



➤ PROA | ENTREVISTA

> “MOVIMENTO DOS BARCOS” :
ARTE ENGAJADA, TROPICALISMO
E CONTRACULTURA
POR JOSÉ CARLOS CAPINAN

por SHEYLA CASTRO DINIZ¹

Resumo: Poeta e, sobretudo, autor de letras emblemáticas de nosso cancionário popular, José Carlos Capinan teve um papel importante, tanto para a chamada “canção de protesto” dos anos 1960 quanto para o seu contraponto, o Tropicalismo, assinando ainda canções contraculturais do início da década de 1970. A atuação de nosso artista nessas frentes – atuação que, contudo, é bem mais plural e não circunscrita àquela época – é assunto desta entrevista, realizada em janeiro de 2016, em Salvador. Conflitos, impasses individuais e geracionais, bem como transformações da sociedade brasileira em tempos de ditadura, são abordados sob a ótica de Capinan. Espera-se, com a disponibilização deste material, contribuir para pesquisas sobre a música popular brasileira de meados do século XX.

Palavras-chave: José Carlos Capinan; arte engajada; Tropicalismo; contracultura.

Abstract: Poet and author of emblematic lyrics of our popular song, José Carlos Capinan was an important figure for the “protest song” of the 1960s and for its counterpoint, *Tropicalismo*, in addition to signing countercultural songs from the early 1970s. The role of our artist on those fronts – a role that, however, is much more plural and goes beyond that period – is the theme of this interview held in January 2016 in Salvador. Conflicts, individual and generational impasses, as well as transformations of Brazilian society in times of dictatorship, are approached from the perspective of Capinan. It is expected, with the publication of this material, to contribute with the research on Brazilian popular music in the mid-twentieth century.

Keywords: José Carlos Capinan; Engaged Art; Tropicalismo; Counterculture.

Letrista e poeta, José Carlos Capinan – sobrenome cuja grafia correta é com “n” (“Capinam” ou “Capinã”, como ele próprio me falou, “já muito me privaram de receber direitos autorais”) – nasceu numa pequena cidade do interior baiano, Entre Rios, em 1941. Mudou-se, ainda criança, com um casal de tios, para a capital. No início dos anos de 1960, cursou as Escolas de Teatro e de Direito da Universidade Federal da Bahia, que, na esteira da modernização alavancada pelo Governo Kubitschek, passava por uma reforma progressista encabeçada pelo então reitor Edgar Santos. Foi lá que ele tomou contato e se envolveu com a efervescência político-cultural do pré-64, filiando-se ao Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) e ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), do qual aos poucos se afastaria no pós-68. Foi lá também que conheceu quase todos os outros artistas que, já em São Paulo, entre 1967 e 1968,

1 Doutora em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas. (sheyladiniz@yahoo.com.br)

estariam, assim como ele, à frente do Tropicalismo musical. Seu retrato de formatura do ginásio, no qual aparece sério e “engomadinho”, como se representasse a “tradicional família burguesa”, está estampado na célebre capa do LP-manifesto, que completa 50 anos em 2018, *Tropicália ou Panis et circencis* (1968), contrastando de imediato com a túnica espalhafatosa de Gilberto Gil².

Autor da famosa “Ponteio”, com Edu Lobo³, “canção engajada” e vencedora do III Festival da MPB da TV Record, em 1967, Capinan assinou com Gil, Jards Macalé, Paulinho da Viola, João Bosco, dentre vários outros músicos, centenas de composições não menos emblemáticas ao longo das décadas entre 1960 e 1980. Ousado, versátil e com fino trato poético, registrou em letras e versos anseios pessoais, políticos e socioculturais, seus e de sua geração. Desde 2002, Capinan preside a Amafro (Associação de Amigos da Cultura Afro-brasileira) e, conseqüentemente, o Muncab (Museu Nacional de Cultura Afro-brasileira), fundado naquele ano, em Salvador, em parceria com o Ministério da Cultura, museu pelo qual vem batalhando para que se concretize o processo ainda pendente de federalização. Em novembro de 2016, o Muncab realizou uma porção de atividades, incluindo um show de Paulinho da Viola, com a intenção de despertar o interesse e reverter o estado do acervo, que está ameaçado⁴.

Nesta entrevista, que realizei com Capinan no sossego de sua casa no bairro soteropolitano de Rio Vermelho, em 29 de janeiro de 2016, foquei assuntos que, na ocasião, iam ao encontro de minha pesquisa de doutorado sobre a contracultura no Brasil nos “anos de chumbo”⁵. Sob a perspectiva de um dos mais importantes artistas de nossa música popular, levando sempre em conta que memória e reconstrução de trajetórias individuais e coletivas não implicam verdades absolutas sobre os fatos, mas versões que ajudam a compreender e a interpretar o passado, é possível descortinar conflitos, impasses e transformações tanto subjetivas quanto estruturais, da sociedade brasileira, num contexto de ditadura.

Pergunta (P): Capinan, você nasceu em Esplanada/BA, certo?

José Carlos Capinan (JCC): Não. Eu nasci em Entre Rios/BA. Mas ficou valendo Esplanada, que é a cidade do lado, onde eu fui registrado.

P: Quando e como você veio para Salvador?

2 Cf. Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Mutantes, Torquato Neto, José Carlos Capinan, Rogério Duprat, et alii. LP *Tropicália ou Panis et circencis*. Polygram/Philips, 1968. A capa do LP foi concebida pelo artista plástico Rubens Gerchman com foto de Olivier Perroy.

3 Cf. “Ponteio” (Edu Lobo e Capinan). Edu Lobo. Compacto Simples. CBD/Philips, 1967.

4 Para mais informações consultar matéria disponível em: <<http://www.correio24horas.com.br/detalhe/vida/noticia/temos-um-acervo-importante-que-esta-ameacado-diz-capinan-sobre-o-muncab/>>. Acesso em: 30 nov. 2016.

5 Cf. Diniz, Sheyla Castro. *Desbundados & Marginais: MPB e contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974)*. Tese de doutorado em Sociologia. Campinas: Unicamp, 2017.

JCC: Eu saí de casa muito cedo, com um casal de tios, que foram basicamente responsáveis pela minha educação. Saí de Entre Rios, fui para Taperoá/BA com eles, Pedras/BA também, e depois vim para Salvador, ainda menino. Sempre tendo esse jogo de estar aqui em Salvador, que já era uma cidade muito urbana, e estar sempre no interior, nas férias.

P: Foi na Universidade Federal da Bahia (UFBA) que você conheceu Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé?

JCC: Sim. Nós éramos todos recém-ingressos, ali no fim dos anos 1950, início dos 1960. Eu entrei na Escola de Direito e na Escola de Teatro. Na época, tinha a opção de fazer duas Escolas.

P: E você fez medicina também.

JCC: Sim. Mas isso foi bem depois.

P: Chegou a exercer a profissão?

JCC: Pouco.

P: E como advogado também não exerceu?

JCC: Não. Eu não completei o curso de Direito. Completei o de medicina depois. Direito eu fiz até o terceiro ano. Pois na época, 1964, você sabe, eu era do PCB, e tinha atuação no CPC da UNE. Tom Zé, Jorge Salomão e Waly Salomão também tinham forte atuação no CPC daqui⁶. Fui indiciado em inquérito policial militar e não pude completar o curso de Direito. Foi então que eu saí daqui, fugido. Fui para São Paulo em 1964, logo depois do golpe. Eu tinha sido acusado de subversão da ordem.

P: Por causa de sua militância no PCB e no CPC?

