

Reinaldo Santos Neves

DOIS GRAUS A LESTE, TRÊS GRAUS A OESTE

Floresta de crônicas em folhetim que tratam da vida e opiniões de José Garibaldi Magalhães, ouvidor-mor do jazz e sócio majoritário do Clube das Terças-Feiras, além de amador de mulheres, poeta amador e funcionário público aposentado por justa causa, e cidadão nato, chato e residente na mui leal e valerosa cidade de Nossa Senhora da Vitória do Espírito Santo, Brasil.

Contém prefácio de Sérgio Karam



Se o leitor deste livro quiser ouvir um rabo de conversa sobre jazz, dê uma chegada no Centro da Praia, na Praia do Canto, numa terça-feira em final de expediente. O Clube das Terças-Feiras certamente lá estará. Não estranhe, porém, que na mesa de discussão esteja ausente o membro do clube que mais se faz presente nas crônicas deste livro. Tal ocorre porque Reinaldo Santos Neves inventou de criar uma personagem fictícia: Garibaldi. Este levanta muitas polêmicas, dadas suas opiniões radicais. Ao discutir com os demais sócios do clube questões musicais e diversos assuntos do dia a dia, proporciona ao leitor um agradável passatempo literário.

Não se pense, porém, que essas crônicas se reduzam a agradável entretenimento. De forma leve, aparecem elementos da história cultural do Espírito Santo; por meio de lampejos descritivos sobre Garibaldi, somos convidados a perscrutar a alma humana; os jogos de interesse são desnudados na relação de amizade entre o narrador e Garibaldi, já que a vaidade de um, extremamente necessitada de um ouvinte, alimenta a crônica do outro. Poderá ainda o leitor entrar em contato com o cotidiano de Vitória, com usos e costumes da sociedade capixaba, com o folclore desse pedaço de chão da costa brasileira... Sem contar inúmeras opiniões estranhas, como a de que o fato de ser católica torna a cantora mais qualificada; que o melhor baterista é maneta.

Essas e outras extravagâncias são formas radicais de, ao dizer uma coisa, ficar de olho em outra.

Djalma Vazzoler





Governo do Estado do Espírito Santo

Governador
José Renato Casagrande

Vice-Governador
Givaldo Vieira da Silva

Secretário de Estado da Cultura
Maurício José da Silva

Subsecretário de Estado da Cultura
Joelson Fernandes

Gerente de Ação Cultural
Christiane Wignerón Gimenes

Gerente do Sistema Estadual de Bibliotecas Públicas
Nádia Alcure Campos da Costa

Instituto Sincades

Presidente
Idalberto Luiz Moro

Gerente Executivo
Dorval Ullana

Coordenadora de Programas e Projetos
Ivete Paganini

Coordenador de Projetos
Danilo Pacheco

Jornalista
Silvana Sarmento Costa

Analista de Projetos
Lívia Caetano Brunoro

Assistente de Projetos
Patrícia Soares





Reinaldo Santos Neves

DOIS GRAUS A LESTE, TRÊS GRAUS A OESTE

*Floresta de crônicas em folhetim que tratam
da vida e opiniões de José Garibaldi Magalhães,
ouvidor-mor do jazz e sócio majoritário
do Clube das Terças-Feiras, além de amador de mulheres,
poeta amador e funcionário público aposentado por justa causa,
e cidadão nato, chato e residente na mui leal e valerosa
cidade de Nossa Senhora da Vitória do
Espírito Santo, Brasil*

Secult
Vitória - ES
2013





© Secretaria de Estado da Cultura, 2013
Governo do Estado do Espírito Santo

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Márcia Selvátice Tourinho

REVISÃO
Nelson Martinelli

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA
Comunica.com
Natália Zambomingo

CAPA
Maria Clara M. Santos Neves, tela *Back and Blues*,
de Nardelli (2009), óleo sobre tela, 210/120cm,
coleção particular (Cláudia Gurgel)

FINALIZAÇÃO DA CAPA
Ricardo Gomes

IMPRESSÃO E ACABAMENTO
Gráfica JEP

TIRAGEM
1 000 exemplares

Dados internacionais de catalogação na publicação (CIP)
(Biblioteca Pública do Espírito Santo)

S237d Santos Neves, Reinaldo.
Dois graus a leste, três graus a oeste / Reinaldo Santos Neves.
- Vitória : Secult - ES, 2013

