

ENTREVISTA

BEIRA DE CAMPO*

Edvaldo Santana

Músico

*Transcrição: Odailton Aragão Aguiar***

*Organização: Jerusa Pires Ferreira*** e Odailton Aragão Aguiar*

Edvaldo Santana, músico, compositor, roqueiro da Zona Leste, como já ouvi muitas vezes dizer. Seu trabalho criador é bem especial, revela grande seriedade, atitude definida e inteireza, de caráter e de propósitos.

*Nosso convidado no Núcleo de Poéticas da Oralidade da PUC de São Paulo, ele falou de sua história pessoal e familiar, ligando-a de forma inseparável à de seu ambiente, à região em que cresceu e aprendeu a viver; a ser; a compor. Sua fala nesta entrevista/depoimento estava carregada de uma espontaneidade tão sincera e trazia tão grande vivência que, em si mesma, já nos emocionava. O artista falou da vida e da aprendizagem, de como incorporou noções. Ele evoca Máximo Gorki, em seus livros *Ganhando o meu pão e Minhas Universidades*, no que se refere à aprendizagem, a sua formação, aos bancos de tabernas...*

Edvaldo tem vários discos gravados e também por meio deles oferece uma história em processo e permite acompanhar uma notável afirmação da personalidade criadora e da resistência à uniformização de massas. Informações sobre a carreira, discografia, biografia e textos no site: www.edvaldosantana.hpg.com.br

Jerusa Pires Ferreira – Gostaríamos que você nos falasse dos começos de sua vida, da carreira e de seu percurso como músico.

Edvaldo – Meu pai era um tocador não profissional, tinha de ter três profissões para bancar a família, então não tinha muito jeito de ser profissional como músico, porque músico sempre teve dificuldades de sobrevivência. Em oito, não era fácil você se segurar, então tinha que fazer outras coisas. Ele era funcionário público na prefeitura e, ao mesmo

tempo, era sapateiro. Minha mãe lavava roupa. Tinha um boteco, e os moleques tomavam conta do boteco para poder ajudar na onda da casa lá. A gente tinha música na minha casa, eu via os discos que meu pai tinha, era Valdir Azevedo, Pixinguinha, Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga. Tinha mais um do choro, Jacó do Bandolim. Ele tinha um grupo que tentava tocar choro, porque, na verdade, tocar choro é difícil. Seu Valdomiro, seu Gervásio, essas pessoas que trabalhavam com ele nesse grupo, em que ele tocava violão e tal, e aí cantava. Ele tocava muita coisa da música que ele trazia de lá, chegou em São Paulo com trinta anos, então trazia toda essa gana de ser um tocador que aprendia com os tocadores, mesmo as embotadas... mesmo as cantigas todas. Tanto que tem nesse novo disco meu, que vai sair, uma parceria minha e dele que se chama "Sonho azul" que foi acompanhada pelo Oswaldinho do Acordeon.

Essa era a base da família, musical. Depois tem a formação de rua, e como era uma vila onde vinham as pessoas solitárias, no sentido assim, porque o cara veio do Nordeste, a mãe fica, o tio fica... então o cara acaba chegando muito sozinho, então vai trabalhar na Petroquímica e mora ali do lado. Morar do lado significa o seguinte: porque ali é uma zona, o cara tem que se manter, ele tem que beber, tem que trepar... têm que se manter vivo, tem que... Então desses lugares dessa vila, os trabalhadores tem vários bregas, várias zonas, cada esquina, as pensões, os cortiços. Então eu me lembro de uma das coisas, até que se parece com um livro, na biografia de Louis Armstrong eu vi isso, na biografia dele não se fala de quem ele era filho. Ele não sabia quem era o pai e a mãe. Eu sei quem é meu pai e minha mãe.

J. P. F. – E a música e o futebol?

Edvaldo – Como meu pai tinha um botequinho, eu fui muito avião de cachaça para prostituta, tipo, sabe que é isso, né? Fazer um avião, levar aquelas garrafinhas de guaraná cheias de cachaça nas casas, assim, saía fazendo avião mesmo, molecção. Elas mandavam comprar, então elas não podiam vir. A gente levava para elas, muitas vezes eu fazia... Minha mãe botava as garrafinhas e mandava pras tia. Na área, eu fiz muito isso. Era a forma que meu pai e minha mãe conseguiam se virar de outra forma assim. Mas era onde eu tive contato com futebol, que tem uma parcela na minha música, que passa por isso, é... A coisa era tão nordestina naquele negócio, naquela vila, que o Esporte Clube Bahia, que é o da Bahia, tinha uma filial lá, a camisa tricolor do Bahia, tudo igual... é verdade. E os jogadores do Bahia, que era um time profissional, um time nacional, tudo... muitos jogadores que vinham ou de férias para São Paulo ou vinham fazer algum estágio jogavam no Bahia. Eles vinham jogar nesse time da várzea lá de São Miguel. Os jogadores profissionais vinham jogar... Sempre quando estavam aqui iam lá... tinha uma afinidade entre o

Bahia da Bahia e o Bahia de São Miguel, e é lógico que, fora esses outros detalhes básicos, tinha uma coisa de você estar ouvindo rádio. Eu nasci em 55. Acho que e, nos anos 60, 61, que o ouvido começa... cinco, seis anos. Então o rádio tocava muito Ray Charles, tocava muitos boleros. Nessas áreas que tinham as zonas, lógico que tocava muito Carlos Alberto, Altemar Dutra. Era algo que a gente ouvia bastante. Então Roberto Carlos era o começo daquela época em que tinha uma diferença sobre o momento de hoje. Você tinha um fino da bossa, com a Elis, com o Jair Rodrigues, com o Zimbo Trio e a jovem guarda com o Roberto Carlos, com o Erasmo Carlos. Você tinha lá o Tropicália com Gil, com Tom Zé, com Caetano e com não sei quem. Você tinha o Mambembe que representava o pessoal do Ceará, com Fagner, Belchior, Ednardo, Cirilo, você tinha vários outros caras. Além de programas, assim como Hebe Camargo, Renato Corte Real, show do dia 7. Era música por tudo quanto é lado, e a música tinha uma força, ela mostrava sua variedade, desde a bossa nova até as informações do rock'n roll e tal.

J. F. P. – E nascer no subúrbio?

Edvaldo – Então fui criado nesse negócio, ouvindo essa miscelânea, porque isso é bem fruto de um cara que nasce em São Paulo no subúrbio. Recebe fragmentos de tudo quanto é lado, informações saltadas desde a família em casa até do rádio, da televisão, e essa coisa do trem, do metrô, do ônibus, da fumaça... e de tramar, de trabalhar pra caramba. Isso bastante, né, porque os caras falam que os nordestinos não trabalham, isso é uma sacanagem danada. Assim, falam que os pobres são molengas... não querem trabalhar. Teve uma época que eu trabalhava, desde meus serviços pequenos, que eu vendia sorvete, de engraxar... Péssimo engraxate, sempre o pior engraxate era eu, porque os caras fugiam de mim. Dessa geração de cara que engraxava junto comigo, deve ter da minha geração mais ou menos uns dois, três vivos. Porque alguns foram roubar, outros foram roubar banco. Dessa moçada toda, poucos estão vivos, alguns presos. São raros os caras que eu cruzo dessa geração, bem do comecinho mesmo, seis, sete anos quando eu engraxava, dessa moçada que sobrevivia. Ontem, por acaso, eu fui em São Miguel, fazer uma inscrição num time de futebol lá, e vi um amigo que era o *ferro véio* daquela época, era um dos poucos daquela época que eu consegui cruzar.

Eu acho que a introdução está dada, mais ou menos assim. Daí, é lógico, foram aparecendo outras coisas, outras referências. A própria ligação com o blues já vem depois, eu acho que o blues tem uma ligação com a música brasileira que é já pela gaita de fole, pela gaita de boca, a sonoridade da gaita, essa melancolia do violão e da viola, da guitarra e das violas. Ela já existe, é uma relação espiritual, essa relação já existe. A coisa do negro, do sofrimento, do cara que sai do Mississippi para morar no Harlem, no Brooklin, no subúrbio

de Nova Iorque ou de qualquer cidade americana, como dos negros, dos nordestinos. A maioria que vem do Nordeste para morar nas quebradas, nos nossos subúrbios, nas nossas periferias, então já tem essa coisa desse sofrimento, dessa dor, estabelecida já, e concreta da sobrevivência das pessoas e tal, aquilo existe. Já tem uma ligação muito grande.

Aí então eu tive uma ligação com o jazz e com o blues por causa de uma amiga que trabalhava numa gravadora aqui em São Paulo, na Copacabana. E a Copacabana, naquela época, representava o jazz, a música negra americana, o jazz e o blues, e aí ela conseguia trazer uns discos (ela era assessora de imprensa). E um disco daqueles, ela trazia, e a gente ouvia na primeira banda que eu formei que era a Matéria Prima. A gente ouvia bastante jazz e blues, sem estudar música como deveria estudar, estudar no sentido de ler as coisas e tal. Não tinha nem como fazer isso, até que tinha conservatório e tudo, mas a gente não tinha como estudar, essa aí é uma outra diferença, então era tudo meio intuitivamente. Aí resolvemos querer tocar jazz, tocar jazz sem estudar é burrice. Essa aí foi a primeira onda que já rolou; aí que a gente foi acostumar o ouvido a ouvir Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Miles Davis. Foram os primeiros caras a chegar. Depois os bluseiros mesmo, o Johnsons, o Wood Waters, o Buddy Guy, Holly Wolf e vários outros caras que tinha nesses discos que ela trazia. Alguns discos eu tenho até hoje, alguns Lp's ainda. Mas como eram muitas pessoas envolvidas com isso, a gente dividia os discos, não podia ficar todo mundo com os discos, tinha que dar dois para cada, retrocar. Todo mês ela trazia um, então fazia essa parada.

J. P. F. – E sua relação com a aprendizagem e com a poesia?

Edvaldo – Depois teve uma relação com a poesia também, que eu acho importantíssima, que sempre foi uma tentativa, que nós tivemos, uma música que tem letras fantásticas. Nós vamos na música popular que desde o começo, desde os princípios, só tem letras maravilhosas. Se você pegar as letras já do Geraldo Pereira, do Noel Rosa, de todos aqueles, do Wilson Batista, de vários caras assim, que tinham uma facilidade de escrever fantástica, a letra de música, a gente vê essa riqueza de retratar o cotidiano de uma forma tão simples. E foi passando o tempo, e a gente sempre querendo aprender, porque, na verdade, a gente não sabe, não nasce sabendo, não dá para sair fazendo. Você tem que aprender com alguém, aprender com as pessoas ou ouvir e tal. E eu tinha uma parte da família, que até por esse legado dos operários, que era meu pai e um primo meu, principalmente esse meu primo, que era ligado ao partido comunista na época, e ele tinha como trazer as informações que vinham na escola, e às vezes eram as mesmas.