JCC: Foi. No CPC, que foi extinto com o golpe, eu atuava como ator e como autor. Mais especificamente, o problema foi com uma peça, um musical que Tom Zé e eu escrevemos.

6 Os irmãos Jorge (1946-) e Waly Salomão (1943-2003), naturais de Jequié/BA, mudaram-se para o Rio de Janeiro no fim dos anos 1960. Jorge, que havia estudado teatro na UFBA, atuaria como cenógrafo, iluminador e diretor de shows como *Luiz Gonzaga volta pra curtir* (1972) e *Cantar* (1974), de Gal Costa. Bacharel em Direito pela UFBA, profissão que nunca exerceu, Waly, poeta e letrista, seria, assim como Capinan, um dos principais parceiros de Jards Macalé na primeira metade da década de 1970. Foi diretor da temporada de shows *Gal a todo vapor*, que resultaria no LP homônimo da cantora (-FA-TAL-: *Gal a todo vapor*. Phonogram/Philips, 1971), e um dos representantes da chamada “cultura marginal”.

Ele ainda assinava Antônio José. E esse musical foi a peça que os militares entenderam como subversão. Eu a editei recentemente. Era essa a peça: [Capinan mostra-me a peça editada].

P: *Bumba meu boi*, José Carlos Capinan e música Tom Zé. Dança dramática. Memória CPC Bahia 1960. E onde vocês apresentaram?

JCC: Em vários lugares: na Escola de Teatro da universidade, na Concha Acústica, na rua, na Praça da Sé, no interior do Estado. Na época, tinha uma prefeitura – a de Feira de Santana – onde se aplicava o método Paulo Freire de alfabetização, que facilitava as coisas. O prefeito se chamava Chico Pinto⁷, que depois se tornaria deputado e um dos opositores à ditadura no parlamento.

P: Você então fugiu a tempo. Não chegou a ser preso?

JCC: Não. Eu estava indiciado por essa peça e tive que responder inquérito policial militar. Eu tinha um professor de Direito, Raul Chaves⁸, que me defendeu à revelia quando eu fugi. Ele fez a minha defesa e conseguiu um *habeas corpus*.

P: Mas antes de você ir para São Paulo, nessas circunstâncias, ou melhor, antes do golpe de 64, como era a movimentação político-cultural aqui em Salvador, em torno da universidade?

JCC: Era muito intensa. Havia um movimento, anterior ao CPC, que se chamava *Mapa*. É onde estavam Glauber Rocha, os poetas Florisvaldo Mattos, João Ubaldo, Noênio Spínola, Fernando da Rocha Peres⁹. Essa é uma geração anterior à nossa, que já estava na Escola de Direito, Escola de Teatro, Escola de Música. Tom Zé, que veio de Irará/BA e entrou na Escola de Música. E, nessa época, 1960-1961, eu estou entrando nas Escolas de Direito e Teatro. No teatro o pensamento se abre muito. Eu conheci tanto as tragédias clássicas como Ariano Suassuna; um pensamento brasileiro que estava surgindo, uma nova dramaturgia. Havia muita informação com relação ao próprio teatro. Eu participava do CPC, ligado à UNE, mas também lia Kafka, que seria uma literatura pequeno-burguesa na concepção mais ortodoxa. A gente lia Kafka como montava Brecht, como lia Maiakovski. Tinha um insumo

7 Francisco José Pinto dos Santos, Chico Pinto (1930-2008), foi vereador de Feira de Santana e eleito prefeito do município em 1962, cargo que exerceu até seu mandato ser cassado em 1964. Fundador da seção baiana do MDB (Movimento Democrático Brasileiro) em 1966, foi por duas vezes deputado federal pela oposição, além de também fundador, em 1978, do PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro) e secretário-geral do diretório nacional do partido.

8 Raul Affonso Nogueira Chaves (1918-1983) foi advogado criminalista e professor catedrático de Direito Penal da Escola de Direito da UFBA. Defendeu mais de cinquenta presos políticos ao longo da ditadura, sendo considerado pela OAB (Ordem de Advogados do Brasil) e pelo Ministério da Justiça, “Paladino da Liberdade”. Em 2016 foi homenageado por alunos do curso de Direito da UFBA, idealizadores do Centro de Ciências Criminais Professor Raul Chaves (Crim).

9 Esses e outros artistas citados por Capinan se reuniam em torno da revista *Mapa*, editada em Salvador entre 1957 e 1959.

muito forte: uma série de coisas que vão formar uma força cultural muito interessante. Era muito importante esse movimento popular, embasado numa visão marxista. Tinha também o Clube de Cinema da Bahia, e depois veio o Teatro dos Novos,, que seria dirigido por João Augusto, com uma tendência ao popular, ao cordel; era uma dissidência da Escola de Teatro¹⁰. E na Escola de Teatro estava o Luiz Carlos Maciel¹¹, que foi meu diretor, meu professor.

P: O mesmo que seria considerado posteriormente o “guru da contracultura brasileira”.

JCC: Sim. Através dele foi que eu ouvi, pela primeira vez, falar da “geração *beat*”, que é anterior ao movimento *hippie*. Ele, Maciel, voltou dos Estados Unidos com essa informação da poesia *beat*¹².

P: E você simpatizou?

JCC: Eu simpatizei, claro! Eram coisas que faziam sentido para um jovem que ainda não descobriu sua forma de entrar no mundo, de participar das coisas. Já havia essas coisas bem fortes, que mais tarde, na contracultura, ganhariam um corpo diferente. Naquela época, Maciel estava ajudando Glauber a escrever o roteiro do filme *Deus e o diabo na terra do sol* [1964]. A gente comentava o roteiro no café da Escola. A gente sentava lá para conversar. Maciel era muito ligado ao Glauber. Essa turma teve uma passagem muito forte pela Escola de Teatro, naquele contexto de reforma da Universidade da Bahia, que trouxe para cá professores de vanguarda: o Smetak, o Koellreuter, por exemplo¹³. Essa eferves-

10 Docente da Escola de Teatro, João Augusto de Azevedo (1928-1979), fundou com um grupo de alunos, em 1959, a Sociedade de Teatro dos Novos, primeiro grupo de teatro profissional de Salvador e que priorizava adaptações de histórias populares nordestinas. Nos anos 1960, João Augusto foi diretor do Teatro Vila Velha de Salvador e do grupo Teatro Livre da Bahia. É conhecido como o criador do “Teatro de Cordel”.

11 Gaúcho, Luiz Carlos Maciel (1938-2017) conheceu Glauber Rocha (1939-1981) em Salvador no fim dos anos 1950. Através do diretor da Escola de Teatro, Martim Gonçalves, Maciel obteve uma bolsa da Fundação Rockefeller para estudar em Pittsburgh (EUA). De volta ao Brasil em 1961, lecionou por dois anos na Escola de Teatro da UFBA. Dramaturgo, filósofo, escritor, crítico de cinema e jornalista, Maciel foi um dos principais divulgadores de temas relacionados à contracultura, mantendo, de 1969 a 1971, a “Coluna Underground” n’*O Pasquim*.

12 Da “geração *beat*”, turma de jovens poetas e escritores gestada em Nova York nos anos 1940, mas cujos membros logo escolheram São Francisco como cidade predileta de seus temas e perambulações, participaram Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William Burroughs, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti, para citar alguns. Drogas, sexo livre, desdém pelas instituições, fascínio pelo jazz e por tradições orientais são assuntos que permearam suas vidas e literatura, na contramão do beletrismo e do formalismo acadêmico. Dentre outras obras da “geração *beat*” – unanimemente apontada como precursora dos *hippies* –, as mais célebres são “Howl” (“Uivo”, 1956), poema de Ginsberg, e *On the road* (*Pé na estrada*, 1957), *best-seller* de Kerouac.