460 p.
ISBN 978-85-64423-25-1

1. Crônica. 2. Literatura brasileira – Crônica. I. Título.

CDD: 8869.8





Palavra do Governador

A Democratização do Livro e do Saber

Entre tantas contribuições importantes que o Espírito Santo tem oferecido ao Brasil, destaca-se – no campo cultural – uma literatura da mais alta qualidade. E os livros selecionados para publicação em 2011 e 2012, a partir dos editais da Secretaria de Estado da Cultura, reiteram essa vocação capixaba e constituem excelente mostra da nossa atual produção literária. Entre os autores, alguns já são conhecidos do público, e outros vivem sua primeira experiência de publicação, mas todos têm algo em comum: a vivência da realidade capixaba. Essas obras literárias vão somar-se a dezenas de outras que, no passado, traçaram um perfil inesquecível do nosso povo, com seus sonhos, trabalhos e conquistas.

Por entender que a literatura retrata um momento do nosso processo de evolução cultural, econômica, social e política e, ao mesmo tempo, estimula o diálogo entre o presente e o futuro, nesses dois anos e meio de gestão ampliamos a abrangência e mais que duplicamos o número e o valor global dos Editais. Passamos de 18 Editais, em 2009, para 41, em 2013. E os recursos, que antes somavam R\$ 3,2 milhões, foram elevados para R\$ 8,5 milhões. Trata-se de uma forma democrática e transparente de apoiar nossa produção artística e cultural e de fortalecer a identidade capixaba.





Os livros agora lançados serão distribuídos em todo o Espírito Santo e entregues a bibliotecas e escolas da rede estadual, onde um público em formação terá acesso a obras que nos ajudam a compreender a realidade do nosso tempo. Além disso, o projeto Biblioteca Móvel, que faz parte das ações do Estado Presente, levará esses livros às regiões em situação de risco social, enquanto o projeto Biblioteca Transcol colocará um acervo de 12 mil livros à disposição dos usuários do sistema de transporte público, em dez terminais rodoviários.

Com esse tripé de valorização do livro e da leitura, estamos criando uma nova geração de leitores, disseminando a obra, o pensamento e o exemplo dos nossos melhores escritores, e reforçando o interesse pela literatura entre aqueles que nem sempre dispõem de recursos para adquirir os livros recém-publicados. Assim, enquanto construímos juntos o futuro do Espírito Santo, a literatura vai ocupando posição cada vez mais destacada no esforço coletivo de democratização do conhecimento e do saber.

Renato Casagrande

Governador do Espírito Santo





Palavra do Secretário

A palavra é a mãe de todas as manifestações do engenho humano. É por meio delas que construímos nossos códigos de entendimento e absorção do mundo. Ainda que possamos manifestar-nos por meio da música e das artes visuais, são sempre elas, as palavras, as estruturas constituintes do nosso pensamento.

Por isso, causa-nos causa especial satisfação publicar os livros agraciados pelo Edital de Publicação da Secretaria de Estado da Cultura, exercícios 2011 e 2012. As narrativas curtas e longas, as poesias e as crônicas que compõem esses lançamentos são uma mostra do quão talentosos e profícuos são os escritores que vivem e produzem nos dias de hoje no Espírito Santo. Diversa em estilo e abordagem, visão de mundo e conteúdo. Publicar esses escritores é dar voz a essa multiplicidade de correntes de pensamento, que em um vasto diapasão estético e filosófico nos entretêm e revelam. E nos alimentam razão e sensibilidade. Levar essas obras aos leitores da Região Metropolitana da Grande Vitória e ao interior do Estado é descortinar universos que promovem a elevação do espírito humano por meio da promoção da arte e da cultura.

A diversidade dessas obras nos colocou diante de um instigante desafio, que foi formatar edições que dialoguem com formas peculiares e conteúdos distintos em cada gênero literário abarcado. Essa heterogeneidade é fruto do trabalho





de autores com singularidades que se refletem nesses próprios conteúdos e formas. Isso levou a um atraso no cronograma das publicações. Por isso, optamos por lançar, no mesmo semestre, as obras agraciadas de 2011 e 2012.

Essas mesmas obras serão distribuídas em bibliotecas e escolas de todo o Espírito Santo. As instituições que receberem esses livros passarão a ter em mãos uma potente ferramenta para desenvolver em seus frequentadores e alunos o espírito crítico, a tolerância, a compreensão de mundo necessária à construção de uma sociedade mais justa e feliz.

Esse trabalho é realizado em sinergia com as políticas do livro e da leitura do Governo Renato Casagrande, representadas por ações como a Biblioteca Móvel, que leva livros e suporte para promoção de leitura a bairros em situação de risco da Grande Vitória, dentro das ações do Estado Presente, e a Biblioteca Transcol, que disponibiliza acervo de 12 mil livros aos usuários do sistema de transporte público, distribuídos em 10 terminais rodoviários.