E ele às vezes trazia umas coisas assim, muito interessantes, porque na escola a gente não era muito acostumado a ouvir o grupo do Roberto Carlos. Então, por exemplo, um

Chico Buarque, quem trazia era ele, trazia por fora, assim. *Cena muda*, de Maria Bethânia, que era um belo disco, e esse cara me trazia muita coisa, trazia Baudelaire, traduzido, e mais... aqueles livrinhos de bolso do Baudelaire, essas paradas... Essas coisas intuitivamente iam rolando assim, iam chegando, e você se aproximando dessa coisa, então tinha esse objetivo. Mas eu sempre achava que eu, como era um cara que tinha um problema nas cordas vocais, e tenho até hoje, e que, segundo o Jô Soares, não é um problema, foi uma bênção dos deuses porque eu não operei. O problema do *pato rouco*... então toda vez, imagina, falando desse jeito. As mulheres pensavam... esse cara vai cantar onde? E eu cresci num bairro que tinha um puta cantor, um cantor famosíssimo, que era o Antônio Marcos que foi um cantor maravilhoso, que tinha uma voz fantástica: aquele cara bonito, forte, cantava para caramba. E os caras — que é isso meu? Para você cantar não vai ter jeito. Eles achavam até que eu era puxa saco do Antônio Marcos, porque eu sempre queria cantar e tal. Mas como esses caras falavam tanto no meu ouvido que eu não ia ser cantor, aí eu falei não. Então eu pensei, vou pelo menos escrever, vou tentar ser um compositor. Porque eu achava muito dura a vida que meu pai levava e a daquelas pessoas e achava que se podia viver de outra forma. Era bem um sonho de viver de outra forma, como todo mundo tem esse sonho, aí de ser jogador de futebol, ser cantor e agora de ser modelo, de ser muitas coisas. Tem vários sonhos, e aí, lógico, você via aquilo, e ouvindo muito aqueles caras tocarem, tudo bem lá, e eu comecei a fazer as minhas primeiras letras. Naquela época já tinha essa coisa do Caetano e do Gil, de eles serem o *top de linha*, já tinha esse negócio, e a gente já não gostava muito desse negócio de somente dois caras aparecerem no filme, mas era uma referência. Não dava para negar que era uma referência, mesmo na jovem guarda. A gente viu Caetano cantando *Alegria, Alegria*, já era um barato. Mas aí para sacanear essa rapaziada, eu fiz a minha primeira música sobre um pintor cearense, chamado Chico da Silva. Chico da Silva era um pintor primitivista. Aí eu falo dessa brincadeira de que os caras só falam de uns caras, não falam de outros, que era uma intenção. Eu cantei isso num circo, imagina! Num circo que era eu quem cantava as músicas do Roberto Carlos, e dez pessoas naquele circo, naquele sol, naquele circo, quatro horas da tarde, naquele sol desgraçado, aquela lona queimando todo mundo e você tocando uma música dessas, e os caras nem sabem de quem é isso. Imagina! E era uma coragem danada, uma coragem que se precisa até hoje, uma coragem fantástica.

Depois, já na fase que eu fui virar profissional, porque depois que eu trabalhei em algumas indústrias, estudava num colégio e trabalhava em algumas indústrias, indústria de plástico. Depois, trabalhei até na própria nitroquímica que eu falei no começo do assunto, que lá não entrava menor, mas com dezoito anos, já podia começar a trabalhar. Eu trabalhei durante dois anos, nessa fase da Mimo (Fábrica de brinquedos), eu trabalhei dos qua-

torze aos dezessete anos, porque os caras mandam embora por causa do negócio do exército. Então chegando perto dos dezoito, eles mandam embora, porque aí você tem que se virar, o exército é que vai se virar com você.

Então, eu acabei não servindo porque eu era arrimo de família. Chorei lá com o sargento, fiz lá um monte de onda com o sargento, e entrei lá na nitroquímica. Aí nessa fase, que eu trabalhei lá na Mimo, foi durante dois anos, que era aqui na Moóca. Era o seguinte, era muito interessante por que não tinha tempo para escrever nada. Imagina, você estuda das sete à meia noite, acorda às três e meia da manhã, aí vai das seis até às três da tarde, quando chegava para ir para escola de novo, aí tem que cochilar ou ir para escola de novo, então não tinha muito tempo para escrever. Então escrevia na máquina, essas referências, tinha uma máquina que eu trabalhava, que era uma máquina muito antiga, que eu não sei se tem ainda hoje, muito manual, que para fazer os carrinhos. Essa fábrica era de brinquedo, fazia carrinho, essas coisas de criança, se tinha um jogo, era uma máquina grande mesmo, e quem fazia mais rápido tinha uns dez, quinze minutos de tolerância do chefe que era monstruoso, um cara que ficava te pegando no pé. Quando você fazia uma produção, por exemplo, você tinha que fazer cem. Naquele tempo, se você fazia cento e dez, você tinha dez minutos. Aí dava um tempo, tinha dez minutos e aí você escrevia. Não podia sair da máquina, sua produção passou do limite, dava certo, então você podia agüentar uns dez minutos ali. E eu escrevia muitas coisas naquela época, escrevia muitas coisas que eu até regravou hoje, coisas daquela época que eu tô regravando hoje. Mas é isso aí, eu acho que já deu um bate papo já.

J. P. F. – E a literatura e os outros saberes? E os livros, você falou de Baudelaire, que chegou numa tradução brasileira, como é que você lia, como era o processo dessa leitura? Você lia o Maiakóvski?

Edvaldo Santana – O Maiakóvski não lia, assim, no sentido de ler literalmente na infância, na adolescência, você tá falando isso? É então, isso é uma loucura eu estava na pré-adolescência, de doze para treze anos, e era livro de bolso. Treze para catorze anos, mas isso era como se fosse uma brincadeira de bolso, que você pegava. A gente leu muito livro de bolso, de literatura o que mais lia, claro que era Lampião, puxa óbvio, isso está na cara do nordestino. Você tem todos os cordéis, porque a sua primeira formação literária é o cordel.

J. P. F. – Fala um pouquinho sobre isso, sobre a literatura de cordel.

Edvaldo – Eu até tenho algumas músicas que eu cito. Nesse disco tem uma música que eu cito muito bem, tem um verso que diz assim: “não nasci para fazer teste, não levo jeito

para réu, eu tenho desde pivete idéia motivo e cordel”. São umas coisas desse trabalho que chama *Blues Caboclo*, vindo do cordel. Foi o que mais veio, porque o meu pai, ele consumia, eu estava ali, no meio dos nordestinos. Vocês tinham estórias para caramba que os caras contavam e tinham livrinhos, que é a sobrevivência do poeta de cordel. Ele tinha de vender os livros dele, escrevia e tinha que vender para a comunidade. Então eu li no mínimo uns trezentos cordéis desses assim, não era sempre, porque a gente lia o jornal também, né. A gente não tinha o jornal que vinha pro assinante, mas tinha o seu Valdemar do lado, que era um alfaiate que assinava a *Folha de S. Paulo* na época, e a gente pegava o jornal dele, também tinha isso. Quer dizer ele assinava, e a gente pegava o jornal dele, a gente ia atrás dessas informações. E meu pai por ter sido ligado à política, mas de esquerda, ele não estudava, fez o primário assim em casa, mas foi um militante político, né. E aí também trazia outras informações, outras coisas. E a minha casa era rodeada de músicos e então não tem aquela apreensão, que todo mundo tem que ficar apreensivo.

Então, a gente dançava quando os caras tocavam, entendeu, dentro da casa mesmo. Por exemplo, eu ensinei bateria para um cara dentro da minha casa, o baterista que tocou comigo a vida inteira. Foi dentro da minha casa que eu ensinei, imagina bateria dentro da sala pum pum pum. A minha mãe era uma cantora, não era uma grande cantora, minha mãe cantava todas as cantigas de todos os caras, também ligados à militância política ligada à terra dela, Pernambuco. Então não tinha muito erro não, ela curtia até, muitas vezes, lógico que a gente tinha um taimesinho, né... porque se não, nenhum ouvido agüenta.

Então, tinha essas coisas da minha mãe cantar aquelas coisas todas do Nordeste, as cantigas de rádio que o meu pai cantava e o cordel, acho que o princípio foi este. Depois você falou do Maiakóvski, chegava mais ou menos como um panfleto. Eu não tinha essa relação, como você ler um livro e tal, você ler poemas esporádicos nesse nível, mais ou menos. Tinha essas histórias e biografias de artistas, né? A gente via muito, é uma fase que todo mundo adorava muito, essas *Contigo, Ilusão*, todas.

Todas as revistas, as moças, os namorados, aqueles casais, que a gente naquela época tinha, a história do Antônio Marcos e da Vanusa, pois ele era do bairro, então tinha aquela febre de saber o que tinha acontecido no final.

J. P. F. – E você ouvia histórias orais?

Edvaldo – Muitas histórias.

J. P. F. – Quem contava essas histórias no seu bairro?

Edvaldo – Várias pessoas que contavam. O meu pai era um contador de histórias, seu Gervásio contava muitas. Não sei se você sabe, mas São Miguel, naquela época, era um

interior, era muito distante. Você vir para o centro, ficava muito distante. Eu lembro que quando eu vinha, em 1974, já tinha 19 para 20 anos, a primeira vez que eu vim aqui nas Perdizes, nessa época o Tom Zé que mora aqui do lado da PUC, quando eu vim demorei três dias para chegar aqui. Para ir na Penha, naquela época, que hoje é aqui pertinho, você não dizia eu vou na Penha, você dizia eu vou na cidade, porque a Penha já era cidade, entendeu. Era a maior dificuldade porque era um ônibus só. Não existia metrô naquela época, tinha trem, mas a gente demorava muito para chegar aqui. Ora, o Tom Zé, naquela época, estava se salvando com a macrobiótica, porque ele tinha tido problema de intestino, então ele entrou na macrobiótica. A gente nem sabia o que era macrobiótica, nem sabíamos o que significava isso. Imagina você, a banda saía de São Miguel para vim ensaiar aqui na casa dele, chegava aqui morto de fome [gargalhadas] e o Tom Zé naquela de arroz, que ele precisava se salvar, que ele estava fazendo tratamento com arroz [gargalhadas]. Era um sofrimento, pelo amor de Deus. Aí ele arrumou uma Gustinha que está há cinqüenta anos com ele, até hoje, que é lá de Guaianazes inclusive, para fazer comida para gente quando a gente vinha aqui. Não tinha jeito, imagina quatro caras vindo famintos.

Essa coisa do choque também, o Tom Zé foi o nosso primeiro grande choque, porque a gente sai de lá com a literatura, vindo e tal, mas não tinha um saber musical, e o Tom Zé já era um cara da academia, não da academia no sentido acadêmico, mas um cara da universidade. Estudou música na universidade, tinha uma formação Smetak, tinha uma formação toda musical lá e tudo. E quando a gente chegou lá, uma banda de moleques do subúrbio que ia substituir aquela banda do grupo Capote, que foi a primeira banda que tocou com o Tom Zé, eles foram para carreira solo, e aí gente ia fazer um disco com o Tom Zé, indicado pelo Michel, uns caras das antigas editoras aí foram atrás da gente lá em São Miguel, “ah vamos trazer os meninos aí para acompanhar ele”. Mas acompanhar o Tom Zé naquela época não era... A gente tocava era... Saía tocando bababababa [onomatopéia – imitação do som do instrumento]. Saía tocando, aí o baterista vinha e tinha que tocar só a caixa. Eu me lembro que da primeira que o Tom Zé me deu um cavaquinho e disse: “Meu, tem que tocar esse cavaquinho aí, mas é só tum e tum, tum e tum”. Eu disse: “gente, o que é isso?”. Era uma música que ele tinha feito de um poema do Augusto de Campos, você conhece? “Ou ou cadê, ou ou cadê Maria que não vem, era só isso. Então ficava tum... tem...”. Imagina isso aí, pra gente era uma loucura, era um choque total.

Lúcio Agra – Então foi nesse momento que vocês começaram a fazer conexão com o universo de mercado? Vocês começaram a pensar a banda num trabalho voltado pro mercado ou vocês já faziam isso em São Miguel? O que vocês tocavam em São Miguel e em que tipo de lugar vocês tocavam?