13 Músico, pesquisador, compositor e professor de origem alemã, Hans Joachim Koellreutter (1915-2005) exilou-se no Brasil na década de 1930 – havia sido denunciado à Gestapo, de Hitler, por conta de seu relacionamento com uma judia. Koellreutter lecionou no Conservatório Brasileiro de Música, contribuiu para a criação da Orquestra Sinfônica Brasileira, encabeçou, em 1939, o grupo vanguardista “Música Viva” e, em 1954, a convite do então reitor Edgard Santos, fundou a Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), instituição que abrigou outros músicos de prestígio, como o suíço, igualmente naturalizado brasileiro, Anton Walter Smetak (1913-1984). Smetak se destacou como um exímio pesquisador de sons acústicos e inventor de instrumentos musicais. No início dos anos 1960, suas oficinas na Escola de Música

cência política e cultural em torno da universidade, antes do golpe, sempre foi tida como uma nascente, uma origem, para explicar essa turma, que depois vai despontar no Rio de Janeiro, em São Paulo. Já era uma contracultura, contra o conservadorismo.

P: E você viveu quanto tempo em São Paulo?

JCC: Pouco tempo. Cerca de um ano. Em 1965-66, eu me mudei para o Rio.

P: Você conheceu Edu Lobo em São Paulo?

JCC: Foi. Através do pessoal do Teatro de Arena: Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri. Edu era muito ligado a eles¹⁴.

P: “Ponteio” foi a sua primeira canção inscrita em festival?

JCC: Não. Eu já tinha participado com Paulinho da Viola no II Festival da MPB da TV Record, em 1966. O mesmo festival de “A banda” [Chico Buarque] e “Disparada” [Geraldo Vandré e Théo de Barros]. Paulinho e eu ficamos em 3.º lugar, com “Canção para Maria”¹⁵, defendida por Jair Rodrigues, que também defendeu “Disparada”. Daí, um ano depois, em 1967, é que participei com “Ponteio”.

P: “Ponteio” está ligada a toda aquela ideia de arte engajada, ao nacional-popular. Ao mesmo tempo, o Tropicalismo já estava se gestando?

JCC: Sim. “Ponteio”, com Edu, e “Soy loco por ti, América”¹⁶, com Gil, foram feitas no mesmo ano, 1967. “Soy loco por ti, América” é pré-tropicalista, mas o Tropicalismo já estava se fazendo. Nessa época, um pouco antes ou um pouco depois, eu fiz várias outras canções com Edu: “Cirandeiro”, “O tempo e o rio”, gravadas num disco dele com Maria Bethânia¹⁷. “Viola fora de moda”¹⁸, que tem o mesmo clima de “Ponteio”. “Repente”¹⁹,

da UFBA, batizadas de “plásticas sonoras”, eram frequentadas por alguns daqueles, que, mais tarde, estariam à frente do Tropicalismo, como Tom Zé, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

14 Edu Lobo compôs a trilha sonora de *Arena conta Zumbi*, espetáculo de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri estreado em São Paulo em 1965.

15 Cf. “Canção para Maria (Maria Mariô)” (Paulinho da Viola e Capinan). Paulinho da Viola. LP *Viva o Festival da Música Popular Brasileira* (II Festival da MPB da TV Record). Rozenblit, 1966.

16 Cf. “Soy loco por ti, América” (Gilberto Gil e Capinan). Caetano Veloso. LP *Caetano Veloso*. Polygram/Philips, 1968.

17 Cf. “Cirandeiro”; “O tempo e o rio” (Edu Lobo e Capinan). Edu Lobo e Maria Bethânia. LP *Edu e Bethânia*. Elenco, 1966.

18 Cf. “Viola fora de moda” (Edu Lobo e Capinan). Edu Lobo. LP *Missa breve*. EMI-Odeon, 1973.

19 Cf. “Repente” (Edu Lobo e Capinan). Edu Lobo. LP *Limite das águas*. Continental, 1976.

“Chorinho de mágoa”, “Corrida da jangada”, “Rosinha”²⁰. Tem o “Limite das águas”, com uma letra minha que ele não musicou: a letra vem na contracapa do disco²¹. Edu, eu acho, é um segmento direto da Bossa Nova. As principais referências dele como músico eram Bossa Nova, Tom Jobim e Villa-Lobos. A grande referência dele era Villa-Lobos. Edu tem uma sofisticação imensa no sentido harmônico.

P: E muito informado pela cultura popular nordestina.

JCC: Sim. O modo forte como a esquerda se manifestava era o Nordeste. Nos anos 1960, com Cinema Novo, com a literatura, com o romance modernista, o Nordeste era tido como uma fonte rica, forte, revolucionária. O Nordeste sempre era o que representava ter uma posição de esquerda, de vanguarda. Você vê como nos festivais, desde “Arrastão”²², a temática nordestina era predominante. E “Ponteio”, para mim, basicamente encerra esse “ciclo nordestino”, que informava muito o Edu Lobo.

P: E a você também?

JCC: Claro. Eu tenho uma forte base de cultura popular, em função do ambiente onde fui criado. Eu sou do interior, do mato. A cidade onde nasci é litoral, mas não tinha mar perto. Então, eu me sentia no sertão. Lia muito cordel. Gostava de Luiz Gonzaga. E o contato que tive com a poesia de rua, aqui de Salvador, foi muito importante também. Foi um cara chamado Cuíca de Santo Amaro que me despertou para isso. Ele explorava a moralidade de Salvador, o conservadorismo da tradicional família baiana, a corrupção da assembleia na política. Cuíca pegava os escândalos da vida familiar baiana e jogava em livros de cordel. Ele tinha uma técnica especial para ler e vender os livrinhos. Ele lia uma parte e deixava o resto para você ter curiosidade. Ele atuava na porta do elevador Carlos Lacerda, na Feira de Águas de Meninos, na estação ferroviária que ligava a capital e o interior. Ele saía do trem em Periperi, no subúrbio de Salvador, e voltava todo dia. Como eu viajava bastante de trem, muitas vezes me deparava com ele, que sempre estava lá. Ele aparece num filme dos anos 1960, *A grande feira*²³ e está retratado agora, também, num documentário²⁴.

P: Era então uma figura emblemática. Ele te influenciou muito?

20 Cf. “Chorinho de mágoa”; “Corrida da jangada” (Edu Lobo e Capinan). Edu Lobo. LP *Edu*. CBD/Philips, 1967.

21 Cf. “Limite das águas” (Edu Lobo, com letra não musicada de Capinan). Edu Lobo. LP *Limite das águas*. Continental, 1976. A letra vem grafada na contracapa da segunda tiragem do LP, de 1980, lançado pela mesma gravadora.

22 Cf. “Arrastão” (Edu Lobo e Vinicius de Moraes). Elis Regina. Compacto simples. Philips, 1965. A canção, interpretada por Elis, venceu o I Festival Nacional de Música Popular Brasileira da TV Excelsior, em 1965.

23 Cf. Roberto Pires. *A grande feira*, longa-metragem, 1961 (produção executiva de Glauber Rocha).

24 Cf. Joel Almeida e Josias Pires. *Cuíca de Santo Amaro*, Documentário, Doc Comas Filmes, 2013.

JCC: Sim, foi Cuíca quem me deu o toque para a função social da poesia: a presença dele de poeta, vendendo os livrinhos e recitando nos trens²⁵.

P: Essa sua bagagem, seu olhar voltado para os cantadores, repentistas, você traz, por exemplo, para “Miserere Nobis”²⁶, parceria com Gil, já na fase tropicalista...