A todos desejamos uma excelente leitura. E que os horizontes descortinados por esses autores sejam plenos de novas descobertas.

Maurício Silva

Secretário de Estado da Cultura





Sumário

- Abertura, **17**
1. O ouvidor-mor do jazz, **23**
 2. Piano de cabeceira, **31**
 3. Latinório, **37**
 4. O clube das terças-feiras, **49**
 5. Zoeira, **79**
 6. Crepúsculo sem Nellie, **95**
 7. Art Pepper, **109**
 8. Dinossauros de manhã, **125**
 9. Lua de inverno, **139**
 10. Dois graus a leste, três graus a oeste, **155**
 11. Depois da chuva, **173**
 12. Campus: Estranha cotovia, **191**
 13. Campus: Thelonious Monk, **205**
 14. Campus: A rosa comestível, **225**
 15. Orelha em pé e coração ao alto, **239**
 16. Qual o nome desta crônica?, **259**
 17. Não tem pizza de escarola, **273**
 18. O sinal de Renisenb, **287**
 19. O sinal de Ramanita, **303**
 20. Tiffany: Inferno musical, **319**
 21. Tiffany: São João Coltrane, **333**
 22. O país de outubro, **349**
 23. Por honra da firma, **373**
 24. Garibaldiana, **381**
 25. A aboborização de Miles Davis, **397**







PREFÁCIO

Pra Reinaldo, meu amigo de infância;
pro pessoal do Clube das Terças de Vitória;
pros meus amigos do Clube do Jazz de Porto Alegre;
in memoriam Stephen Miner.

No final de 2004, amigo meu mandou pra mim um e-mail com um link pra uma página da Internet em que se podia ler uma crônica sobre jazz escrita por um nunca-ve-mais-gordo sujeito chamado Reinaldo Santos Neves. Nesta crônica a gente trombava com as cáusticas considerações de um tal José Garibaldi Magalhães sobre a vida e a obra de Miles Davis e, de passagem, com uma crítica que ele fazia ao final pra lá de laudatório do verbete sobre Miles que eu tinha publicado no *Guia do Jazz* (L&PM Editores, Porto Alegre), no já então e agora mais ainda longínquo ano de 1993. Pois bem, disse eu, e me pus a ler a tal da crônica, pra ver o que o cara tinha a dizer. E daí que fiquei maravilhado! Descobri ali, à primeira leitura, um cristão que sabia falar sobre jazz com conhecimento de causa e — talvez mais importante — com um puta senso de humor! Mas, afinal, quem seria o cara esse que escreveu a coisa essa?

Descoberto o endereço eletrônico do autor do crime, eis que envio a ele um e-mail dizendo que, de fato, Garibaldi





tinha razão e que, sem dúvida, "nenhum crítico pode conferir a um artista, por maior que seja, uma, por assim dizer, imunidade artística", para usar as palavras do próprio Garibaldi. O elegante e amigável Reinaldo me respondeu em seguida, dizendo que minha mensagem tinha sido, ora pois, "elegante e amigável", e que isso o tinha deixado "dividido entre feliz e constrangido, mas, ainda assim, mais feliz do que constrangido." E seguia dizendo que os textos da série *Dois graus a leste, três graus a oeste*, que agora final e felizmente poderemos todos ler em formato de livro, eram "uma forma de dar voz àquele que é o pior dos críticos: o puro e simples amante da arte, que pensa e fala a partir do coração, sem nenhuma base de teoria (musical, no caso), mas com toda a lógica-do-absurdo de seu imenso radicalismo."

Então é isso, meus amigos: o fundamental a respeito dos textos em que Reinaldo narra as desventuras do chato-de-galocha José Garibaldi Magalhães está dito já de cara naquela frase ali, copiada quase inteirinha do primeiro e-mail que ele me mandou, exatamente no dia 11 de dezembro de 2004. A este e-mail seguiram-se vários outros, de lá pra cá e de cá pra lá, num ritmo alucinante, pelo menos durante os seis primeiros meses de 2005, ou será que este frenesi durou mais que isso? O que importa é que nestas mensagens eletrônicas a gente ficava (e fica ainda, agora com mais vagar) trocando figurinhas jazzísticas e literárias e também falando da vida e sobre a vida, dos amigos e sobre os amigos, e com o passar





do tempo a intensidade dessa correspondência foi me dando a certeza de ter encontrado no Reinaldo uma coisa muito rara: algo assim como um amigo de infância perdido nas quebradas da vida e finalmente reencontrado.