Edvaldo – Nesses primeiros tempos, a banda era misturada, tinha um baixista, por exemplo, que fazia os bailes, que tocava numa banda chamada Y-6. Não sei se você lembra de um cara chamado Evaldo Beizola, O Simba, que foi de uma banda chamada *Casa das Máquinas*, um espetacular cantor que acabou envolvido com a morte de um cara da TV Record, na época juntamente com o Netinho baterista. Então esse cara era o rei dos bailes, Evaldo Beizola, um belo cantor, e, nessa época, o nosso baixista chamado Osnofa, parceiro numa música chamada “Cachimbo”, que eu gravei no outro disco chamado *Tá assustado*, em que eu misturo rap com embolada, aquelas coisas, era o baixista dessa banda. Então, a gente ia ver ele tocar nos bailes. Os bailes assim, como ele era mais velho, ele tinha 6, 7 anos mais que a gente, então ele já tava na vida tocando mais, já era um músico, um cara que vivia daquilo lá. Mas os primeiros lugares que a gente tocava eram os festivais estudantis. A gente montava uns shows malucos. Maluquice mesmo, sem muito espaço para fazer as coisas, fazia nos fundos de casa, às vezes. Montava shows mesmo, e vendia os ingressos por cinco contos, três contos. Vendia, tirava lá o leite. Então, essa coisa do mercado já começava ali, não é. Essa coisa de sobreviver, de sobreviver no sentido básico mesmo, de chamar as pessoas ali e cobrar dois, três reais, sei lá. De acordo com as possibilidades, a gente fez muito isso. Lógico que a gente não sobrevivia disso, porque não dava para sobreviver. O Tom Zé não, era antes o negócio do mercado, chamado o mercado fonográfico. A gente foi contratado por uma gravadora chamada Top Tape. A gente ainda era adolescente, 17, 18 anos, e aí não deu certo o contrato. O contrato ficou na gaveta. Naquela época era moda, tinha estourado uma banda chamada Secos e Molhados, uma banda fantástica, que todo mundo conhece. Chegou a vender quase um milhão de discos naquela época, que era uma coisa rara. Então era um grande sucesso, então o mercado... Ele faz, tem que fazer um monte de banda dar certo, parecido com o que acontece hoje. Sertaneja tem mil bandas, samba tem quinhentos mil neguinhos cantando, tem um monte. E aí põe os caras para cima, essa é uma coisa maluca. Então, naquela época, a gente também estava sonhando com esse negócio. Fomos contratados por uma gravadora que iria lançar vários como os Secos e Molhados. Tinha lá, naquela época, Ponto e Vírgula, ou mesmo esse Casa das Máquinas posterior. Tinha um monte de grupos que eles iriam lançar e tal. A gente acabou não aceitando esse contrato e foi contratado pela Chantecler por um cara chamado Humberto Garim, que era produtor do Sílvio Santos, era diretor musical do Sílvio Santos. Aí foi mais ou menos nesse tempo que surgiu o Tom Zé e tal, com outra formação. Mas o cara queria que a gente gravasse música que fizesse sucesso rapidamente para atender o mercado. E na banda, banda é banda, não manda um, banda tem de ter democracia. E a maioria naquela época queria fazer sucesso, todo mundo queria fazer sucesso. Agora você não sabia das balas que você tinha, nem em que mercado você estava

andando. Hoje, eu acho que já é muito mais claro isso, naquela época a gente não tinha conhecimento desse universo, dessa loucura toda que é o *business*, que é compra e venda, o que você significa nisso. Aí gravamos um disco baseado no que esse cara do Sílvio Santos queria, do que a gravadora queria. E gravamos uma música chamada “Maria Gasolina”, que tocou no rádio, virou um certo hit do rádio, tocou muito. Mas a banda já começou a brigar ali, porque uns pensavam de um jeito, outros pensavam de outro. Já naquele momento a banda tinha um racha, porque uma parte da banda queria fazer igual a hoje. O cara pedia: “faça uma música para novela, ou faça um jingle, ou faça música para Rita Lee, ou faça música pro Catinguelê”, para qualquer um deles. E tinha uma outra parte da banda, que eu fazia parte, que achava que a gente tinha que fazer música-arte e botar a nossa cara do jeito que era, então, nesse ponto, tinha um rompimento. A gente foi lançado no *Fantástico*, no *Chacrinha*, todos que vocês conhecem, a gente apareceu em tudo quanto foi lugar. Tinha duas emissoras de rádio antes das FMs em São Paulo, que eram as AMs chamadas de elite que era a Difusora e a...

J. P. F. – Como é que chamam você? Qual é o seu apelido?

Edvaldo – É Pato Rouco. Mas esse é de infância.

J. P. F. – E o de músico?

Edvaldo – Edvaldo. Ah, tem vários apelidos. Um é baitóla, por exemplo. É o seguinte, o Batata, com raiva de mim, porque eu quando jogo bola sou muito nervoso, sou um bicho. Ontem inclusive foi o maior problema. Porque eu jogo dia de terça-feira com o Caco Barcelos (repórter da Globo), eu jogo com uns amigos meus. E ontem eu tava com a panturrilha doendo, entendeu? Então você joga meia boca, você não joga, e jogam uns molques bons, então eu só apanhei, ontem, imagina só xinguei também, né? Então, na infância, eu tinha um amigo que já é falecido, o Batata, e eu sou um jogador razoável, hoje em dia sou só razoável, mas já fui bom jogador. Meu irmão jogou um tempo no Corinthians, eu também tenho um sobrinho que está no juvenil do Santos que está indo pro São Caetano agora. E a gente vive jogando bola, mas gosta de ganhar, não gosta de perder. E eu era muito habilidoso, jogava, driblava um, dois, três. Tanto que tem uma música minha chamada “Terapia”, que eu fiz para uns jogadores do time do América, que fala do futebol [canta]: “meu sistema nevoso abalado/ essa noite eu dormi acordado/, tomara que amanhã faça sol, / eu no campo tornozelo inchado/ a chuteira apertando de lado, / terapia, sim entro pela área/ toco a bola de galinho/ de primeira, sim,/ gosto de bondola,/ da galega, do bongô e da poeira, / eu quero saber de quem é a cartola/ sou meia-esquerda desse time/ não posso ficar de fora”.

Nessa época, tinha as divergências da diretoria que não gostava de certos jogadores que eram considerados muito loucos. Aí, o cara tomar cachaça podia, mas se o cara desse uma *bolinha*, já não podia, porque era a moral do time que ficava abalada e tal. E a gente tinha a maioria que abalava as estruturas, mas o time só ganhava. E então a diretoria queria desmistificar o treinador. A preleção do treinador muitas vezes era um baseado. A preleção do treinador. É real isso aí, não é brincadeira não. Ademir foi um dia lá e viu isso. Pergunte a ele.

E aí o Batata era um amigo daqueles moleques do time ali do lado divergente, do lado dos caras lá que diziam que tomar pinga e cerveja pode, mas o resto da coisa não pode. E sabe que beira do campo é um lugar fantástico para você aprender um monte de coisas, o que eu aprendi foi em beira de campo, de conversas, de literatura. Ficava o dia inteiro lá tomando cachaça e fumando maconha na beira do campo. Não existe coisa melhor. E também comendo churrasquinho, de vez em quando uma caipirinha. E fazia isso bastante, imagina, todos os domingos. Ali se tinha informações fantásticas. E o Batata, que era do lado divergente, queria me enervar, porque eu ficava nervoso por qualquer apelido, qualquer coisa. Aí ele me chamava de baitola. Imagina num bairro de nordestinos, baitola, pela moralidade, é o lado mais canalha do negócio, é o viado, é o corno, é o canalha, tudo estranho da história. Aí me chamavam e eu ficava doido. E, se toda vez que o cara lhe chama do negócio você fica doido, aí então o apelido pegou. Aí muita gente me conhece como o Baitóla. Muita gente não me conhece por outro nome no campo de futebol, me chamam de Baitóla, Edvaldo jamais. Não é no meio dos músicos não, é no meio de São Miguel.

J. P. F. – Mas eu não vou falar sobre apelido não. É uma coisa bonita que você falou, que toda essa aprendizagem acontece em beira de campo. Que aprendizagem chegou para você na beira de campo?

Edvaldo – É bastante. Como as pessoas, na sua maioria trabalhadores, eles passam a semana trabalhando, e domingo é o lazer deles, então eles vão para beira de campo. Tanto que quando acabaram os campinhos, um problema seríssimo para toda a periferia. Hoje, São Paulo ficou sem espaço nenhum para lazer. No final de semana, eles vão para beira de campo e, ao mesmo tempo que ele é um jogador, ele também intercede. E como se misturam todos os tipos, desde o cara que tem uma qualidade de vida melhor até o ladrão, ao cara que sai da cadeia. Muitas vezes eu vi um amigo, que era o diretor do Bahia, tirar os caras da cadeia para poderem jogar, porque sabia que o cara era bom de bola. Ele dava um dinheiro pros caras da delegacia e ele era liberto para ir jogar. Depois pagavam um jantar pro cara e ele voltava para cadeia. Assim como eu vi aqui na PUC, que os Detentos do Rap saíram para vir tocar aqui.

Então, você tem todas as influências de todas as variações de pessoas, do velho, da criança. Por exemplo, o Boca, um exemplo do que eu registrei em música no disco *Tô assustado*, tem uma música chamada “Domingo blues”, em que eu falo assim “Segunda-feira eu corro atrás, / cruzo o franjinha na cara do bar, / um boxer que me falou suingue é ginga, / um samurai que me doou sua solidão. / Se somos nós os escolhidos para atravessar o milênio e nada, nada mais me seduz, / que é que eu tenho com isso se Lampião parecia o John Lenon, / cada bota no peito tem o seu Jesus?”. Ai vinha uma outra, a segunda parte que era Jaracuruçá “Domingo blues na Curuçá, fui lá ouvir”, isso na beira do campo. “o Boca a me dizer, caro Edvaldo, só é herói quem não conseguiu correr”. Porque ele estava contando a estória da pontinha, que ele tinha que atravessar a pontizinha ali, aí ele falou “eu não vou atravessar essa pontinha essa hora não, vou dar a volta, porque os caras vão me pegar nessa pontinha”. É a lei da sobrevivência. Porque tinha *A estória do Tonto e o Zorro*, que era uma minioopereta que eu estava a fim de fazer, mas que eu nunca consegui fazer direito. Era uma idéia que eu já tinha há muitos anos de fazer essa coisa e nunca conseguia. Aí conversei com ele sobre esse assunto, que é a estória que todo tonto alimenta e sonha de se tornar o Zorro, né. Essa coisa: tanto tonto, muita zorra, pouco Zorro, é isso. Então, contando essa estória para ele, começamos a conversar: o Boca, tinha o James que era um ex-boxer, o Franjinha que foi campeão paulista de boxe, era amador, que acabou viajando muito com a banda, vendia o show.

E esses caras eram contadores de histórias vivas. Eram caras que em todo momento você estava aprendendo alguma coisa, com uma sofisticação de elaboração dos pensamentos que não estava catalogada. Porque existe um catalogamento das idéias, você tem que falar desse jeito assim e tal. E a formação dos caras era variada, de outros tipos. Não tinha naquele momento um cara que era melhor ou pior, mas era o jeito dele se expressar mesmo, dele se mostrar. Então três, quatro caras estão conversando um xinga o outro, aí o outro conta uma história da terra dele, outro conta o que viu na televisão, o outro conta o que ele ouviu no rádio. Agora, o campo dá uma grande vantagem, o campo dá aquela coisa da liberdade. Você está na beira do campo, ele é grande, ele é amplo, ele não te dá aquela coisa de estar amarrado. Por exemplo, os caras que davam uma bolinha não podiam ficar naquele lado que era perto do bar, então davam a volta e iam para o outro lado, sentavam em um outro barranco. Essa facilidade desses grupos se reunirem era porque o lugar também era amplo para se fazer isso. Se você ia num campo ou em outro, você tinha espaço para fazer isso. Agora com esse monte de casas, de prédios, carros, um monte de coisas, não tem mais isso aí. Perto da casa da minha mãe não tem campo nenhum. Todos os campos estão ocupados com outras coisas. Na época que o Jânio era prefeito, um safado de um vereador, os caras tiveram a ousadia de acabar com um campo do centro, que era a

coisa mais importante para aquela criançada, para construir um elefante branco. Passaram três anos sem mexer naquilo e depois transformaram num sacolão. Pegaram o dinheiro, começaram a construir e sumiram com o dinheiro e passaram três anos com aquela obra parada. Quando eu falei que São Miguel tinha muito essa coisa de parecer interior, era que você anda, anda dois, três quilômetros e vai lá. Hoje, você anda, claro, mas tudo é asfalto, shopping center, buzina, carros, o diabo tudo, muito grandão. Na periferia, agora, eu gravei uma música que se chama “Paulistanóide”, que fala sobre a periferia “a cidade me controla com seus olhos de janela, / não consigo pular fora/ isso aqui parece selva, / dou uma bola, cruzo os nórias desço a rua na banguela/ a cidade me seduz/ eu vou namorar com ela. / Raras luas, / ruas cheias ou desertas/ são poetas suas fontes/ são seus guias/ é preciso feriado prolongado/ para quem sabe ela então ficar sozinha. / Quando desce um avião é tudo/ já periferia/ que inflou feito um balão/ perdeu a fantasia”.