JCC: Sim. A tradição do cordel, a linguagem poética nordestina é muito forte, interessante e rica. Os desafios entre os cantadores, as pejejas, eram normalmente patrocinados por fazendeiros. Isso era costume no Nordeste. E tem célebres improvisos no *show Opinião*²⁷. Interessante, pois isso antecede o *hip hop*. É um desafio não é só em termos de conteúdo, é também na forma. Pois, numa pejeja, o cantor propõe, por exemplo, o tema dos rios no Brasil, mas em martelo agalopado²⁸, [o desafiado tem que acompanhar]. Pra isso, você tem que dominar a forma. E tem o silabado, que é esse de “Miserere Nobis”, que você lembrou.

P: Quer dizer, o Nordeste – embora de um modo diferente daquele que você explorou nas parcerias com Edu Lobo, antes do Tropicalismo – vai continuar presente em suas letras?

JCC: Sim, vai. Mas Edu é um caso diferente. Porque – eu aqui tentando entender essa diferença –, quase todos, Gil, Caetano, Tom Zé, eu, nós somos pessoas nascidas no interior, que viemos para Salvador. Somos indivíduos que temos uma maneira de olhar o mundo muito construída a partir dessas vivências no interior: vivências que se deslocam. Edu, Paulinho da Viola, Chico Buarque, que nasceram no Rio de Janeiro, eles são muito mais urbanos do que nós poderíamos ser. O ângulo amplia para quem vem do interior. A visão de quem nasce no Rio de Janeiro ou em São Paulo não é tanto para dentro, eu acho. Eles têm uma informação a partir dali, numa escola de samba ou Bossa Nova, mas é dali para fora, para o jazz. A ideia que eu faço é que nós, que nascemos no interior da Bahia, fomos obrigados a ver o Rio de Janeiro, São Paulo, Nova York, ou seja lá o que for, e ver, e vivenciar também, isso aqui [o interior]. Então, deu uma estranheza. Mais deles, que são urbanos, em relação a nós, do que nós em relação ao mundo.

25 Figura icônica de Salvador nos anos 1940, 1950 e início dos 1960, José Gomes, Cuíca de Santo Amaro (1907- 1964), recebeu de Jorge Amado o “título” de “Travador da Bahia”.

26 Cf. “Miserere Nobis” (Gilberto Gil e Capinan). LP *Tropicália ou Panis et circencis*. Polygram/Philips, 1968.

27 O show *Opinião*, de Oduvaldo Vianna Filho (Vianninha), estreou no Rio de Janeiro em dezembro de 1964, tendo como protagonistas Zé Keti, João do Valle e Nara Leão, que convidaria Maria Bethânia para substituí-la.

28 Estilo de poema muito comum entre cordelistas, repentistas e/ou cantadores nordestinos. É formado, *grosso modo*, por uma ou mais estrofes de dez versos decassilábicos.

P: Já li entrevistas suas dizendo que não havia dicotomia entre vanguarda e o CPC aqui em Salvador; que o CPC baiano não seguia a cartilha da UNE...

JCC: Eu sempre me senti muito independente formalmente. Aprendi a fazer teatro, a fazer poesia, durante a época do CPC. Ao mesmo tempo, o contato que tive com a poesia, formalmente, me levava aos concretos, me levava aos surrealistas. Já havia uma revolução formal muito forte. A própria Escola do Teatro, o próprio Luiz Carlos Maciel, quando me mostra os *beats*, e a própria presença do Glauber, já era uma presença de vanguarda, e já era também uma presença de contracultura. Então, eu acho, o Tropicalismo acabou sendo uma ponta de lança de uma determinada situação.

P: Que já vinha borbulhando?

JCC: Não só borbulhando como já estava. Veja bem: o que é modernismo no Brasil? Já era uma revolução formal muito forte, que o Tropicalismo reacende, mas, na verdade, não ultrapassa. Ele recupera, e tem um ganho muito grande. Sai de uma situação que estava recuando. O Tropicalismo evita o recuo.

P: Em que sentido?

JCC: Na época da ditadura havia uma questão ideológica muito posta com relação ao nacional. É estranho isso, pois o que dá base ao pensamento de esquerda no mundo, e no Brasil, é o marxismo, um pensamento universalista, libertário, que fala da humanidade de uma forma universal. Ao mesmo tempo havia esse nacionalismo dentro da esquerda.

P: Quando surgiu o Tropicalismo, 1967-1968, você ainda era do PCB?

JCC: Sim, ainda era.

P: E você rompeu com o Partido?

JCC: Não. Nunca rompi formalmente. Eu apenas fui me desligando. Foi uma caminhada natural. O Partido foi mudando. A efervescência cultural era muito intensa dentro do Partido. Depois ele tomou um caminho nacionalista meio estranho. Mas isso também estava misturado com uma parte reacionária da sociedade. Tinha o nacionalismo de esquerda, mas também o de direita.

P: Claro. Mas houve alguma crise, naquele momento, a ponto de você rever posições político-ideológicas? Sendo participante do Tropicalismo, ainda filiado ao PCB, como lidou com esse nacionalismo à esquerda?

JCC: Como eu lhe disse, sempre fui muito independente formalmente. Não tinha essa barreira ideológica formal. Por exemplo, em Salvador, já tinha guitarra no carnaval, com Dodô e Osmar²⁹. A gente já ouvia isso. Essa questão do nacionalismo era vista de outra maneira, a partir de uma cultura da qual você vem, em que o nacional não era somente pandeiro e violão. Pois há uma forte música popular brasileira que também foi feita no piano, na flauta, que não são instrumentos nacionais por natureza.

P: E a Bossa Nova, quando surgiu, também sofreu duras críticas. Foi tachada de música estrangeira...

JCC: Sim, música com influência do jazz. Havia a defesa de uma pureza nacionalista, que estaria localizada mais no samba. Até mesmo o baião: o baião não era visualizado dentro de um nacionalismo.

P: Seria regional?

JCC: Sim, de qualidade estética duvidosa. Mas nos festivais dos anos 1960 isso vai sofrer uma mudança. Esse enfoque nacionalista nasce tardiamente, meio reacionário, eu acho. Na raiz do modernismo, o nacionalismo não existia dessa maneira. Era muito forte a presença dos partidos dentro dos movimentos de vanguarda, no início do século XX. A vanguarda europeia ou estava ligada ao comunismo ou ao fascismo. O PCB, como eu lhe disse, tinha uma presença muito forte na cultura, que não era reacionária, não era conservadora. Com a geração dos anos 1920, os modernistas, você descobre um nacional diferente. O Brasil que o Mário de Andrade descobre: o indígena, o maracatu, o canjerê, o Amazonas. Abre a visão paulista, formalmente ligada à Europa, para um Brasil que não estava “descoberto”.

P: E você acha que o Tropicalismo deu continuidade a esse modernismo?

JCC: Ele evitou o recuo. Agora, não sei se ele queria ser uma continuidade. Mas não posso negar que foi vacinado pelo modernismo. Isso com certeza!

P: E você participou assiduamente das reuniões, dos encontros informais, que deram origem ao Tropicalismo?

JCC: Assiduamente, não. Pois eu trabalhava numa agência de publicidade, no Rio de Janeiro. Eu já tinha ido morar no Rio. E eles [referindo-se a Gil e Caetano] estavam em

29 É creditada a Dodô (Adolfo Antônio Nascimento) e Osmar (Osmar Álvares Macedo), dupla que animava o carnaval de rua de Salvador nos anos 1950, a invenção do trio elétrico e do “pau elétrico” (ou “guitarra baiana”).