Parafraaseio então a frase do Reinaldo e digo, pra que fique bem claro: estas crônicas aqui que vocês estão prestes a ler são crônicas pensadas e faladas e escritas a partir do coração, sim, e com toda a lógica-do-absurdo do imenso radicalismo que identifica, sim, os verdadeiros amantes do jazz. E dá pra ser diferente? Não, não dá! Se você quiser ser minimamente fiel ao sofrimento, à batalha, ao drama, ao sangue-suor-e-lágrimas derramados tempo afora pelos melhores músicos do mundo, que são os músicos de jazz, então não dá pra escrever sobre jazz de outra maneira. Mas não pensem que a coisa toda é feita só de desgraça não: mesmo em seus piores momentos, os músicos de jazz sempre demonstraram, intuitivamente, que a música que eles faziam e (graças a Deus!) ainda fazem só teria sentido se soubesse ser também uma maneira de transcender a desgraça da vida, as dificuldades, os preconceitos, as misérias da existência, enfim, a baixaria toda. Daí a alegria contagiante e a felicidade transbordante que a gente escuta impressa a fundo, por exemplo, em qualquer solo do Thelonious Monk (que nunca é, claro, um solo qualquer). E daí também, *por supuesto*, a alegria imensa que a gente sente e as gargalhadas gostosas que a gente dá ao ler os textos profundamente amorosos do Reinaldo sobre jazz.





Nunca tinha lido nada parecido com essas crônicas. Elas conseguem misturar, de um modo extraordinário, pelo menos três coisas muito difíceis de encontrar num lugar (numa pessoa) só: um profundo conhecimento do jazz (o único que tem cabimento, ou seja, o do cara que realmente escutou e curtiu aquelas gravações todas), o domínio absoluto das manhas e contramanhas da escrita (não fosse o Reinaldo um grande escritor, como acabei por comprovar ao longo do tempo, lendo outros livros dele) e um olhar ao mesmo tempo crítico e amoroso dirigido às pessoas, às coisas e aos lugares ao redor dele. O quê? Um cara que escreve sobre jazz e tem a pachorra de misturar isso com informações históricas e outras nem tanto sobre Vitória do Espírito Santo e com umas histórias malucas de uns amigos malucos que se reúnem num shopping pra falar, justamente, de jazz? Você só pode estar brincando! Mas o fato é que, depois de ler umas três ou quatro destas crônicas, você descobre que foi fígado para sempre. Azar o seu: você vai ficar com vontade de ler os textos todos, vai querer conhecer a cidade de Vitória e os amigos do cara e, pior, vai querer encontrar até mesmo o mala-sem-alça do Garibaldi!

Mas afinal o que é que eu penso do Garibaldi? Ou o que é que eu acho das opiniões de muitos pés e muitas cabeças desse longilíneo e delirante personagem? Pois bem: declaro aqui, em alto e bom som, que a leitura das peripécias garibaldianas, tal como narradas pelo Reinaldo ou seja lá quem for o narrador destas crônicas, me ajudou a repensar uma série de coisas





que eu sabia ou achava que sabia sobre jazz. Nada como um sujeito teimoso e de argumentos aparentemente insólitos como o Garibaldi pra te fazer pelo menos pensar duas vezes sobre, por exemplo, o verdadeiro tamanho do Miles Davis no chamado panteão do jazz; nada como a paixão desbragada de Garibaldi pelo Art Pepper pra te chamar a devida atenção sobre esse monstro do sax-alto e te fazer pelo menos considerar a possibilidade de que ele tenha sido quase tão grande quanto o Lee Konitz; nada como a implicância profunda deste desastrado personagem com os ritmos latinos ou as seções de cordas no jazz pra gente dar boas risadas e acabar concordando com ele. Isso pra falar só de alguns dos melhores momentos destas saborosíssimas crônicas.

E aí, tá esperando o quê? Vai lá, começa logo a ler sobre a vida e as opiniões de José Garibaldi Magalhães, o ouvidor-mor do jazz. Eu garanto que você nunca mais vai ser o mesmo.

Sérgio Karam

Porto Alegre, agosto de 2013.







ABERTURA

Em 1995 Enyldo Carvalhinho Filho criou em Vitória uma revista de natureza cultural a que deu o nome algo pomposo — mas condizente com suas nobres intenções de seriedade intelectual — de *Litteratus*. Participaram do primeiro número algumas das melhores cabeças pensantes da ilha de Vitória na época, como Amylton de Almeida, Gilbert Chaudanne e Karel van den Bergen. A mim, não como cabeça pensante mas como amigo do editor, foi proposta a tarefa de escrever sobre jazz: na enganosa suposição de que, só porque você ouviu jazz por mais de trinta anos, se torna — querendo ou não — autoridade no assunto.