Isso eu falo nesse disco novo. Que é essa coisa, você ver um emaranhado de casas mal feitas, e que as pessoas ou ficam na favela ou vão construir porque elas precisam viver. Elas têm que sair do aluguel e constroem tudo completamente fora e fica aquela que você fala “que negócio é esse, podia ser melhor”. É lógico que a gente respeita todas as pessoas, mas isso acabou com aquela coisa meio purona. Eu sou muito saudosista, aquela coisa em que você andava, mesmo com a nitroquímica, a desgraçada da petroquímica, que a gente dava nossas bandas. Hoje não tem mais isso.

J. P. F. – O seu primeiro disco é de que ano?

Edvaldo – Olha, o meu primeiro disco com a banda ou meu trabalho? O meu primeiro disco registro é de 1975, que chama *Matéria Prima*. Em 1977, outro disco que foi na CBS, que hoje chama Sony, ainda com a mesma banda *Matéria Prima*. Depois em 1979 para 1980, houve um rompimento da banda, que ficou junto com poetas, artistas plásticos, atores. A Universidade de Mogi da Cruzes, que era a universidade da zona leste, as pessoas iam estudar lá, mesmo sem poder pagar. Iam estudar na universidade quem não conseguia entrar numa USP. Então tinha muita gente que entrava nesse movimento, artistas plásticos que estudavam na universidade, vinham para São Miguel, se conheciam e ali se movimentavam, se curtiam. Esse movimento em 1979, e a gente gravou um disco desse *Materia prima*, que era uma fita independente. E a gente fazia um trabalho, durante seis anos, até 1985, em que a preocupação era a seguinte: já que a gente não lidava com o mercado diretamente e tudo, e a gente achava ruim aquele mercado porque, quando você percebe é só um objeto mesmo e você não é nada, porra bicho, sua dignidade já era. Então, você não tem respeito nenhum por você mesmo, o cara chega e diz “faz assim, faz assim”. Viver assim não interessa, tem que ter no mínimo um prazer nesse negócio, a alma tem que

estar, pelo menos, solidificada. E aí, em 1979, a gente fundou esse movimento. Não tinha lugar para a gente ficar, especificamente, então a gente resolveu ocupar a praça. E a gente ocupou a praça com teatro, dança, com toda aquela gama de pessoas que existiam naquela época. E eu não sei se vocês sabem, mas o Hermeto Pascoal morou dez anos em São Miguel Paulista, alguém deve saber disso, ele que é um dos magos, um dos grandes da música mundial. Morava ali de quebrada na Vila Maria, que era da linha do trem para lá, que era a periferia da periferia, que é o Barro Preto. Ele conta essa história que quando ele vinha tocar aqui nessas boates do centro antigo né, ali na República, perto da Amaral Gurgel, ali onde era a boca do luxo, que hoje é a boca do lixo, ele tinha que vir com as galochas, porque quando chovia no Barro Preto, imagina. Então a mulher ia com ele até o ponto do ônibus com os sapatos nas mãos, então, ele entrava no ônibus e ela lhe entregava os sapatos pela jancla e ele trocava e ia tocar, era surreal. O Hermeto conta essa história.

Outro grande músico que eu não sei se vocês conhecem, porque a gente sabe que a bossa nova teve uma baita influência do jazz. É notório isso, das harmonias do jazz, da música negra americana teve uma influência fantástica das harmonias todas, as décimas/sextas, décimas/nonas, tudo jazz. E o que era a diferença era a forma de tocar no Brasil. E antes de se falar bossa nova já existiam os caras que misturavam com o samba. Na verdade, o samba é uma coisa fantástica, uma riqueza rítmica, que em nenhum lugar no mundo consegue dividir igual, ninguém consegue dividir igual. A gringalhada sofre para aprender, os japoneses sofrem para aprender, mas fica duro para danar.

Eu estava falando do *jequibal*, já era um samba sincopado. Um samba com cinco tempos que quem ganhou a fama da invenção desse ritmo foi um cara chamado Mário Albanes, porque ele era um músico que faz arranjos e tal, e que teve muito mais acesso do que esse cara, que era um negro chamado Macumbinha. O verdadeiro inventor disso chamava-se Macumbinha que era um negro da zona leste de São Miguel Paulista que tocou naquela época na Alemanha, tocou em vários lugares e que se matou no gás. Ele, muito chateado com o próprio mercado, com a própria relação de vida com a obra dele, que foi o cara que inventou isso e não foi reconhecido em vida, matou a família e ele no gás. Numa madrugada ele abriu o gás e foi embora todo mundo. Poucas pessoas falam disso. Pessoalmente, a gente se conheceu muito pouco, porque ele já era profissional, mas a TV Cultura deve ter algum *Ensaio*. Algum daqueles programas que tem ele tocando, porque ele acompanhava os grandes artistas.

Eu estava falando do movimento que começou nas praças, então você imagina, na praça Pe. Aleixo é o único palco estilizado. Ele tem um trabalho de um artista plástico, ele tem um chapéu de couro. Se você olhar a praça, você vê que ele tem um formato de um chapéu de couro, que se chama Praça do Forró, que é a Praça Pe. Aleixo. E todo final de

semana a gente ocupava essa praça. O *Materia Prima* era uma banda que sobrevivia de tocar para estudantes, de tocar ali e acolá, conseguia recursos. A gente juntava as pessoas e começou a comprar equipamento e a colocar nessa praça todo sábado e domingo. A gente ocupava com equipamento nosso. A gente não tinha apoio de nenhuma instituição, secretarias, nem de nada. A gente fazia uma coisa completamente fora, até porque não se estava interessado em ter muita ligação com nada mesmo. Então a gente começou a juntar três a quatro mil pessoas nessa praça, e não tinha nenhuma estrela, nenhum artista mais famoso, porque tem cara que vai fazer um show tem que levar um artista mais famoso para chamar público. Começamos a fazer uma coisa que no Brasil se perdeu de fazer que é de se formar público. O que era naquela praça, o cara tinha o hábito de ir lá ver uma música popular e no final ele via um forró. Uns caras cantavam samba, outros cantavam blues, outros cantavam rock e falavam um poema, tinha um ator que fazia não sei o quê. Um monte de coisas e tal. Naquilo, os caras se encontravam, sem ter a preocupação de ter lá o artista da novela, da televisão, do momento, do rádio. Ele ia lá e via. Imagina, numa praça, você colocar três, quatro mil pessoas, e isso não é público? É um puta público, isso não é um público, é um público para caramba. A gente fez isso durante cinco anos. Depois teve problemas, foi esvaziando. Eu acho que quando entraram as coisas institucionais, as disputas políticas, partidárias, as coisas começavam esvaziar naquele momento, em função, eu até acho que por causa disso.

J. P. F. – Juntava esse público em função de quê?

Edvaldo – Na verdade, era o seguinte, éramos todos os caras que tocavam e cantavam ali do bairro, sem exceção.

Bel Fares – Quem dava estrutura para vocês?

Edvaldo – Não tinha, a estrutura era nós mesmos. A gente tinha uma banda. Eu não sei se coloquei claro, eu vivo até hoje só de tocar, mal e mal, mas vivo e ainda sustento uma filha. Segurar a onda, essas coisas que eu digo sobrevivência básica, você come, bebe, dorme e consegue tocar, já tá bom assim, no sentido de fazer o que você pensa, dando suas opiniões, é um grande privilégio. A gente não estava em nenhum esquema, e era esse o nosso propósito. Tinha lá um projeto chamado *Periferia*, na época que era do *Maluf*, e a gente rejeitou esse projeto, porque a gente não entendia a forma como eles faziam. Era uma troca que não nos interessava. Várias vezes a própria imprensa ia lá, e a gente não tinha o menor interesse de falar com eles, falar o que com a imprensa?

Tínhamos um público que a gente curtia. Tinha uma relação de criatividade, que também interagia, porque quando você se movimenta com pessoas você faz um poema, aquele

faz outro poema, o outro faz uma música, aquele outro faz outra... Você têm referências. E a gente tinha essas possibilidades de ouvir jazz (a história da moça que trouxe o disco de jazz), você começa a interagir e as pessoas começam a melhorar sua produção. Inclusive começam a melhorar a sua criatividade, começam a ter outras referências.

J. P. F. – Pode-se então falar de periferia e vanguarda e de um movimento?

Edvaldo – A gente fazia assim: trazíamos caras para falar sobre arte, estudávamos arte, trazíamos músicos da sinfônica para dar cursos. A gente também não era louco assim, não adianta só a prática. Tem que trazer ferramentas para gente também, para se aprender como é que são esses negócios.

Buscava pessoas, o Glauco Matoso, naquela época, andava muito lá, porque ele era casado com um amigo nosso, o Severino do Ramo, um grande poeta paraibano, que já faleceu, que estudou aqui na PUC. A gente tinha uma lona e todas as segundas-feiras, isso já era fora da praça, a gente fazia poesia na praça. E a gente fazia uma coisa chamada poesia porno-erótica de segundas-feiras. Uma vez por mês, era Glauco Matoso que tinha uma ligação com essa poesia. Noutra segunda-feira, era poesia de vanguarda, noutra, poesia concreta, e cada dia a gente tinha uma apresentação de poesia. A gente tinha apresentação de poesia todas as segundas-feiras, imagina isso em São Miguel Paulista!

Por causa desse cara, o Severino do Ramo, porque ele estudava poesia, então o primeiro cara que a gente teve contato foi o Leminski. Então ele trouxe o Leminski, já trouxe o Haroldo, trouxe esses caras nessa época, nesse movimento, em 1980.

A gente vivia assim, fazia show para estudante, viajava para Santa Catarina, tocava na Universidade Federal, ganhava dinheiro e comprava instrumentos e levava para praça. E o público tocava na praça. Era assim que a gente vivia, vivia meio *Robin Hood dos brothers*, né? Tirar de estudante? Estudante não tem dinheiro, ganhava pouquinho também. Tinha aqueles shows que a gente fazia quatro para ganhar dois, isso várias vezes. Cheque sem fundo era demais, nossa, teve vários...

Aí, nessa época, foi registrado um disco desse movimento popular de arte, que foi eu quem dirigiu o disco, fiz a produção do disco, com todos os artistas. Todos não, porque não dava para colocar todo mundo no disco, mas com quase todos que participavam desse movimento de São Miguel Paulista. Tem um registro desse trabalho feito pelo falecido Roberto Santos, pela TV Cultura. Ele fez um negócio chamado “São Paulo cidade dos meus amores”. Então ele fez um documentário musical sobre esse movimento, nessa época em 1984, esse disco se chama *MPA Movimento Popular de Arte*.

Tem essa coisa de motivar, porque se as coisas não me motivam não faz sentido. Tem que viver motivado e algumas coisas já não me interessavam mais. Se não estiver

motivado, não me importa de estar com dinheiro ou sem dinheiro, o importante é estar bem, até mesmo para querer continuar aqui na Terra. Então, nessa época, eu estava esgotado, 1986. O Jânio Quadros tinha ganho as eleições aqui em São Paulo, a gente sabia que o couro iria comer mesmo, que as coisas iriam ficar muito chatas. Aí eu fui pro Rio de Janeiro, não acovardadamente, porque eu demorei a ir. Primeiro eu fui pro Rio para gravar o *Fantástico*, como eu falei para vocês. Então eu já conhecia o Rio de tocar e tudo, aí eu penei uns três meses para morar, morava na casa de amigos, de pessoas conhecidas. Até que eu arranjei um cantinho lá em Santa Teresa, porque tinha um rapaz, amigo de uma outra pessoa aqui de São Paulo, que estava *pargando* uma casa. Aquilo não era uma casa, aquilo era um bueiro. Mas sabe que Santa Teresa é cartaz e, por isso, qualquer bueiro vale. Era um quarto e meia cozinha, bastante bacana, porque o seu Manoel, o dono, era um vascaíno.