São Paulo. Em 1967, eu trabalhava na Standard Propagandas, no Rio. Mas comecei a fazer publicidade logo que cheguei a São Paulo. Lá eu trabalhei numa agência que estava modificando a linguagem da publicidade brasileira: Alcântara Machado. Você saía daquele *slogan* “bom, bonito e barato” para elaborar uma propaganda criativa, usando psicologia, pesquisa de mercado, baseada nas técnicas de propaganda americana. E estavam entrando dois produtos novos no mercado. Um era a margarina...

P: “Você precisa saber da piscina, da margarina, da Carolina...”...

JCC: “Da gasolina...”³⁰. Justamente. Pois estavam entrando no mercado a margarina e, também, a Volkswagen. São essas duas marcas que provocam uma modificação na linguagem da propaganda brasileira.

P: E a canção tropicalista estava muito atenta a toda essa modernização capitalista. Eu me lembrei de “Baby”, quando você citou a margarina, e agora me lembrei de “Volks-Volkswagen- blue”³¹, canção do Gil: “Zeca, meu pai, comprou um carrinho todo azul...”...

JCC: Essa modernização, essa questão automobilística, vem de Juscelino Kubitschek, um fenômeno que de repente foi cortado. Daí entra aquela visão mais dura, nacionalista, com a ditadura.

P: E era um paradoxo, pois a ditadura, que reprimia, censurava, também demonstrou ser capaz de modernizar o país. Intensificou-se o que a gente chamaria de modernização conservadora: as bases oligárquicas continuaram as mesmas.

JCC: Sim. E eu vejo essa oligarquia muito presente, hoje, nesse refluxo do PT [Partido dos Trabalhadores]. A oligarquia está aí querendo recuperar alguma coisa. Ou seja, ela nunca esteve fora. É como se por trás estivesse sempre gente observando, como se dissesse: “Isso não vai dar certo”, no sentido “dos meus interesses”.

P: Sim. Concordo com você. Eu queria que comentasse mais sobre “Miserere Nobis”. Aquele silabado nordestino que você colocou no final da letra, “Bê, rê, a – Bra/ Zê, i, lê – Zil/ Fê, u – Fu/ Zê, i, lê – Zil/ Cê, a, – Ca/ Nê, agá, a, o, til – ão/ Ora pro nobis”, que forma “Brazil, fuzil, canhão”, era uma referência à luta armada?

JCC: Sim, é referência.

30 Cf. “Baby” (Caetano Veloso). LP *Tropicália ou Panis et circencis*, *op. cit.*

31 Cf. “Volks-Volkswagen-blue” (Gilberto Gil). Gilberto Gil. LP *Gilberto Gil*. Phonogram/Philips, 1969.

P: Você chegou a ser convidado para participar da luta armada?

JCC: Sim. Fui convidado para participar, quando eu trabalhava na Standard Propagandas, no Rio de Janeiro. Um militante da guerrilha me chamou para conversar.

P: Você lembra de qual organização ele era?

JCC: Não me lembro. Ele tinha apelido de “O Velho”³². Recusei. Eu era do Partido Comunista, e acreditava na derrubada da ditadura de forma institucional, pela luta institucional. Nunca pegaria em armas para matar. Eu tinha muito medo. Acho que eu não teria coragem de atirar em ninguém. Agora, não entrar para a luta armada não significava que você estivesse contra. “Soy loco por ti, América” também fala de guerrilha. Inclusive eu conheci [Carlos] Marighella, quando ele estava na clandestinidade. Nós conversamos na casa de Noé Gertel³³, jornalista amigo dele. Mas entrar para a luta armada era uma opção política que eu não considerava assumir, dentro do meu horizonte, naquele momento.

P: “Soy loco por ti, América”, que é uma homenagem a Che Guevara, ficou ainda mais conhecida, para as novas gerações, depois de regravada por Ivete Sangalo. Na interpretação dela, José Martí, poeta cubano que você cita na letra, virou “marte”, o nome do planeta. Perdeu totalmente o sentido original. Você concorda?

JCC: Na letra eu digo “Una mujer playera/ Que su nombre sea Martí”. Mas claro que não era uma mulher, era o poeta cubano, José Martí. Eu estava fazendo uma coisa consciente. Agora, eu não sei se outras pessoas com menos informação sobre a cultura cubana sabem que se tratava de um poeta. Na época, se eu dissesse o nome do José Martí, aliás, se eu dissesse o nome do Che Guevara, pois eu digo “El nombre del hombre muerto/ Ya no se puede decirlo, quién sabe?”, não poderia ter sido gravada, nem cantada.

P: Você compôs a letra logo depois da morte do Che?

JCC: Não. Eu fiz exatamente no dia da morte dele, em outubro de 1967. E há muita mitologia aí. Uns dizem que a letra era maior do que foi gravada. Não era. Era aquilo mesmo. E até Nelson Motta foi dizer que Torquato Neto participou da letra.

32 “O Velho” era o pseudônimo de Joaquim Câmara Ferreira, da Ação Libertadora Nacional (ALN). Dirigiu a ALN após o assassinato de Carlos Marighella, em novembro de 1969. Faleceu sob tortura em outubro de 1970.

33 Jornalista, Noé Gertel (1914-2002) foi um notável militante do PCB. Defensor da luta pela liberdade da imprensa durante o Estado Novo varguista (1937-1945), permaneceu preso por cinco anos em Ilha Grande, ao lado de outros membros do Partido na época, como Agildo Barata e Marighella (que, nos anos 1960, romperia com o PCB para fundar a ALN). Foi chefe de redação do jornal comunista *Hoje* (extinto em 1947), escreveu regularmente para a *Folha de S. Paulo* (anos 1970) e foi editor-chefe do jornal comunista *Voz da Unidade* (anos 1980).

P: No LP, do Caetano, constam Gil, você e Torquato como autores.

JCC: É? Mas não tem uma vírgula do Torquato.

P: Anteriormente você disse que toda aquela movimentação político-cultural aqui em Salvador, no pré-Golpe de 64, já era uma contracultura contra o conservadorismo. Você acha que, para aquele momento, já se pode usar essa palavra, contracultura, para caracterizar aquela movimentação, em torno da universidade?

JCC: Acho que pode. Não era necessariamente a contracultura que veio depois, com um volume que arrasta o mundo Mas já era uma contracultura, anticonservadora. Todas aquelas questões que surgem nos Estados Unidos, *flower power*, *black is beautiful*, vão casar muito bem com o Tropicalismo: a questão do sexo, a questão da loucura, a questão racial, a questão feminista. Tudo entra nesse bolo. A contracultura foi um *tsunami* que pegou legal todo mundo na praia.

P: No início dos anos 1970, debaixo do Ato Institucional n. 5, acho que ficou ainda mais forte a experiência da contracultura no Brasil. Pois jovens e artistas incorporaram, exploraram, vivenciaram de modo bem mais saliente as questões comportamentais, as chamadas micropolíticas. Como, por exemplo, para além dos aspectos que você já mencionou, o uso de drogas como forma de expansão da consciência, a proliferação de comunidades alternativas, o questionamento da racionalidade, a linguagem roqueira e o próprio experimentalismo na canção...

JCC: Em meu ponto de vista, esse foi um período de encharcamento. As teorias racionalistas que a rebeldia alimentava, sobretudo humanistas, e que ultrapassavam o conservadorismo dentro da universidade, fugiram desse espaço. Quando você diz que não acredita em ninguém com mais de trinta anos, você está jogando para fora: “Estou fora disso”. Então, tem a coisa do *out*.

P: Sim. Do *drop-out*³⁴.