Contrapropus: desde que possa transmitir algumas das minhas opiniões de mero ouvinte de jazz via textos de ficção em vez de via ensaios críticos formais. Absolutamente raso em teoria musical, não admitia outra maneira honesta de escrever sobre jazz a não ser assim.

A fórmula não é nova. Já nos anos 40 Mário de Andrade criou seis personagens pra discutir música em uma série de crônicas que publicou em jornal e que foram depois reunidas no livro *O banquete*. Aqui mesmo em Vitória, Rogério Coimbra criou a figura de Mr. Z pra fazer a cobertura de um





festival de jazz e Francisco Grijó as do Sábio e do Ingênuo pra discorrer sobre literatura — tanto uma como outras nas páginas da saudosa revista *Você*, da Ufes.

Na mesma linha nasceu José Garibaldi Magalhães, o ouvidor-mor do jazz. A crônica inicial, com o título “Bebop saudações”, saiu no primeiro número de *Litteratus*, em maio de 1995.

Primeiro e último. Logo depois Enyldo Filho descobriu que não é mole editar uma revista cultural em Vitória e *Litteratus*, como tantas outras publicações congêneres no formato e nas boas intenções, tornou-se história.

Garibaldi foi engavetado e esquecido até fins de 1997. Nessa época o poeta e jornalista José Irmo Gonring andava empolgado com um projeto de crônicas capixabas para veiculação na *Gazeta On Line* e me convidou pra ser um dos quatro autores inaugurais. Teríamos o compromisso de produzir uma crônica por mês, que ficaria no ar pelo período de uma semana. Os meus colegas nessa aventura na mídia eletrônica seriam Adilson Vilaça, Luiz Trevisan (mais tarde substituído por Márzia Figueira) e o próprio José Irmo.

A idéia me atraiu, mas eu não tinha nada pra oferecer a não ser as crônicas de Garibaldi. Serve, disse José Irmo, mais preocupado em fechar o quarteto de autores do que no assunto das respectivas crônicas.





Garibaldi na internet durou de novembro de 1997 a dezembro de 1999, quando o projeto das crônicas capixabas foi suspenso. Nesse período foram divulgadas na *Gazeta On Line* vinte e oito crônicas, inclusive um replay ampliado da crônica publicada em *Litteratus*, agora com o título definitivo de “O ouvidor-mor do jazz”.

De dezembro de 1997 a outubro de 1998 Garibaldi circulou também na mídia impressa. Foram publicadas, nos números 52 a 60 da revista *Você*, da Ufes — então editada por Miguel Marvilla —, as nove primeiras crônicas da série, com pequenas mudanças no texto e algumas ilustrações. Foi na *Você*, também, que a série recebeu um título geral, *Dois graus a leste, três graus a oeste*. E em 2000, na antologia *A parte que nos toca*, publicada pela Flor&Cultura, foi inserida, ligeiramente editada, a crônica “Qual o nome desta crônica?”.

Este projeto jazzístico em folhetim andou ensaiando uma seqüência, até porque parte da história ainda não fora contada até o fim, a saber, a história do triângulo amoroso entre Garibaldi, Maria da Penha e o narrador. Com novo narrador e nova abordagem, nove fascículos dessa seqüência foram escritos entre 2001 e 2003 e divulgados, como convinha, na internet (no site Estação Capixaba, onde ainda podem ser lidos). Mas outros projetos surgiram





a que dar atenção e a segunda parte das aventuras de Garibaldi — *A história inconfessável* — foi interrompida e ficou provavelmente pra nunca jamais.

Aqui estão, um tanto quanto editadas, quase todas as crônicas originais e, de lambujem, em seus dois atos, a diatribe de Garibaldi contra Miles Davis. Também localizei e inseri, em notas de rodapé, a maior parte das fontes que abonam referências e citações feitas por Garibaldi ao longo do texto.

