança e por toda a sucessão de tragédias. E tem um bode na família, preto, maravilhoso, o Black Philip. A família acaba se matando toda e sobra essa moça, a mais vulnerável ao Satã. Pois, no fim, Black Philip é o Satã. Ele vem por trás da moça e diz: “Faça amor comigo e você terá tudo”. É simbólico, pois a família era miserável. A cena final é linda: a moça andando pela floresta e o bode atrás. Aí tem um círculo de mulheres, ela entra e flutua. Na minha leitura é um filme feminista. A moça teve que se desprender de toda a culpa cristã para ser feliz. Então, para criar a arte do MM3, eu fiquei refletindo muito sobre as orixás femininas, as mães ancestrais dos *iorubas*, as feiticeiras, as bruxas. A força feminina no estado mais bruto, mais ancestral.

*S: São muito potentes todas essas referências. E, na capa, a mulher ali acaba remetendo inevitavelmente à Juçara, como vocalista do trio.*

**K:** Sim. Juçara cantando no MM3 é outra coisa, a postura de palco dela é muito mais ofensiva.

*D: Modulando um pouco o assunto, queria te ouvir em relação àquele debate sobre a “morte da canção”, levantado já há algum tempo pelo Chico Buarque na Folha de S. Paulo<sup>52</sup>. Isso é uma preocupação para você como compositor?*

**K:** Hoje eu tenho mais interesse em “matar a canção”. “Exu nas escolas”, que sai agora no disco da Elza [*Deus é mulher*], é uma música que tem melodia, mas eu acho que não é bem canção. É uma parceria minha com Edgar, um rapper fora dos padrões. Eu fiquei muito feliz com o resultado.

*D: Você também tem trabalhos com rappers como Síntese, Criolo. O que a sua música absorve do rap?*

**K:** Eu me identifico muito. Quero ainda fazer muito mais coisas com os *rappers*. Mas, ao mesmo tempo, tenho dificuldade em trabalhar dentro de um gênero fechado. Por exemplo, quando um MC fala: “Não faz isso, senão os caras não vão gostar!”. Daí eu respondo: “Que caras? Que caras que estão pagando suas contas? Por que não vão gostar?”. Tem muito disso entre os rappers mais jovens: a preocupação com o gênero, com o público, com o que vão falar, os tabus, regras. Isso me afasta um pouco. Mas continuo “trampando” com eles, porque gosto, e brigo muito [risos].

---

<sup>52</sup> Cf. A canção, o rap, Tom e Cuba, segundo Chico (Entrevista). *Folha de S. Paulo*, Ilustrada – O tempo e o artista, p. E4-E5, 26 dez. 2004.

**S:** *Não dá mais para dizer, hoje, que você seja só punk. Você também não é só roqueiro. Não é rapper nem funkeiro. Ao mesmo tempo bebe dessas fontes todas.*

**K:** Apareceu há pouco tempo a MC Loma, a “rainha do brega de Pernambuco”, vocês viram? É genial! A menina fez dezesseis anos agora e está se expressando, tem a linguagem dela, aquilo é ela mesma. Autêntica. Música do povo mesmo. Fiquei impressionado quando ouvi Chico Buarque, num documentário que passou no cinema<sup>53</sup>, falando uma coisa maravilhosa, mais ou menos assim: “A bossa nova me influenciou muito, mas hoje em dia, no Brasil, não faria sentido nascer a bossa nova. Dificilmente vai surgir um gênero vindo da classe média branca que vai se impor sobre as classes populares. A música hoje é mais brasileira do que nunca. Dizem que a música brasileira hoje é brega, cafona, mas, na verdade, pela primeira vez a música brasileira está sendo brasileira”. Daí tem toda uma crítica de que o funk não tem letra boa, não tem cultura nem mensagem. E a gente cai num campo perigoso com esse negócio de “música de qualidade”. As pessoas geralmente escutam só a letra: “Tá falando de putaria!”. Não prestam atenção no ritmo, na voz do MC, no *sample*. Ficam condenando a putaria. Mas do que falavam os sambas lá do início do século? A aristocracia toda horrorizada com o samba e o maxixe. Acho, assim como o Chico, que hoje a gente está vivendo um momento em que a música brasileira está sendo mais brasileira do que nunca. Passo Torto tem que morrer mesmo, Chico também, e deixar o povo fazendo o som deles. Não tem mais volta. Poder para o povo!

**S:** *Essa metáfora, “morte da canção”, é interessante para pensarmos como ela, a canção, se transformou muito dos anos 1970 para cá. Para usar a metáfora, e para encerrar o nosso papo, como fica o Kiko Dinucci no meio dessas “mortes” todas?*

**K:** Por mim, a canção pode morrer, mas eu não vou morrer, não! Eu quero sobreviver no meio disso tudo. Trabalhar com a MC Loma, por exemplo, seria genial.

**D:** *“Escama só de peixe”<sup>54</sup>?*

**K:** “Escama só de peixe!” [risos].

**S:** *Obrigada, Kiko!*

**K:** Valeu demais! Foi um ótimo papo!

<sup>53</sup> Cf. FARIA JR., Miguel. *Chico – artista brasileiro*; Documentário; Ancine/Globo Filmes, 2015.

<sup>54</sup> Cf. “Envolvimento/Escama só de peixe” (MC Loma e as Gêmeas Lacreção), produção de KondZilla, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lgJOJAmXlBw>>. Acesso: 30 abr. 2018.