JCC: Ou seja, “desse cálice eu não beberei”. Daí a droga entra forte. É interessante, pois há aí uma imbricação. A negação do racionalismo humanista e revolucionário, que vem do início do século, encontra, nos anos 1960, com o irracionalismo. Irracionalismo, mas não

34 Relacionada com a adoção do modelo de vida hippie e comunitário, com a automarginalização (“botar o pé na estrada”) e/ou com a busca por expansão da consciência por meio de experiências com drogas alucinógenas, a postura *drop-out* (algo como “cair fora”) dizia respeito, em suma, às práticas contraculturais de rejeição do *establishment*.

como algo negativo, porque ele carrega uma rebeldia, num momento em que a ideia utópica do socialismo estava enfraquecendo. Era mais no sentido comportamental de negar a guerra, fazer amor sem tabus, “faça amor, não faça guerra”. Ter uma visão menos conservadora em relação às teses que estavam postas no mundo. A razão e a loucura. O que é isso? Onde está o limite? É verdade? Onde começa a loucura e termina a razão? Entra aí também uma recuperação da religião, do misticismo, o orientalismo ou o cristianismo. Todo mundo se achava Jesus Cristo!

P: E como foi sua experiência nesse sentido? Gil, por exemplo, sobretudo no exílio e no pós-exílio, teve muita experiência com as drogas, com a ioga, com a macrobiótica.

JCC: Eu vim experimentar maconha numa reunião em São Paulo. Não me recordo se foi no apartamento de Caetano, onde ele escreveu aquela contracapa do LP *Tropicália ou Panis et circencis*. Foi nessa época que eu experimentei, porque nem beber eu bebia.

P: Você disse que aquele foi um período de encharcamento, e de enfraquecimento das utopias socialistas. Como você avalia? A revolução social foi perdendo o sentido para dar vazão à revolução do ser, individual?

JCC: Quando a gente retorna a esses fatos, a gente vê um pouco diferente em relação ao momento em que a gente estava vivendo. A contracultura foi uma revolução. Não sei se era individualista, individualizada. O que é certo é que não era uma revolução partidária, não tinha uma visão socialista ou marxista. Pois essa era uma revolução com partidos, com militantes organizados, visando à derrubada de um sistema, para que vigorasse uma nova forma política, social e de poder. Já a contracultura era difusa.

P: Não era normativa, não era formalizada...

JCC: Pois o objetivo dela não era fazer a revolução socialista-marxista. Ao mesmo tempo, era cair fora do sistema. Sistema representado pelas armas, pela guerra, pelo consumismo. Uma série de coisas que eram emblemáticas, que a contracultura rejeitava ou contrariava. Por exemplo, o moralismo: a moralidade em relação à sexualidade, à poesia, ao amor, à música, à arte. Essas questões eram colocadas de uma maneira muito forte e alteravam o modelo que a gente vivia. E não só: invadia o terreno das verdades científicas, como a psicologia, a psiquiatria, a psicanálise. Pois a contracultura se colocava contra aqueles tratamentos: a terapia de choque, a lobotomia. A contracultura foram também movimentos que negaram a normalidade, do que se chamava loucura. Ela tenta encontrar nessa linguagem, na loucura, uma razão de ser. Como você experimentava outras formas de percepção do mundo, através das drogas, abria-se muito essa questão. Buscava-se uma forma mais

prazerosa de viver, quebrando regras, quebrando tabus. A virgindade, por exemplo, era um tabu violentíssimo! Era uma vergonha sua filha ter o hímen rompido.

P: Nas suas parcerias com Jards Macalé –que não é tropicalista e faz questão de frisar isso – há esse acento contracultural muito forte.

JCC: Aí ascende esse acento, muito mais forte!

P: A primeira canção que você fez com ele foi “Gothan City”³⁵, certo?

JCC: Foi.

P: Você estava presente no dia em que ele a apresentou, com a banda Os Brazões, no IV Festival Internacional da Canção da TV da Globo, em 1969?

JCC: Sim, eu estava lá!

P: E como foi?

JCC: Foi uma vaia colossal! Como eu trabalhava na agência de publicidade, bolei uns morceguinhos de papel, que tinham tudo a ver com a música, e neles coloquei a letra. E os morceguinhos sobrevoaram sobre a plateia. Macalé tem uma marca sempre independente. Ele faz questão de demarcar isso. E ele era tido como baiano [risos].

P: Pois é. Carioca da Tijuca.

JCC: Ele é bem carioca. Nós fizemos juntos “Gotham City”, eu a letra, ele a música, seguindo aquela ideia das histórias em quadrinhos, que ele gosta. Se bem me lembro, a letra ficou pronta antes da música. Interessante, pois já naquela época tinha grupos receptivos para esse tipo de linguagem.

P: Que é muito agressiva. Não só a apresentação do Macalé com Os Brazões, mas o arranjo de Rogério Duprat e a sua letra, que obviamente era uma alegoria para o Brasil daquele momento, logo depois de editado o AI-5.

35 Cf. “Gothan City” (Jards Macalé e Capinan). O áudio da apresentação no festival (o vídeo se perdeu num incêndio na Globo) está disponível no *Youtube*: <<https://www.youtube.com/watch?v=epz1isK-VpTQ>>. Acesso em: 10 set. 2014. A canção foi depois gravada pela banda Camisa de Vênus (LP *Batalhões e estranhos*. RGE, 1985). Macalé apenas a incluiu, em disco, em 2015, no CD *Jards Macalé – ao vivo*. Som Livre, 2015.

JCC: Claro. Era uma metáfora: “Cuidado! Há um morcego na porta principal!”.

P: Em 1970, depois desse festival, Macalé foi para Londres; passou mais ou menos um ano e meio lá, quando Gil e Caetano estavam exilados. Você chegou a ir também?

JCC: Sim. Mas eu fui antes de Macalé, e fiquei pouco. Cerca de uns 15 dias lá, para visitá-los. Essa partida do Gil e Caetano foi um momento muito complicado. Tinha um clima repressivo muito forte. Eu levei uma surra no Leblon [bairro do Rio de Janeiro] por conta de um festival que eu participei em Cataguazes.

P: Policiais?

JCC: Pelo menos é o que disseram as pessoas que me agrediram. Na verdade, eram pessoas que não se identificaram. Falaram que era para eu aprender como lição. Disseram que eu havia dado maconha a uma menina nesse festival em Cataguazes. Essa era a justificativa deles. Foi logo após a partida de Gil e Caetano. Nesse momento começou um clima muito persecutório. E logo em seguida, resolvi voltar para a Bahia. Eu me achava muito vulnerável.

P: Você voltou para Salvador quando exatamente?

JCC: No início dos anos 1970; 1972 ou 1973. Foi um período estranho. Deixei de compor. “Movimento dos barcos”, com Macalé, fala sobre isso: “Estou cansado e você também/ Vou sair sem abrir a porta/ E não voltar nunca mais...”.

P: No LP *Jards Macalé*, de 1972, há quatro canções com letras suas: “Movimento dos barcos”, que você mencionou, “Meu amor me agarra & geme & treme & chora & mata”, que também é muito melancólica, “78 rotações” e “Farinha do desprezo”³⁶. Já no LP *Aprender a nadar*³⁷, de 1974, do Macalé, não há mais letras suas.

JCC: Quando eu voltei para a Bahia, Macalé se aproximou mais de Waly Salomão. Ele trabalhou mais com Waly nessa época, e eu mais com Paulinho da Viola. Houve um afastamento, que foi natural. Mas Macalé sempre continuou cantando muito todas essas nossas músicas.