Eu odeio o Vasco, e ele era a nossa birra! Só que eu adorava jogar buraco, e ele adorava buraco com lavadeira. Ele me sacaneava no buraco com lavadeira. Eu sabia que tinha mês que eu não podia pagar o aluguel, então eu propunha “vamos jogar um buraco”. Não apostar o aluguel, porque era sacanagem, mas para atrasar 15 dias, 20 dias. Mas, de vez em quando, eu levava ele para assistir o Vasco no Maracanã. Ele falava “Santana, precisa arranjar um emprego”. E eu dizia: “eu sou empregado, eu sou músico, só não tenho dinheiro”. E como ele tinha os filhos que não estavam mais com ele, então eu fiquei como sendo um filho para ele e para mulher dele. Eu fazia as coisas, tanto que eles pegavam a televisão deles e colocavam lá no meu quartinho, para eu assistir jogo e coisa e tal. Depois eles faleceram.

Nessa época, que eu morei no Rio, nessa fase em que eu estava completamente descoberto. Dinheiro, eu não tinha quase nenhum, mas tinha essa casa em Santa Teresa, tinha o bondinho que você desce e vai embora, então eu falei “vou aproveitar o máximo isso aqui”. Quando você rompe com a primeira namorada séria, tem várias, mas tem aquela que dura cinco, seis anos. Aquela coisa, rompe com o pai e a mãe, rompe com a banda, com o movimento, com todo mundo. Nossa, choque total! Você vai para um lugar rompido com todo mundo e chorando para caramba, e ainda lendo *Eros e Tanatos*, então você imagina que inferno era esse, era suicídio! E a primeira parte do livro era só sobre suicídio, eu lia aquilo e ficava só, imagina. Então, os três a quatro meses foram muito difíceis para eu me manter e tal, mas era um rompimento e tudo que rompe traz outras coisas. Então eu queria ir para rua, eu virei meio vagabundo no Rio de Janeiro. Tem um cara que me cita num livro blues, *Da lama à fama*, é um livro sobre os bluseiros do mundo inteiro. Tem uma parte que fala sobre o Brasil, e ele me cita, que é exatamente essa época do Rio de Janeiro. O que era que eu fazia? Tomava mel, descia para jogar bola, fumava maconha, subia e

tocava a tarde inteira. Aí arrumei uns amigos que eram veterinários lá na praia, e eles gostavam da minha música e me mantinham. Olha só que loucura, eles me davam tickets, então eu fiz o “sabonete”, que era uma música assim “se você quer fazer de mim sua presa, / não perca tempo comigo, / se você me quer para jogar na defesa/ não perca tempo comigo. / O que seria se eu me sentisse seguro/ eu me morreria suficiente maduro”. E os caras adoravam essa música, e eles me davam seis meses de tickets. Eu tinha onde almoçar e jantar sempre. Então a vida era uma maravilha, rango, beira do mar e, de noite, dançava, ia para os reggaes, pras gafeiras. Então eu fiz umas amizades com pessoas muito maravilhosas, como o Paulo Aueira, que era um violonista da orquestra popular de música brasileira. Formamos um dupla e aí tocamos no Rio, naqueles bares ali no Barbás, que era do filho do Nelson Rodrigues. Tocávamos naqueles botecos ali da orla carioca. A gente tocou muito ali, umas músicas lentinhas, umas composições.

A arte é a única coisa que você não pode mover, dizer que vai ser assim, que vai ser assado.

J. P. F. – Ela é ruptura?

Edvaldo – Ela é ruptura e é dinâmica, porque ela rompe e possibilita outras coisas. Esse meu rompimento com a história lá das pessoas, eu estava aberto para tudo. Eu via a orquestra sinfônica tocar, eu ouvia um bluseiro que vinha pro Brasil tocar, ia ver a gafeira, ia ver os regueiros, porque no Rio tem muito negão, muito jamaicano, eu ia vê-los tocar. Eu estava aberto para tudo.

E foi aonde eu dei o sinal desse futuro trabalho que eu tenho hoje, que foram esse três discos que eu fiz, que é esse que está para sair agora. Eu acho que foi ali no Rio que eu fiz a elaboração desse projeto, onde pintaram as músicas, onde eu comecei a misturar mais. Como eu sou um cara fragmentado que tem essa formação de japonês, de holandês, de português, de italiano, de espanhol, de negão, de pernambucano, de paraibano, de cearense, de tudo quanto é canto. Olha para cara do sujeito aqui e vê logo que isso tudo já está meio estabelecido, isso aí. Então, no Rio, eu acho que consegui juntar essas coisas. Porque eu sempre pensei no blues, por exemplo, como um cara do Mississipi, porque não tem jeito... Eu ter o sentimento que ele tem e a forma dele tocar. Eu tenho outra música que se mistura com essa, porque a música tem essa possibilidade, ela possibilita os ganchos todos, né.

Lúcio Agra – Eu queria saber, porque, em 1985, quando você chega no Rio de Janeiro, estava tendo a explosão do rock, todo mundo quer saber de rock'n roll e tal, e aí como é que fica, pois você veio da zona leste de São Paulo?

Edvaldo – O rock'n roll sempre esteve na minha vida separado. Eu sempre gostei muito de guitarra, inclusive o Haroldo fala num texto isso aí, ele fala “da gambiarra de cigarras eletrônicas batucando na guitarra”. As rádios naquela época, a rádio Globo no Rio de Janeiro, em 1986 precisamente, tocavam jazz, blues e música popular brasileira. Engraçado, tinha essa abertura do rock'n roll que era o mercado vendendo todo mundo, que era o Lobão, Barão Vermelho, mas o rádio lá que eu ouvia eram essas músicas sofisticadas, eram solos de jazz, porque tinha também esse negócio do ouvido. Eu vou buscar onde é meu dial, porque meu ouvido não é penico, eu vou buscar o negócio aqui e tal. Naquele momento, era um choque sim, mas o Rio tem o samba, cara! Não dá para você imaginar, mas vivenciar o samba é um negócio extraordinário, não digo só o samba de escolas de samba, dessa coisa estratificada, mas a forma do cara tocar o samba é diferente, de entender o samba é diferente. Quando eu subia para Santa Teresa ou pro Rio Comprido, às vezes, já na madrugada, você ouvia uns batuques que pareciam muito com os batuques da capoeira, do samba de roda. Uma outra coisa que parecia um centro de umbanda, de candomblé e tal, que é uma coisa rítmica do cara, que era uma coisa sofisticadíssima que só tem no Brasil. Não tem em nenhum outro lugar, aquela pureza rítmica, fantástica. Então essa coisa de ouvir o jazz e o blues, também tinha, no Rio de Janeiro, essa coisa de ouvir o samba. Naquela época tinha o Roberto Santana que era o produtor do Caetano, que foi produtor de vários artistas, primo do Tom Zé, ele tinha uma editora e eu fui lá conversar com ele. Você sabe que editoras têm essa coisa, nessa época a Xuxa estava em ascensão, então o cara queria que fizesse música para Xuxa. Eu falei: “não, tô fora”. “Fulano de tal está em ascensão quero que você faça músicas para ele”, e eu dizia “tô fora”. Então, eu não entrava em esquema nenhum. Aí o cara dizia: “no dia que você conseguir fazer com que as suas músicas façam sucesso, você vai ser o único”. Não tem jeito, para eu fazer esse negócio, não me interessava. Não estou dizendo que outras pessoas são boas ou ruins, elas gostavam de fazer, se viravam e tudo. Tem alguns até que vivem muito bem. Só que eu sempre preservei essa coisa da música. Era a única coisa que eu tinha, imagina... Político não tinha jeito de ser, porque é um cara que tem que ser muito sem vergonha para ser. Eu falo político desses aí estabelecido que tem, dá tapa na cara de não sei quem, já não era a fim. A única coisa que eu tinha, de verdade, era a música. Eu falei “não, é aqui que eu me agarro né?”. Então eu valorizei isso ao extremo. Então, eu era para ser trilha sonora de novela das seis da Globo, mas era um projeto que não me interessava, era para cantar uma música do José Augusto. Não que eu não gostasse do José Augusto, mas não interessava isso. Em 1989, eu fui contratado pela Warner, que era uma multinacional e tal, que estava com umas idéias de pegar alguns artistas. Um cara de São Paulo me indicou, que era o Pena Schmidt. E aí foi muito enrolado, porque eu não concordava com algumas coisas que

rolavam. Aí veio o Collor e acabou, no contrato, eu não fazendo. Aí, eu estava com o disco pronto, então fiz o primeiro disco solo, voltando do Rio, e já em São Paulo, aí fiquei até 1989 no Rio, no finalzinho de 1988 e comecinho de 1989. Aí conheci o Leminski aqui em São Paulo. Ele trabalhava aqui em 88 e 89, por causa da tv de vanguarda.

J. P. F. – Como chamava esse disco?

Evaldo – *Lobo Solitário*.

J. P. F. – Esse nós fomos ver aqui no SESC, juntos com o Haroldo de Campos, foi ele quem levou a gente.

Edvaldo – Foi nesse que eu musiquei o trecho das *Galáxias*, do Haroldo de Campos.

Então, sempre com a preocupação em buscar isso, quem me apresentou ao Leminski, foi o Ademir Assunção, quando ele trabalhava aqui e morava na casa da cantora Fortuna. É uma cantora judia, que eu creio vocês devam conhecê-la, milionária. Só que o pai dela nunca sabia que ele morava lá, era engraçado. Você ia lá e ele estava cheio de poemas para tudo quanto era lado, essa fase dele era muito doida.

Foi nessa época que ele fez uma letra de música para mim chamada *Surra*, que a gente tocou no teatro Caetano de Campos. Ele falava da morte e tal “viver é podre, aquele que em mim quis ser limpo, aquilo não pode”. Então começamos a fazer esse show com a banda, solo já. Aí comecei a me relacionar com o Luiz Varque, o guitarrista que trabalhava com a Marisa Monte. Começo a me relacionar com os músicos paulistanos porque, até então, eu tinha uma relação com o Rio de Janeiro e não tinha com os músicos paulistas. Eu sei que eu sou de São Miguel, sou paulista, sou paulistano, mas não tinha uma relação com a moçada que tocou no Lira Paulistana, por exemplo, não interagia com esses caras.

Aí eu comecei a formar minha banda. Aí começa a vir o Vaque e depois o Le Petit, e começa a vir essa moçada que tocava aqui em Pinheiros, onde eu aprendi muito. Eu devo muito a essa geração de músicos paulistas, que estudaram música com afinco e me ajudaram muito no sentido de elaboração de coisas e tal.

L. A. – Quando você retorna para São Paulo em 1989, você não retorna para São Miguel Paulista, você retorna para morar em outro lugar para ter contato com outras informações?

Edvaldo – Continuo morando em São Miguel, porque, imagina, circulando poderia ficar na casa da mãe um pouco. Aí fiquei uns quatro meses na casa da mãe, aí arrumci uma casa aqui na Alves Guimarães. Eu mais a falecida Sônia Iga, um japonesa e mais um rapaz chamado Jorge moramos numa republiqueta numa esquina perto do Vice-versa, moramos

ali uns três anos. Lá teve um cara que me ajudou muito, por causa dessa coisa da voz, da voz ser uma voz de pato roco. Eu tinha amigos músicos, então tinha um maestro, eu cheguei para ele naquelas casas de cultura que a gente brigava para ter na periferia. Locais onde os caras traziam o fundamental, mesmo. Os caras te ensinavam a cantar melhor, a respirar direito, essas coisas. E eu sempre pedia isso para músicos e cantores do subúrbio, porque os caras não tinham acesso, e esse cara trouxe um japonês chamado Jorge Nakau, para dar uma técnica chamada Alexander technique, que era a técnica utilizada pelos negrões americanos. Não sei se vocês já perceberam que eles, além de cantar, colocam tudo lá em cima sem fazer careta nem nada, é uma técnica fantástica. Eles já são privilegiados pelo tamanho da caixa torácica e ainda possuem essa técnica que incrementa o trabalho. E foi com essa técnica desse Jorge Nakau que ele deu uma calibrada na minha voz, fazendo exercícios especiais. Por exemplo, os cantores normais faziam os exercícios normais, e eu, ele colocava de bruço. O cara foi descobrindo o uso da minha voz, e, em um mês e meio, ou seja, duas vezes por semana, durante um mês e meio, foi aí que eu descobri que a minha voz poderia ser interessante. Foi nessa época, em 89 e 90, que fui convidado para fazer o programa Jô Soares, por causa de uma fita minha. A primeira fita em que eu gravei trecho do trabalho do Haroldo de Campos, que depois o Caetano gravou em seu CD, *Circulador*, ou seja, o *Galáxias*. Também nessa fita gravei o *bica na boca* do Glauco Matoso, mais o *Samba do Japonês*. Fui convidado para falar, por causa dessa fita cassete, cantar duas músicas e falar do trabalho.