*

Por fim, uma palavra sobre o Clube das Terças. Lá pelo início da década de 90 cabia-me duas ou três vezes por semana, final de tarde, a tarefa paterna de levar minha filha Ana, então com seus dez anos, à aula de piano na Escola de Música, no centro da cidade. O tempo de espera eu passava ali perto, na Digital Discos, de Valci Pereira da Silva, vendo e ouvindo as novidades, inclusive pra alimentar meu programa de jazz na Universitária FM (que produzi de 1989 a 1996). Ali conheci João Luiz Mazzi, ouvinte (“número único”) do programa, que então criou o hábito de aparecer por lá, no horário das aulas de Ana, pra trocarmos idéias sobre nossos gostos e desgostos jazzísticos; aquilo já era o embrião do Clube das Terças, mas





como podíamos saber? Outros aficionados freqüentavam a loja, entre eles André Gurgel, Rogério Coimbra e Luiz Romero, e aleatoriamente se juntaram à nascente confraria. Isso terá sido entre 1990 e 1992, nem sabemos ao certo. E quando Valci transferiu a loja pro Centro da Praia, viemos junto; ali, sem qualquer preocupação formal ou institucional, crescemos em número, estabelecemos nossa sede numa das mesas da praça do shopping e fixamos a terça-feira pros encontros semanais. Ou seja, o clube nasceu por si mesmo, por geração espontânea, e por evolução igualmente espontânea chegou até hoje, cerca de ou mais de vinte anos depois dos primeiros vagidos na loja de Valci. E o que é evidente é que nem o clube teria existido nem, por extensão, as crônicas de Garibaldi teriam sido escritas, se Ana nunca se tivesse proposto a estudar na Escola de Música. A ela, portanto, bebop saudações!

Vitória, setembro de 2013.

RSN







1

O OUVIDOR-MOR DO JAZZ

Pra Enyldo Carvalhinho Filho,
sem quem Garibaldi não.

Dia desses, anteontem pra ser mais exato, dei com José Garibaldi Magalhães na estreita rua Duque: lá me vinha ele pelo meio da rua, alto e desengonçado feito um Dexter Gordon. Me fez parar. Eu estava compressa; ele não. Garibaldi está aposentado e tem mais não qualquer noção de pressa — se é que jamais teve, em tempo algum. Vê se chega às quatro — pedem. Garibaldi chega às seis e vinte: quatro horas ele nem sabe mais o que é.

Eu gosto de jazz e ele também, e aí está a raiz mestra da nossa se é que posso usar a palavra amizade. Ele e João Luiz Mazzi eram os pelo menos dois ouvintes do meu hoje extinto programa semanal de jazz na Universitária FM, ao qual sete anos servi como um Jacó. O programa ia até às nove da noite. João Luiz, quando ligava pra algum comentário, ligava às nove e pouco, se tanto dez. Garibaldi, que sempre ligava, me tirava da cama 'round midnight pra demolir o programa de alto a baixo. Parece até que gravava o programa, ouvia o playback





e anotava os senões pra então despejar tudo pelo meu ouvido sonolento e indefeso abaixo.

Assim, em nome do jazz, me fez parar na rua Duque e me puxou pra um canto: Quero falar com você. Aí olhou pra um lado, olhou pra outro, ergueu sobre o queixo a gola imaginária de um sobretudo imaginário, chegou aquela boca torta de maraçapeba ao pé do meu ouvido, e sussurrou:

— Músico de jazz tem mais é que morrer cedo.

Já estou meio que habituado às tiradas de Garibaldi, por isso fiquei na minha. Erro tático. Pra Garibaldi, quem cala discorda.

— Tem mais é que morrer cedo, sim senhor! — agradeceu ele, já pouco se lixando se alguém ouvisse ou não. — E direi mais: entre os trinta e os quarenta, dependendo do caso. Alguns até mais cedo; outros — aqui os caninos brilharam cruéis — deviam fazer o obséquio de nascerem mortos. Tá pensando o quê!

Garibaldi é piamente radical: em tudo e em mais alguma coisa. Se esse radicalismo tem origem no berço, em algum leite que mamou e não gostou, se é fruto de seu autoproclamado fracasso como poeta, se de suas múltiplas desandanças com as filhas de Eva, sei não. Motivo há de haver pra esse estar de mal com o mundo, mas se tenho de escolher um só, só pra constar, arriscaria que a culpa é do pai dele, um integralista convertido ao PCB — um verdemelho, diria Luiz Guilherme





—, que deu ao filho o nome de José Garibaldi em homenagem ao notório caudilho italiano. Sei, de ouvir contarem-me, que Garibaldi criança era torrado o sacco por uma chusma de moleques que usavam cantar em coro ao seu redor: Garibaldi foi à missa, / Num cavalo sem espora. / O cavalo tropeçou, / Garibaldi caiu fora.