P: Eu acho que nas suas canções com Macalé há uma busca pela autonomia do sujeito.

36 Cf. “Movimento dos barcos”; “Meu amor me agarra & geme & treme & chora & mata”; “78 rotações”; “Farinha do desprezo” (todas de Jards Macalé e Capinan). Jards Macalé. LP *Jards Macalé*. Phonogram/Philips, 1972.

37 Cf. Jards Macalé. LP *Aprender a nadar*. Phonogram/Philips, 1974.

Descola o eixo do que você vinha fazendo anteriormente. É ainda mais radical, nesse sentido, em relação às canções que você fez na fase tropicalista, entre 1967-1968.

JCC: Minhas canções com Macalé causam uma estranheza. Elas têm um tom bem mais anarquista, mais iconoclasta. “Farinha do desprezo” é bem nesse sentido.

P: “Farinha do desprezo” tem a ver com cocaína?

JCC: Tem e não tem. Pois ao mesmo tempo é a “farinha do desejo”. “Farinha do desprezo”, “Movimento dos barcos”, “Meu amor me agarra & geme & treme & chora & mata” têm, todas elas, uma relação com o amor sem as suas formas açucaradas. Na verdade, isso está se referindo ao amor. Está se referindo às suas formas prisionais, principalmente “Meu amor me agarra...”. Formas prisionais de cativar, como se fosse um cativo mesmo. Tomo por mim, que nunca quis me casar. Sempre admirei muito Sartre e Simone de Beauvoir, pois nunca se casaram. Casamento é uma forma de liquidar o amor. Até hoje eu penso assim. É engraçado, pois na canção popular brasileira o amor é um tema recorrente, principalmente a lamentação pela perda. Os grandes mestres mesmo, da sensibilidade, da sentimentalidade no Brasil, são os grandes poetas populares. São os cancionistas. Há um *kitsch* ali que você aceita. Mas você não se aliena àquele ponto, pelo menos não eu [risos]. Não ama daquela maneira. Porém aceita aquele exemplo, aquela forma que foi cantada e vivida, que foi vivida e cantada. Mas quer, com outra consciência, se afastar daquela forma. Você se refere a ela, não jocosamente, mas sabendo que é uma coisa exagerada.

P: A América Latina tem muito disso, não é? Esse amor romântico levado ao extremo, a “dor de cotovelo” exagerada, o “cortar os pulsos” pelo amor. Uma temática que, no LP *Aprender a nadar*, Macalé e Waly Salomão também vão explorar, fazendo uma espécie de crítica e autocrítica, que não deixa de ser, claro, uma forma de reverência a esse repertório. Aliás, isso já estava muito presente no Tropicalismo: o considerado *kitsch*, o “mau gosto”, como, por exemplo, “Coração materno”³⁸, de Vicentino Celestino, que Caetano Veloso retoma no LP *Tropicália ou Panis et circencis*.

JCC: Sim. Ele retoma, negando. Faz a sátira. Mas não é tão satírico assim. É até sério. Caetano canta bem embebido daquele sentimento.

P: Voltando a “Movimento dos barcos”, com Macalé, na verdade não há ali apenas a questão da perda do amor, eu acho. Não é apenas a tristeza e a melancolia de um indivíduo. Há um sujeito social ali. É claro que a canção, depois que alcança o público, está passível de

38 Cf. “Coração materno” (Vicente Celestino). LP *Tropicália ou Panis et circencis*. Polygram/Philips, 1968.

ganhar diversos outros sentidos. Mas pensando naquele contexto do início dos anos 1970, você comendo, vários outros comendo, há uma tristeza em muitos, apontando aí para um sentimento pessoal confundido com o contexto político, de fechamento, de repressão.

JCC: Sim, justamente quando fecha. Quando o AI-5 bate à porta. A introjeção da dor. Da perda de companheiros. E até da perda de conversas. Pois, por exemplo, quando a gente estava discutindo o Tropicalismo – porque embora eu não estivesse em São Paulo, a gente trocava muitas ideias –, nessa mesma época, fim dos anos 1960, eu estava fazendo um seminário em minha casa, no Rio, com três amigos do Partido Comunista, lendo *O capital* [Karl Marx]. Depois do AI-5, isso se tornou muito perigoso.

P: Que bacana! Tropicalismo e *O capital*.

JCC: Sim. Eu acho *O capital* uma subversão. Uma explicação, uma teoria sobre o mundo, e sobre a realidade, que contraria todas as formas de enxergar a razão de alguém ser operário, ser pobre ou ser rico. Eu uso muito essas noções, como numa canção com Zeca Baleiro, já mais recente: “Eu despedi o meu patrão desde o meu primeiro emprego/ Trabalho eu não quero, não/ Eu prezo pelo meu sossego...”. Já é uma coisa mais à frente, mais à vontade. E a palavra “mais-valia” está lá: “Ele roubava o que eu mais valia/ E eu não gosto de ladrão...”³⁹. Esses temas são recorrentes em minhas composições. E tudo isso tem a ver com a questão do desejo, que eu acho a coisa mais revolucionária do homem.

P: É o que move, não é?

JCC: Sim, é o que move. Que lhe tira da inércia. Que lhe dá a vontade de comer. Está com fome? Fome real? Está com desejo de comer? Você pode roubar uma maçã.

P: Sobre o período em que você disse que ficou sem compor, quando voltou para cá, para Salvador, como foi?

JCC: Eu acho que a palavra, na poesia, nas letras de música, tem uma força premonitória. O que você canta meio que se realiza. “Soy loco por ti, América”, ou “Viramundo”, que é “Sou viramundo virado/ Nas rondas da maravilha/ Cortando a faca e facão/ Os desatinos da vida...”⁴⁰; essas são canções, dos anos 1960, nas quais eu falo de uma maneira aguerrida. Já “Movimento dos barcos” é “Estou cansado e você também/ Vou sair sem abrir a porta/ E não voltar nunca mais...”. Aí a minha vida estava correndo exausta de enfrentamento, com medo mesmo, introjetando a censura. Quando voltei para Salvador e fiquei muito

39 Cf. “Eu despedi o meu patrão” (Zeca Baleiro e Capinan). Zeca Baleiro. CD *Pet shop mundo cão*. Abril music, 2002.

40 Cf. “Viramundo” (Gilberto Gil e Capinan). Gilberto Gil. LP *Louvação*. CBD/Philips, 1967.

tempo sem escrever, fiquei meio que me baseando nessa teoria de que o que você canta, prevalece. Daí em determinado momento, fiz uma canção que me pôs de cara com a ideia de que eu podia estar negando a função revolucionária da palavra.

P: Você está se referindo a “Movimento dos barcos”?

JCC: Não exatamente. Outra, que fiz com Paulinho da Viola: “Sofrer/ Não faço outra coisa na vida/ A minha alma sofrida/ Quer descansar sem saber...”⁴¹. Mas eu não posso cair nessa. Não combina com “Sou viramundo virado...”.

P: É bem diferente mesmo.

JCC: Você está provocando a dor: “Sofrer/ Não faço outra coisa na vida...”. Não cola com a história das canções que eu havia feito até então. Daí a volta por cima é cantar o prazer. É cantar “Prisma luminoso”⁴² (“O choro é um prisma luminoso/ Meu coração não tem mais medo de chorar”), outra com Paulinho. Então, de repente, eu despertei para a ideia de que devia cantar também “Cores do mar/ Festa do sol/ Vida é fazer todo sonho brilhar”. “Papel machê”⁴³, com João Bosco, e “Prisma luminoso” são da mesma época de “Moça bonita/ Seu corpo cheira/ Ao botão de laranjeira”⁴⁴, com Geraldo Azevedo.