E nessa época a gente já tinha uma idéia da mistura, pois nesse programa já cantei o *Samba do japonês*, que diz assim “Lá vem o japonês de capoeira, / de olho no quimono do negão, / a cara do freguês já dá bandeira, / cuidado com a rasteira do Japão, / japonês quando entra no samba/ crioulo vira samurai”. Essa é uma das músicas que eu cantei no *Jô Onze e Meia*. O Jô ajudou na apresentação, pois nesse tempo ele ainda podia tocar porque tinha menos pinos nos braços, por isso ele ainda podia tocar o bongô. E também tocamos *Muito prazer*, minha e do Ademir, um blues composto por 35 acordes, diferente do tradicional, pois o tradicional tem quatro a cinco acordes e doze compassos. O blues tem uma forma, e eu achava que aquela forma era uma forma interessante e tal, mas eu achava que a bossa nova brasileira, o jazz e outras harmonicamente eram mais interessantes. E eu peguei essa história do blues e gravei essa música no *Lobo Solitário*, composta por 35 acordes, com harmonia toda de música brasileira. Inclusive eu posso dizer com franqueza que isso era completamente tudo que existia de blues, não só no Brasil, mas acho também que no mundo. Até a aceitação desse cara que escreveu o livro sobre o blues e me cita se deu por causa dessa minha interferência no blues, dessa mistura de música brasileira, do jazz e por fazer isso.

Então eu gravei esse disco que eu tenho essa parceria com o Haroldo de Campos que é *O torto*. Tem o *Bica na boca* com o Glauco Matoso, eu fiz uma suíte jazzística nesse disco que é o *Lobo solitário*, que é a mistura do Tom Zé com o Paulo Leminski. Porque o Paulo Leminski tinha um texto chamado *Mãos ao alto*, o Boris deve conhecer, “mãos ao alto isso é um assalto”, vocês conhecem? O Leminski cantava isso, então eu juntei com o *Jemy renda-se*, do Tom Zé e do Valdez, e fiz uma suíte disso, fiz uma suíte jazzística mesmo. O Bocato toca trombone nessa música e termina com um texto do Leminski, que criou uma parceria comigo que é o *Freguês distinto*, “nunca quis ser freguês distinto, pedindo isso e aquilo, vinho tinto, obrigado, hasta la vista, queria entrar com os dois pés nos peito dos porteiros, dizendo pro espelho, cala a boca e pro relógio abaixo os porteiros”. No final, ainda tinha essa coisa do Haroldo que eu musicuei que era “não me peça que eu te guie, não me peça, despeça que eu te guie, desguie que eu te peça, promessa que eu te fiz, me deixe, me esqueça, me largue, que no fim eu acerto, que no fim eu reverto, que no fim eu concerto, para o fim eu reservo, se verá que eu tô certo, se verá que tem jeito, se verá que tá feito, que pelo torto fiz direito”. E aí no final eu dizia “não me siga que eu não sou novela”, isso era frase de efeito de caminhoneiro.

J. P. F. – E a música no trem?

Edvaldo – Então, nesse disco eu gravei uma música chamada “Lobo Solitário”, que foi a música de trabalho da gente. Gravamos um clip naquela época, mas a gravadora era um selo que era o Camerate: não tinha muito recurso de divulgação e tal, mas era assim. Eram os caras que toparam a briga, porque você tem que valorizar os caras que estão do seu lado e eles tinham um estúdio e eu comecei a gravar lá com os músicos. Aí eu já estava morando em Santana, ali no Jardim São Paulo. Esse Camerate é de Santo André, e eu pegava metrô e trem, porque eu nunca tive automóvel, como não tenho ainda, e algumas vezes pegava carona com algum dos músicos. Muitas coisas do disco, idéias de vocalises e de coro, eu pegava no trem mesmo, porque no trem eu já ia estudando, pois não tinha essa de ficar produzindo, produzindo. Era chegar e gravar, porque você não está pagando o estúdio. O cara da gravadora quer que você vá, é uma disputa muito grande por aquelas horas de estúdio, porque tem muita gente querendo e você tem que convencer, quer fazer mesmo mostrando trabalho. E eles diziam “vamos deixar o cara fazer, porque ele quer fazer mesmo”. Mesmo você com a hora marcada no estúdio e tudo, mas os caras lá não te conhecem e você tem que chegar arrebentando tudo, mostrando o que você realmente veio fazer ali. Eu lembro que a gente chegou gravando oito bases, com a banda superensaiada, aí os caras diziam “os caras sabem tocar mesmo, vamos deixar os caras tocar”.

E saiu muito assim mesmo. Convencendo os técnicos, convencendo as pessoas que estavam lá, porque eles ganham dinheiro com estúdio, alugando para outro e tal, então você ali trabalhando e os caras podem dizer “esses caras vêm aqui com papo furando”. E não, a gente começou gravando e depois, quando o disco ficou pronto, eles resolveram lançar em CD, porque primeiro foi lançado em LP e depois virou CD, porque o CD já estava tomando conta do mercado. E hoje é uma gravadora que o Belchior comprou, mas parece com dificuldades como qualquer selo que existe aí.

Aí fizemos esse disco, eu fiz divulgação desse disco, participei de vários programas de televisão. Acho que foi importante vir à tona... Até quem tinha feito algumas coisas, como a *Folha de S. Paulo* tinha feito. Naquela época, o Luiz Antônio Giron, precisamente, falando das diferenças, da minha mistura, dessa coisa toda. Acho que, às vezes, os críticos, eles têm uma definição do que você é, mas é deles, não que você tenha que ser isto, mas sempre foi bom, mesmo esses críticos que vivem brigando com todo mundo falam bem, talvez por medo de mim, não sei [brinca]. Teve um ou outro que falou mal, mas foram pessoas que não tinham nem conhecimento de causa. E esses a gente não liga, releva.

Nessa época, o Haroldo de Campos, como eu tinha musicado um trecho do *Galáxias*, que foi uma intenção muito bacana, que era tirar o Haroldo de Campos da prateleira, porque todo mundo o vê como intelectual mesmo, que é o que ele é, merecedor de toda a compreensão aí dos méritos todos da vida que ele tem. Mas qual era a intenção, era um cara de São Miguel ir mexer num lugar intocado, pois como um cara de São Miguel se invoca de fazer um funk-afoxé em cima do negócio do Haroldo de Campos, como é que o cara ia entender isso. Então, para mim, era uma coisa muito estimulante, porque você vai aprender a fazer as coisas de uma outra forma, estimulantíssima para mim, como motivo de vida, como artista, motivo da arte e também pro Haroldão. Eu chamava ele de Haroldão, tirar ele daquele universo fechado e tal. Vamos dançar Haroldão! Então a gente brincava, a gente vai fazer os caras pensar e dançar, e muitas vezes acontecia isso mesmo. O Haroldo gostava, ele batia o pé, ficava lá. Era outro universo e a intenção era tirar ele daquele universo mesmo e botar como pessoa, como cidadão, como poeta e tudo. E a gente trazer esse lado popular de vida e fazer essa ponte entre o erudito, a erudição e o popular, quer dizer encurtar distâncias mesmo.

Odailton Aragão – Mas esse encurtamento de distâncias aconteceu durante o movimento ou depois que você voltou do Rio?

Edvaldo – Depois que eu voltei do Rio. Na verdade, já havia tentativas. Quando eu voltei do Rio, isso ficou muito mais claro. Eu acho que quando eu voltei do Rio, voltei

muito mais motivado com a minha música. Então, eu buscava muito mais, porque essa história das *Galáxias* era um desafio, tanto que eu não comecei esse projeto de hora para outra.

J. P. F. – Esse projeto das Galáxias começou quando?

Edvaldo – Foi em 88 para 89 que eu comecei a mexer com ela. Eu gravei precisamente em 89 em cassete, que foi quando o Jô me chamou para ir no programa dele. Virou disco em 92, mas já tinha isso gravado. Agora ali, era muito louco, porque era uma forma de pegar aquele negócio, porque aquilo ali é embolado, só que eu lembrava das emboladas do Manoelzinho Araújo [risadas], porque elas têm umas ligações, elas têm um fio condutor, só que você vai ter que descobri-los. Você não descobre toda hora, você amadurecendo, se aprimorando para um dia dizer “ah, clareou”. Mas como eu gostei sempre do ritmo da música negra, não só brasileira, da coisa da música moura, que é o berço do meu pai, do Nordeste. Eu sempre gostei das coisas com ritmo e, em vez de fazer uma coisa canção, eu vou fazer um ritmo. Eu vou misturar o afoxé, que é uma coisa baiana, com o funk que é uma coisa de negão americano. E aí fiz isso, só que demorou três meses. Os caras tinham um monte de idéias, aí falei: “vamos mexer nessa coisa!”. Aí eu consegui fazer uma coisa harmonicamente superinteressante, porque a gravação que existe tem solo de piano no ritmo, tem solo de metal, tem várias coisas superinteressantes, porque é uma harmonia completamente econômica, não tem tantos acordes como “Muito prazer”, mas ela funciona. Essa coisa das sextas relativas, você tem um menor que vira um maior na harmonia, na melodia quando você canta, vira um maior, você tira um menor e outro vira um maior, mas o maior já sexto, né? Aí eu mexi nisso intuitivamente, porque essas coisas aqui, que eu estou falando de música, não são coisas estudadas, não. Isso aí é tudo coisa que eu aprendi com os caras falando, com os músicos, aí vai indo e eu vou aprendendo. E eu faço experiência e vou descobrindo que é aquilo mesmo, é uma coisa autodidata, totalmente autodidata. Minha filha sabe ler partitura muito mais do que eu, ela consegue ler alguma coisa e tocar, e eu não leio nada.

J. P. F. – Em 92, saiu o Lobo solitário, e depois?

Edvaldo – Depois foi o *Tá assustado*, que é o segundo disco lançado pela Velas. Esse disco tem uma coisa bacana também que é: tava rolando umas coisas bacanas, em vários lugares os caras estavam misturando muitas coisas que o Alceu já tinha feito, mas o Geralzinho e os caras já estavam fazendo, há algum tempo, que era a mistura do maracatu com o rock. O Alceu foi o primeiro, aquela coisa da flauta com a guitarra, que ficou bacana pra caramba. Depois, o Chico Science começa a misturar os tambores, coisa que o Alceu não

fazia, ele fazia a guitarra, o baixo, o rock and roll com o pífano, com a flauta. E o Chico Science começa a fazer depois de 90, 91, não só ele, mas um monte de gente do Pernambuco já com essa coisa de misturar tambores com rock and roll. Não dá para negar o ritmo nordestino, principalmente o ritmo do Pernambuco, que é muito mais acelerado, ele é muito mais nervoso. Essa parte minha de falar rápido para caramba é Pernambucana, é o beat pernambucano.

J. P. F. – Não somente rápidos como me parecem movimentos decisivos, os da Bahia têm uma coisa lenta, inclusive a dança da Bahia é lenta, nos braços, e no Pernambuco, o maracatu que me impressionou muito foi a força do movimento, que é uma coisa. Quando eu vi o maracatu rural pela primeira vez, eu tive a impressão de coisa de samurai, tem muito a ver com a coisa de luta mesmo, uma dança de luta, impressionante.

Edvaldo – Isso mesmo, os pernambucanos são os mais nervosos dos nordestinos, esquentam a cabeça rápido. Eles são mais incisivos também.