Na adolescência (foi o que me contaram: eu não conhecia Garibaldi ainda, nem com espora nem sem) parece que resolveu tirar vantagem do nome ingrato pra conquistar uma italianinha de Sagrada Família que tinha a cabeça cheia de tudo que é clichê da velha Itália. Inventou que se chamava simplesmente José, e que, por parte da mãe, era descendente direto de Giuseppe Garibaldi — que aliás foi casado ou amasiado com uma Anita brasileira. Mas na primeira esquina, antes mesmo do primeiro beijo, Garibaldi foi desmascarado: vazou que o sobrenome da mãe dele era um lusitaníssimo Lisboa, e a italianinha de Sagrada Família caiu fora. Bem feito, mulheres direis; talvez sim, mas o fato é que o vexame e o fracasso amorosos encheram de ainda mais fel o já azedo coração de Garibaldi.

Mas os dissabores onomásticos do nosso herói não vêm ao caso. Vêm, sim, suas opiniões (sobre tudo, mas, sobretudo, sobre jazz). Costumo encontrá-lo na Fígaro, a loja de discos de Alcides Vieira, ali no Centro da Praia, fuçando a seção de





jazz com João Luiz Mazzi, com Mr. Z, com Rogério Coimbra, com outros mais. Na mão, transformado num tubo cilíndrico, um exemplar — geralmente antigo de pelo menos trinta anos — da revista *Down Beat*; no bolso, uma opinião polêmica, às vezes crua, às vezes recheada de ácido, como esta agora.

— Mas por que você diz isso, Garibaldi?

— Por uma razão muito da simples. Porque quase todos os músicos de jazz chegam a um ponto de suas carreiras em que inevitavelmente danam a fazer merda. Em vez de amadurecerem com a idade e consolidarem a música de bom gosto que faziam antes, não: em vez disso, por dinheiro ou por doideira, danam a fazer merda sobre merda.

— É, Garibaldi? — encorajei, abdicando de minha pressa.

— Não vê Gerry Mulligan? Se tivesse morrido em boa hora, não teria gravado com Astor Piazzolla: bandoneón: tenha dó; nem com Jane Duboc: que que é isso: brincadeira!

— Você ouviu esses discos, Garibaldi? — Também não deixo por menos.

— Não ouvi, não gostei, e bebop saudações, — disse ele, impávido. E impávido continuou: — Mesma coisa Coleman Hawkins. Ah, bem que um puta ônibus da Transcol, daqueles articulados, podia ter caído do céu e passado com todas as rodas por cima dele na hora dele ir pro estúdio gravar a porra daquele disco, como é que é mesmo o nome?





— Garibaldi finge uma súbita falta de memória. — Ah, sim, *Desafinado*. Tenha dó: Coleman Hawkins, o cara que pegou o sax, olhou o sax, e disse: Parla! Conta tudo! Pois logo esse cara, esse patriarca, esse Abraão do jazz, esse Colombo do jazz, justo ele gravar bossa nova, e ainda por cima muito pessimamente mal! — Olhou-me de esguelha. — Ou vai ter coragem de me dizer que *Desafinado* não foi a pior cagada da carreira dele — ou a única?

Nesse ponto até que concordo com Garibaldi: por isso pulei pra outro músico:

— E que que você me diz da fase final de John Coltrane, Garibaldi?

— Da fase *terminal* de John Coltrane, você quer dizer: o cara estava doente, meu amigo. Estava com pereba na cabeça! Na minha opinião, Coltrane até que ia direitinho até entrar em parafuso e virar papa do free jazz e ficar tocando pra Deus. É nisso que dá ter comido tanta meleca.

— Lembre que foi Miles Davis que disse que ele comia meleca, — obtemperei, como quem avisasse: Dá pra confiar no que Miles Davis disse? Mas pra quê! Os olhos de Garibaldi faiscaram:

— Miles Davis! Esse então devia ter morrido em 1961! Foi indo, foi indo, até que deu no que deu: se vendeu ao diabo e danou a tocar rock.





— Fusion, Garibaldi, — expliquei, como se ele não estivesse careca de saber. — Aquela mistura, aquele blend, jazz-rock, esse negócio.

— Fusion uma ova. Pra mim rock é rock e jazz é jazz, assim como prosa é prosa e poesia é poesia, e prosa poética é a puta que o pariu. Fusion, pra mim, tem cheiro de enxofre: é rock tocado por músicos de jazz renegados que assinaram contratos mercenários em troca da alma e da vergonha, como esse tal de Miles Davis. Tá pensando o quê!

— Mas tem quem goste.