P: Todas elas do final dos anos 1970 ou do início dos 1980. São canções de amor. A luz, então, parece que voltou?

JCC: Sim. Você pega o lado existencial da luz, da cor.

P: Você teve canções censuradas?

JCC: Uma que fiz aqui na Bahia, com Carlos Pitta. Anos 1980 também. A letra se referia à beleza do órgão sexual feminino.

P: “Triângulo das bermudas”⁴⁵?

JCC: Isso!

P: Foi então mais uma censura moral, que não deixa de ser política, não é?

41 Cf. “Sofrer” (Paulinho da Viola e Capinan). Paulinho da Viola. LP *Paulinho da Viola*. EMI, 1978.

42 Cf. “Prisma luminoso” (Paulinho da Viola e Capinan). Paulinho da Viola. LP *Prisma luminoso*. WEA, 1983.

43 Cf. “Papel machê” (João Bosco e Capinan). João Bosco. LP *Gagabirô*. Barclay, 1984.

44 Cf. “Moça bonita” (Geraldo Azevedo e Capinan). Nara Leão. LP *Romance popular*. Polygram/Philips, 1981.

45 Cf. “Triângulo das bermudas” (Carlos Pitta e Capinan). Carlos Pitta. LP *Coração de índio*. Continental, 1981. A canção, na época, teve a sua execução proibida em rádio e televisão.

JCC: Claro! Eu acho que isso é uma política. Uma política mais abrangente. Em nenhum momento, na letra, fica explícito do que se trata. Não há uma palavra que defina exatamente do que estou falando. Mas a partir da chave você percebe que tudo é.

P: Acharam que era pornográfica?

JCC: Sim, foi o que a censura disse.

P: Voltando ao início dos anos 1970, quando você compõe com Macalé, vai aparecer, sobretudo no Rio de Janeiro, a gíria “desbunde”: um termo pejorativo, acusatório, que nasce dentro das organizações de luta armada e que passa a circular no meio artístico, ora para estigmatizar quem supostamente não estava preocupado em denunciar a situação macropolítica da época, ora para demarcar um posicionamento libertário. Caetano e Gil, principalmente quando voltam do exílio, vão fomentar bastante o desbunde no sentido da liberação sexual. Queria saber se você também foi chamado de desbundado, na fase tropicalista, ou depois?

JCC: Não. Eu não participei exatamente do desbunde. Mas o desbunde também estava relacionado com a postura de relaxamento que a maconha provocava. E, nesse sentido das drogas, minha experiência ficou mais forte quando estava me aproximando daquela postura de “Farinha do desprezo” e “Movimento dos barcos”, de “Estou cansado e você também”.

P: Há então relação entre “Movimento dos barcos” e essa sua experiência, com as drogas?

JCC: Assim como “Farinha do desprezo”, não era uma relação derivada diretamente. Mas havia uma relação. Como eu lhe disse, a palavra tem uma força premonitória, eu acho. E, nesse momento, percebo que houve certo abandono da crença de que a poesia, a música, a arte, pudessem mudar o mundo. É como se fosse uma decepção com essa visão de “Eu faço poesia porque quero mudar o mundo...”.

P: E daí você passou a constatar, naquele início dos anos 1970, que talvez não?

JCC: Era o momento que a gente vivia. Barra pesada.

P: Em “Meu amor me agarra & geme & treme & chora & mata” há um verso muito enigmático, o primeiro: “Meu amor é um tigre de papel”. Era uma referência explícita à frase de Mao Tsé-Tung, “Os imperialistas ianques são tigres de papel”?

JCC: É por aí. Mas ao mesmo tempo sob o ponto de vista da linguagem. A questão da poética. Você é livre para chamar um tigre de inofensivo. Só que, na verdade, é uma provocação bem forte. Quando o amor é domado, ele é um tigre de papel.

P: A questão da posse, não é?

JCC: Sim. Vira objeto.

P: A letra de “O crime”⁴⁶, que está naquele compacto de Macalé, de 1970, traz essa mesma temática.

JCC: É terrível essa letra.

P: Você não gosta?

JCC: Pouco. Nela também há bem forte essa rejeição do amor piegas.

P: Não acho terrível, não, pelo contrário. Naná Vasconcelos, na percussão, incorpora uma sutil levada caribenha, evocando o romantismo da América Latina: “Era tão romântico/ Tão antiquado/ O quadro do crime/ O jeito, como ferida/ Mão no peito, comovida/ Meu amor morreu...”. Seria o sujeito matando a amada por ciúmes?

JCC: Mas matando esse tipo de amor também. Pois o amor domado, retomando o que eu lhe falei, é o casamento. São as relações com rótulos: “Meu noivo, minha noiva, meu esposo”. Tudo isso cria laços que você pode aceitar numa fase, quando você toma essas coisas de maneira ingênua, *naïfê*. O que é muito comum: a aceção do amor ideal. Quando, na realidade, acho que essa força, o amor, para ser o tigre que ele realmente é, tem que estar desamarrado dessas configurações, desses rótulos.

P: Essa sua maneira de pensar é bem contracultural.

JCC: Como eu disse, a contracultura foi um *tsunami*.

P: E quem dera que tivesse mesmo pegado todo mundo legal na praia, não é?

JCC: [risos]

46 Cf. “Crime” (Jards Macalé e Capinan). Jards Macalé. Compacto duplo *Só morto*. Phonogram/Philips, 1970.

P: Uma última canção que gostaria de comentar com você: “78 rotações”.

JCC: Thaís Gulin regravou agora⁴⁷.

P: Legal! Não sabia. Eu sempre analisei essa canção – vamos ver se você concorda – como uma crítica à indústria fonográfica, que estava se consolidando naquele início dos anos 1970. Pois o eu-lírico, ali, enquanto grava um *long-play*, está com o coração queimando, e, ao mesmo tempo, ele tem as mãos frias, é racional.

JCC: É uma referência à tecnologia.

P: O que me parece é que a espontaneidade e a criatividade do artista estavam condicionadas a um fonograma.

JCC: Tem também a questão da precariedade de toda a tecnologia. Ela não dá conta. Alguém sempre vai inventar uma forma mais rápida. Os suportes sempre vão mudando. Mas a questão humana permanece dependente dessa precariedade. Mesmo quando a tecnologia dá saltos, permanece a precariedade do amor, da morte, da vida, junto com a precariedade tecnológica, que vem se afirmar e não consegue. A última das invenções não é a última das invenções. Virão outras.

P: Interessante isso. Pois a canção se chama “78 rotações”, mas, naquele momento, 1972, vocês já não estavam mais gravando em 78 rpm.

JCC: Exatamente. Há uma insatisfação permanente. Toda geração contesta a geração que ela sucede. No sentido de que estaria muito mais apta a viver. Mas ela também será superada por outra maneira de viver. Essa insatisfação humana é algo que não sai do lugar. O que é novo agora não é suficiente para ser a linguagem definitiva. Ela será substituída. Acho tão temporal. Para quem viu o anterior, e pode ver até o posterior, fica tudo com a sensação de passagem. Eterno movimento que repete uma história. Até eu mesmo acho que não há ultrapassagem. Mas há sim.

P: É o eterno movimento dos barcos?

JCC: Isso. É o eterno movimento dos barcos. Mas o cara não quer ficar lá contemplando, lamentando, não. Ele quer passar com as coisas: “Não quero ficar dando adeus às coisas passando/ Eu quero é passar com elas...”.

47 Cf. “78 rotações” (Jards Macalé e Capinan). Thaís Gulin. CD *Thaís Gulin*. Rob Digital, 2007.