Aí como eu estava falando, em alguns cantos aconteciam essas misturas todas. Aqui tinha eu fazendo isso, o Lenine já estava no Rio tentando fazer isso, outras pessoas que não tinham o mercado como pensamento primeiro, que eram o que, eram os caras que ficaram nos guetos. Quando eu disse, no começo, que a música nos anos 60 e 70, elas tinham a democracia nos espaços para se conhecer a música. Nos anos 80 para diante aconteceu o contrário, quer dizer a publicidade tomou conta, a fase do marketeiro, a fase do marketing, e a música para beira de fundo. E aí o que aconteceu, muita gente que fazia música foi pro gueto, ficou sem espaço nos canais normais, mas ficaram produzindo, alguns sobrevivendo como eu que sobrevivia, tocando para estudante aqui e acolá e pagava aqui e virava ali. O Lenine, que na época trabalhava na televisão, fazia piadas pro *Casseta e Planeta*. Sobreviviam assim e ficavam nos guetos, mas, em contrapartida, como não eram pessoas que não estavam com a cara voltada pro mercado, não estavam preocupados com a moda do mercado. Eram artistas que estavam, na verdade, ditando a sua moda, não que estavam ditando a moda, mas que estavam fazendo as coisas que o coração dizia, ouviam mais o coração. Essas pessoas começaram a produzir as coisas mais substanciais, mais originais, porque você não estava envolvido com aquele jogo toda hora, que tinha que fazer a música que fosse assim ou fosse assado. Então você esmiuça o trabalho que você tem. Nessa época eu fui buscar o Ton Waits, que era um cara que eu conhecia só de ouvir esporadicamente, mas eu sabia qual que era a música do cara. Quem era que estava interessado no *Ton Waits*? Ninguém estava interessado, eu ia lá buscar o cara que ninguém estava interessado, porque os caras iam lá atrás do cara que estava na moda. E isso naquele momento você começa a ter subsídios que o outro

não tem, e você está enxergando com o outro olho, você está com outro ouvido... Porque quando você está com outro foco, seu foco é outro e você está olhando para outro lugar as coisas são diferentes. E quando você não corre atrás, você fica só no superficial, você não sai da casca, a verdade é essa. Você tá como pessoas para vivenciar as coisas, então o *Tá assustado*, que já foi feito na Velas, eu gravei “O cachimbo”, que é uma música minha, onde eu misturo o rap com a embolada, que eu chamo de embolada-rap, que é uma brincadeira, que é um cachimbo com... com uma letra que já havia feito há algum tempo, que o Osnofa tinha musicado de um jeito. Eu fui na casa de um cantor amigo meu, lá do subúrbio, e ele estava viciado no crack, chamado Gildo Passos. Ele tem cinco filhos. E quando eu fui na casa dele, eu não vou toda hora na casa dessas pessoas, eu vou para São Miguel todo domingo jogar bola e fico na casa da mãe ou na casa do um primo, ou fico na casa de outro e tudo. Aí, nesse dia, eu fui na casa dele, porque quando a minha mãe chegou em São Paulo, a família dele foi que tinha apoiado a minha família. O Sr. Joaquim da Luz, porque nordestino, tem sempre uma camaradagem grande de respeitabilidade quando chega um primo, ou chega alguém que alguém indicou o cara dar comida. A casa do meu pai vivia cheia de pessoas, de primos, de músicos, pessoas que precisavam ficar aqui. Comida e dormida tinha durante algum tempo, porque não tinha condição de sustentar aquela situação para sempre. O nordestino tem essa coisa, e isso é coisa grande que o Brasil tem. Aí quando eu fui na casa do Gildo Passos, porque o crack afina você, porque não se come e deixa você com o sistema nervoso abaladíssimo. O cara ficou fazendo gestos, e os moleques na frente dele... E eu me assustei com aquilo, eu me assustei muito mais do que ver revolver. Porque vários jogos de futebol, que eu já joguei aí, acabavam em pancadaria. Isso no subúrbio era uma coisa até comum, e arma não era novidade, não que use arma, nem tenho arma, mas aquela coisa da droga me assustou. Eu que já fiz vários experimentos droguísticos, naquele dia eu fiquei muito assustado. Foi aí que eu fiz o *Tá assustado*, que é o nome do disco. Aí eu lembrei do cachimbo que eu tinha escrito, sinais mesmo, de que é o crack. O crack é o cachimbo, a pedrinha no cachimbo, aí eu lembrei da letrinha do cachimbo que eu havia feito há tempos. Se o disco foi lançado em 95, eu fiz essa letra em 85, tinha dez anos essa letra, que tinha uma outra música que aí eu musicuei de outra forma. Aí que fala do cachimbo que é “sou a madeira que sempre fico na beira, perfume de sarruceira que dança no seu beicinho, é evidente que sou preso pelo dente, chaminé dos inocentes embebedo de mansinho, sou pau de boca da saci magistrado e desejado e adorado e alimentado pelo fumo, matar cachorro bem capacho distraído, carimbado e mal vestido que eu não sei qual é o meu rumo, sou a birita mesclado em cachaça e mel, cabeça seca pelo céu pela chama do atrito, no meu forninho se deita qualquer tabaco, a chupada me faz fraco, sou um verda-

deiro pito, seu pensador ver decifra para mim, eu já passei por tanto horror porque que é que não morri, será que era para manter o combinado, que para ter um chupador, tem que nascer um já chupado ah, ah, tá assustado? Tá assustado?... ”.

É isso aí. Isso a mistura da embolada, porque eu cantei isso como embolada, e que musicalmente é uma harmonia ritmicamente rap e harmonia de música universal, é uma harmonia de música brasileira com música erudita. São quatro acordes que funcionam de uma forma economicamente, em fá sustenido. Ela funciona de uma forma que se você ouvir é uma chave, mas foi pesquisado isso, veio aquela luz e corri atrás. Os sinais vêm, quando os caras ficam discutindo que o artista é uma antena, eu acho que ele deve assumir esse negócio de ficar pelo menos ficar ligado.

Então, eu gravei uma música quando minha filha Carolina nasceu, em 91. Estava rolando aquela guerra do golfo entre o Sadan Hussein e George Bush, e estava rolando no rádio uma música do Luiz Melodia, o *Baby Rose*, “baby lá da zona sul...”, aquela coisa. Meu cunhado tinha um fusca branco, isso foi na serra de Botucatu, porque ela nasceu no hospital da Unesp. Tinha um fusca branco e meu cunhado sempre com a cerveja de lado. E ela nasceu antes da hora, nasceu de sete meses e quinze dias e era um verão e estava rolando um festival de rock no Rio. Aí cinco e meia da manhã, quando eu vi aquele negócio pequenininho, na minha frente, eu fiz um texto, que depois eu musiquei e gravei no *Tá assustado*, com a participação do Duofel, que fala assim “Cara Carol Carolina, cara de sol de menina, luz se veste para você nascer, baby canta a melodia, vento de chuva água fria, quando o homem quer a guerra, você põe os pés na terra, uma rosa de aquário, um pedacinho de sorvete, Carolina no berçário, desviando dos foguetes”. Essa canção foi feita no dia, cinco e meia da manhã, mas eu musiquei depois.

Porque era janeiro, era aquariana, “uma rosa de aquário um pedacinho de sorvete”, porque era pequenininha, só tinha cabelo. Agora a bicha é desse tamanho, cresce rápido, não é?

J. P. F. – E o próximo disco?

Edvaldo – No *Tá assustado*, eu gravei isso, mas eu musiquei outras coisas. Eu com o Tom Zé, a gente já se conhecia há muito tempo, mas ainda não tinha feito uma parceria. Em 86, quando ele foi descoberto lá pelo David Byrne, ele me convidou, não falando isso, mas ele queria que eu fosse ser o diretor musical desse novo caminho da vida dele. Mas eu nem sabia dessa história do David Byrne. Eu fui saber disso depois quando ele me contou, e ele queria que eu ficasse mais perto dele. E eu sempre fui agitadinho, desse jeito que eu sou mesmo, e achava o Tom Zé fantástico. E eu fui o cantor que mais cantou músicas dele no período que ele ficou no ostracismo, porque eu cantava na periferia para muita gente,

sempre cantei música dele, o repertório inteiro porque eu gostava. Era um dos poucos artistas que cantavam, porque o Tom Zé foi completamente esquecido por todos os grupos, enfim tinha uma estima pela obra dele, como ainda tenho. E aí, ele me chamou para fazer umas idéias, porque ele tinha um projeto maluco, ele gostava da minha forma harmônica. Ele queria que eu dirigisse musicalmente o negócio. Mas um bicho muito doido e o outro muito doido não dá muito certo, tem que ser um muito doido e outro mais ou menos para poder segurar a onda, senão, não rola.

Então, estava naquela fase de construir as coisas, aí começamos a discutir uma idéia dele de falar sobre o dicionário, falar que o dicionário tinha falido e eu achava bacana, e eu falava: “a idéia é bacana, o dicionário faliu”. E a gente iria querer discutir, o negócio da constituição não funciona, o evangelho não funciona, nada funciona, então faliu tudo, tá tudo falido. Então começamos a escrever e escrevemos durante dois dias, escrevemos para caramba sobre o dicionário que faliu. Aí ele me deu aquelas partes que ele escreveu e eu levei para casa. E, nessa fase, eu estava datadamente na casa da minha mãe, num quarto que eu tinha lá, um quarto de composição, onde baixava o Cazuzza, o Raul Seixas baixava lá, vários caras. Só lembrando, no *Lobo solitário*, eu fui o primeiro cara a gravar o “Metró linha 743”, do Raul Seixas, a fazer um arranjo básico diferente. Depois a Cássia Eller resolveu gravar, só que no *Lobo solitário* é um arranjo completamente fora do próprio arranjo do Raul Seixas daquela época. E, nesse quarto, todo dia eu pego esses montes de papelada do Tom Zé, fitas que eu tenho desde mil novecentos e nada. Pego lá aquelas coisas, aí eu começo a vasculhar as coisas e faço uma música “O dicionário faliu”, que foi a nossa primeira música em parceria que fala “palavra, que faz a gente diferente dos outros animais, palavra, carregada de sentido para ter valor, através da rotina de falar sem dizer o substantivo perdeu o sentido, através da rotina de dizer sem querer o adjetivo ficou sem motivo, pois é, a proteína que alimenta o nosso papo, pois é, tá se gastando como sola de sapato, pois é, a gente tá chegando perto do ano 2000 e o cartório registrou que o dicionário faliu, faliu, faliu na constituição, faliu no evangelho, faliu, faliu ali, aqui ali além com o endosso do Aurélio, faliu, o dicionário faliu...”. Isso era uma música que gravamos nesse disco, o Duofel também toca. Ele toca Froxolon que é um instrumento bacana dele. Tem também uma música minha, do Ademir e do Paulo Leminski que chama “O Deus”, porque eu sou um bicho criado vendo televisão, eu vejo muita televisão, vejo mais futebol, é claro, mas vejo também os filmes e tudo. De madrugada, eu chego em casa e ligo a televisão, aí aparecem todos os deuses, principalmente quatro, cinco horas da manhã. Eles começam trazendo Deus pra gente, é verdade, é a hora que eles estão. Então eu comentei uma idéia, a idéia era minha, mas o Leminski já tinha falado disso, e Ademir encampou a idéia. Então, a gente fez uma música chamada “O Deus”, que falava assim “acordei de bode e dei de

cara com Deus cantando um gospel na TV, fez dele de bigode, cabelo penteado, olhar de big brother, pensei, virei, mexi, Deus não existe, deve ser um clip da MTV, controle remoto em punho tentei outro canal, mas, tudo parecia igual, doril, aspirina, gelol, o vídeo enlouqueceu, meu sangue congelou e Deus não desapareceu, então eu disse: vou ao banheiro. E ele retrucou, aonde você for eu vou, tudo que você fizer eu sei, tudo que você pensar eu sou, belisquei o baço, criei coragem, virei de bruços, desliguei a TV, qual é, dá um tempo Deus, cuide dos seus assuntos que eu cuido dos meus”. Esse é do *Tá assustado*, então esse tem essas músicas.

Quando a minha filha ficou doente, por causa disso, eu faço todo ano uma homenagem para contrapor essa gozação com Deus, da brincadeira com o Deus televisivo. Eu sou bastante espiritual, no sentido da alma. Eu tenho as minhas crenças e as minhas superstições, e quando a minha filha ficou bastante doente, eu fiz... Estava aqui pertinho na Pompéia, ela estava no hospital, e o Ademir tinha uma empregada, chamada Conceição, que tinha um filho chamado Cosme que gostava de ir nos meus shows, mas o Damião tinha morrido quando nasceu, então só tinha o Cosme, mas ele a adorava. Ele arrumava um jeito de ir, ele não tinha dinheiro, não tinha nada, e a gente dava um jeito de colocar ele para dentro. E nesse dia que a minha filha estava doente, o médico disse para mim “olha meu, pode recorrer”, porque a gente cuidava com homeopatia e pegou uma pneumonia grave, não tinha mais homeopatia. Ele tinha que drenar o pulmão, que, para uma criança de um ano e meio, é barra pesada, é um risco muito grande, aí ele disse: “pode começar a rezar”. E eu disse: “rezar, eu rezo bastante, agora vamos ver”. E, nesse dia, eu liguei para Conceição, que é baiana, eu perguntei: “para qual santo eu faço esse pedido?”. E ela disse: “faça para São Cosme e São Damião e vá perto da sua mãe e peça para eles”. Então, eu fui para São Miguel, mas ela disse: “não baixe a guarda nunca, não fique triste, nenhum minuto e não demonstre fraqueza em nenhum minuto”. E eu peguei um ônibus aqui na Pompéia até o metrô, cantando dentro do ônibus. Aí os caras, imagina, cantar dentro do ônibus, e eu não sou de cantar dentro do ônibus mesmo, mas, naquele dia, eu fui cantando no ônibus, no metrô, alegre, metendo bala. E aí, eu cheguei lá, comprei duas velas, não achávamos velas porque estava tudo fechado, então a vizinha arranhou duas velas, menti, nós não compramos. Então, eu senti uma coisa que eu já havia sentido antes de outras formas. E, nesse dia, eu percebi uma coisa muito doida. Nessa casa da minha mãe, tinha uma bomba d’água velha, porque os irmãos acabam dormindo todos no mesmo quarto em beliches e ali no canto tinha uma bombas d’água que já estavam com um século sem uso, ela não funcionava mais e, com esse pedido que a gente fez para minha filha, essa bomba começou a fazer um barulho de água pingando, parecia que ela tinha voltado a funcionar, porque eu não dormi nada. Naquela madrugada, o pulmão da Carolina estava sendo drenado e por isso eu

tinha certeza que tudo iria dar certo para ela. E de madrugada, eu levantei e corri para um orelhão, para ligar para alguém, para que essa pessoa ligasse pro hospital, porque na casa da minha mãe não tinha telefone e não dava para ligar direto pro hospital. Com certeza tinha passado a fase mais difícil, e o dreno é para retirar o pus que ficou duro e não tem mais outra maneira de sair. E por isso todo ano eu faço a festa para São Cosme e São Damião, no dia 27 de setembro. E eu gravei nesse disco uma música, chamei várias crianças, a filha do Ademir, as filhas de outros amigos que foram gravar nesse disco um texto que eu aprendi no Refúgio do Corsário, lá em Ubatuba, na quebrada da praia de Fortaleza, que eu aprendi com uns malucos, chamados David e Messias. Esses caras me ensinaram uma cantiga do Cosme e Damião, que eu já conhecia algumas coisas, mas aquela canção era a que eu mais adorava, que era “O Cosme e Damião, a sua casa cheira, cheira cravo e cheira a rosa, cheira a flor de laranjeira”. Eu coloquei aquelas crianças dentro de um estúdio e, por incrível que pareça, gravei uma vez com um monte de criança, que é uma produção grande. Imagina trinta crianças dentro de um estúdio, nego derruba microfone, faz a maior zona, toma coca-cola, joga fora no outro, criança adora. Só que aí o rapaz que gravou o negócio deu um erro na máquina e apagou tudo, e a gente teve que gravar tudo na outra semana, e eu pensei: “a gente que faz as coisas às custas da gente é muito difícil”. Aí o Marquinhos Costa, que era o baterista, que gravou muitas músicas desse disco, o *Tá assustado*, disse: “não bicho, não é Cosme e Damião, tem que vir duas vezes. Isso aí é brincadeira dos caras, os caras é que estão brincando com você”.

E nesse disco tem essa homenagem ao Cosme e Damião, tem o *Tá assustado*, tem o *Domingo Blues* e tem várias canções, tem muita essa mistura do blues, do samba, do rap, do jazz, etc.

J. P. F. – *Tem disco novo?*

Edvaldo – Então, o disco novo já acho que é o amadurecimento dessas idéias todas. Disco novo ele já amadureceu tudo, já aprendi que eu posso gravar com o microfone assim, já aprendi que o instrumento tem que ser gravado de um jeito e não de outro. Então eu, sonoramente, tô tirando o melhor som sem precisar mixar. Falta só mixar, eu já tenho na mão um trabalho que não conseguiria ter. Um aprendizado tecnológico que durante esse tempo vivendo eu consegui ter junto com o Luiz Vac, que é produzido no estúdiozinho dele lá. Então, esse disco ainda tem umas indefinições com relação ao nome, em função de ainda ter muitas coisas que nós estamos discutindo. *Covarde* é um nome, que é o nome de uma das músicas que é assim: “você diz que é publicitário, que transforma canalha em herói, sua alma é um extrato bancário, não importa se cria ou destrói, que artista tem sexo de anjo, que por isso está perto de Deus, copia o poema do louco ainda fala para mídia que

é seu, esse amigo do vizinho quando ele serve para você, para pegar correspondência, para avisar quando vai chover, mas se entram no vizinho, você finge que não vê, apaga a luz, fica quietinho não é nada com você, covarde...”. Essa letra é muito grande, extensa, é nesse disco que tem uma gravação melhor em que eu sintetizo, que é o “Sei sena”, uma composição em parceria com o Ademir Assunção, que eu acho que sintetiza aquela minha história do blues e do jazz. Eu acho que, nessa música, eu consigo colocar essas influências claramente e bastante bem feitas, com o piano tocado do jeito que eu quero, com a participação do Michel Garamone, um argentino que é da minha banda que fez os baixos. Na “Sei sena”, eu acho que eu consigo o que eu tentei a vida inteira. Eu também tô tentando outras coisas, mas sobre o blues com a música brasileira, eu acho que eu consigo nessa, que aí a voz fica solta, leve. O som soa de uma forma bacana.

J. P. F. – Como o piano entra?

Edvaldo – Sempre tem os pianos nas minhas músicas, e o piano vem por uma história do Ton Waits, que é um cara que usa bastante pianos nas músicas dele, e esse piano a gente usou com essa intenção. Mas existe um baixo fazendo um trombone, o que eu faço na voz e que o baixista faz na introdução.

Tem uma outra música chamada “Cabral Gagarim e Bill Gates” que é uma parceria com o Ademir, que fala: “o desejo do Cabral era descobrir as índias não passou do Brasil, acontece que os índios já tinham descoberto as índias, jovem demais para morrer, velho demais para chupar chupeta, jovem demais para morrer...”. Tem o “Blues caboclo”, que eu citei e que é uma parceria com o Itamar Assunção “que eu não como ouro porque eu não sou tolo, isso tudo é pouco pro meu racha roco, vim pro jet set para cantar um pouco, meu santo é louco, meu anjo é barroco, finjo-me de morto ficando bem torto no aeroporto, não discuto gosto, sou urbanos agreste, sou do mês de agosto, meu santo é louco, meu anjo é barroco, burro não sou louro, estou mais para crioulo, meu samba é doido, já dancei com lobos, com meu blues caboclo meu funk proba, meu santo é louco, meu anjo é barroco...”.

Isso também faz parte desse disco, também tem o “Samba do trem”, que é a primeira vez que eu consigo fazer uma música decente sobre trem. Já tentei várias vezes, mas estava difícil, que a gente chama, numa brincadeira, Zamba de trem, que é assim “o trem de ferro se não fosse JK ia ser bom para transportar Brasil inteiro, em Trinidad, quando o trem está para chegar, do Itaim, dá para ver que já vem cheio, Calmon Viana variante de Itaqué, oh seu Goular Aracaré o mané feio, ele que pega sempre sem faltar o cinco e meia, que anda cheio feito cela de cadeia, tá pendurado pela porta feito um cacho, de bananeira, gente em cima, gente embaixo e vai no vento de estação em estação, e chega em casa ainda reza uma oração, toma cachaça chuta porta do barraco, ronca de um jeito que até espanta o cão, trem

tem o samba do trem, no vagão do trem, tem o samba de trem, trem, tem, tem o samba de trem, no vagão do trem, tem o samba de trem, moça bonita, arroz na marmita, no fundo querendo, sair na revista, moleque no teto, bancando a surfista, maluco fumando cigarro de artista, no hino do crente ambulante na fita, um rap, um pagode, uma salsa, um rock, um eli e um short, um coco e um blues”. É isso aí.

Essas citações dessas estações que eu falo são das estações do subúrbio, da variante que é um braço das estações de trem que saem do Brás. Do Brás você sai para Mogi e, no meio, tem uns que saem para São Miguel. Para Mogi vai para Guaianazes, pro Ferraz, depois da Penha tem uma divisão que um trem vai para uma direção e outro vai por outra. Esse que vai pelo Tietê, beirando o parque ecológico, é o chamado variante, que são essas estações que eu citei, que é “o trem de ferro se não fosse JK, ia ser bom para transportar Brasil inteiro, em Trindade”, que é Engenheiro Trindade, que é uma estação “quando o trem tá para chegar do Itaim dá para ver que já vem cheio “Calmon Viana” que é de novo a bifurcação, onde quem vai de São Miguel, pega o trem que vai para Mogi, para universidade em Calmon Viana. “Calmon Viana variante de Itaquá” porque Itaquá é do lado, Aracaré e Manoel Feio, que são todas as estações ali da variante. Só não falo de São Miguel porque ficava na cara.

Eu acho um disco bem bacana. Ele tem hoje uma cantiga que fala do velório de uma criança que é fantástica, que é cantado com uma cantora mineira chamada Titânia, que canta comigo essa música. Tem um reflexo do blues urbano, que o primeiro trecho é de um poeta japonês, de subúrbio, chamado Akira Yamazaque, que era borracheiro e faz a onda dele lá. Os versos dessa canção são lindos “agora o menino dorme, em sua postura correta, sozinho na noite enorme, como quem dorme de forma completa, por se não tem havido outro jeito, se não crescer depressa e a esmo, a escola da rua e ter feito de si um indefeso refém de si mesmo, por não ter havido diferença entre as coisas da vida e da morte, foi morte por bala de polícia, mas podia ter sido de crack ou de corte...”. Aí entra um trecho meu, já no incidental, “passarinho não cantou, nessa madrugada, foi um jeitinho que ele arrumou, para ser camarada” e encerra a canção. São canções que estão nesse disco, e eu acho até suspeito eu ficar falando, porque o disco não está pronto, mas as pessoas que se interessarem, a gente tem ele em pré-mix quem quiser ouvir. A gente está tentando viabilizar em termos de gravadoras, a gente está enviando para as pessoas, mas não é nada anormal. A gente está com as dificuldades de sempre, então como os textos são atuais, são muito bons momentos do fim de milênio, é lógico que eu tenho que vender meu peixe. E a gente está fazendo uma campanha, alguns amigos estão fazendo, para me ajudar a mixar esses disco. A campanha é que eles estão vendendo o disco antecipado, para eu poder acabar o disco, para mixá-lo. Porque até agora os músicos participaram na base da cama-

radagem, a gente só pagou o básico, rango, táxi, o básico que já é um dinheiro, mas a gente não pagou estúdio, porque o Luiz entrou na luta comigo, o estúdio é dele. A segunda parte, como a gente quer fazer um acabamento final decente do disco, a gente está vendendo o disco antecipado, quem se interessar pode entrar em contato, a Jerusa tem meu telefone. Está custando R\$ 17, 00.

Notas

* Entrevista/depoimento de Edvaldo Santana com participação dos membros do Núcleo de Poéticas da Oralidade do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP em 16 de junho de 1999.

** Doutorando em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP.

*** Professora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP e da ECA/USP.

As fitas estarão disponíveis no Núcleo de Poéticas da Oralidade. A transcrição corta algumas repetições e às vezes adapta ao registro escrito.