— Foda-se quem gosta. Você por acaso sabe o que é que Charles Mingus disse, em 1971, viu, em 1971, da música de Miles Davis? Pois Mingus disse, abre aspas: “O que Miles está tocando agora é bosta.”¹ — Garibaldi fechou aspas e repetiu a palavra saboreando-a na boca como uma jujuba — Bosta, — e me olhou triunfante. — Aqui jaz um músico de jazz: Miles Davis, 1926-1961. Quem dera!

— Qual é, Garibaldi, — disse eu. — Você é muito radical.

— Obrigado.

— Não estou dizendo isso como elogio. Quem você pensa que é? O ouvidor-mor do jazz? Você pensa que o jazz tem de ser só do jeito que você gosta?

¹ *Down Beat*, maio 13, 1971, p. 14.





— Meu amigo, — disse ele, com olhar de pêsames pra minha gritante insensatez, — eu é que sei o que é melhor pro jazz.

Aí me apertou a mão embaçbacada e se afastou rua abaixo. Três passos depois, voltou-se pra trás pra gritar:

— E aí, já abraçou seu marciano hoje?

E, sem esperar resposta, lá se foi pela rua Duque, tropeçando nos joelhos que nem — que nem o quê? Ah, sim, que nem um Dexter Gordon.







2

PIANO DE CABECEIRA

Pra José Irmo Gonning,
também sem quem Garibaldi não.

Garibaldi estava em pé à entrada dos Correios, no centro de Vitória. Comprido e pernalta: bota um sax-tenor na mão dele que ele fica parecendo o irmão mais branco de Dexter Gordon. Pelo menos de longe. De perto, nem tanto. A diferença está naquela chispa no olho, naquele jeito de crisar os lábios: seu azedume de estimação. Está, também, naquele tubo que traz numa das mãos: não consta que Dexter Gordon levasse, pra cima e pra baixo, um exemplar da revista *Down Beat*, ainda por cima antigo de mais de trinta anos. Saudei-o.

— Olá, — respondeu, sem tirar o olho de uma moça que ia en passant, belas coxas branqueadas à mostra. — Meu amigo, pra andar tranqüilo no meio desta cidade, vou ter mais é que contratar um guia de cego.

— Está enxergando bem não, Garibaldi?

— Estou é enxergando bem demais. É tanta da mulher bonita que, se eu não puser uma venda nos olhos, corro o risco de mais dia, menos dia, entrar em surto. São sereias sem escama,





sereias secas e mudas, que cantam com a pele. Melhor: cantam por todos os poros. Este seu amigo, qual um novo Ulisses, tem de tapar os olhos pra não cair em tentação e se ferrar.

Garibaldi gosta de três coisas na vida: jazz, mulher e poesia. Já publicou, e disso se arrepende até hoje, um livrinho de poemas com o estranho título de *Hypochristmutreefuzz*, e o estranho pseudônimo de Antônio Campbell. Com mulher já teve um inúmero de namoros, noivados, casos e paixões gordas e magras, e três ou quatro casamentos. Já foi até, simultaneamente, casado em Vitória e noivo em Vila Velha, o que não é pra qualquer um. Agora anda namorando com Zezinha, sim, sim, aquela que outrora foi hipnik e se chamava Folha de Hortelã. Perguntei por ela.

— Terminei, — disse ele. E soltou um suspiro tão de profundis que quem olhou pra ele com ar de estranheza foi a mulher que vende envelopes nos degraus dos Correios. Ele fez um silêncio e soltou um segundo suspiro. Talvez lhe viesse à mente a imagem de Zezinha entre lençóis, e lhe batesse n'alma uma saudade.

— Mas vocês dois pareciam tão bem juntos! Terminou por quê, homem de Deus?

— Só respondo depois de consultar meu advogado.

Essa fórmula, quando usada por Garibaldi, significa que ele não responderá nem sob tortura. Pena: estava curioso por





saber o que fez Garibaldi, um chato de cinqüenta anos, dar o fora numa moça de trinta como Zezinha, objeto — nem um pouco obscuro — do desejo de muita gente, inclusive, não nego, meu.

— Então agora você está sozinho? — perguntei.

— Sozinho, vírgula. Estou com Jessica Williams.

— A pianista?

— E que puta pianista! Que piano ela toca! Todo dia escuto e nunca enjoô. É meu piano de cabeceira.

— Como você descobriu essa mulher? — Confesso que senti uma ponta de ciúme, pensei que só eu em Vitória, e mais ninguém, conhecesse o piano de Jessica Williams.

— Mr. Z. Mr. Z chegou e sussurrou ao meu ouvido, feito um fantasma: Você precisa ouvir Jessica Williams. Bebi o conselho. Já tinha lido uma resenha na *Down Beat*: puseram uma tiara de elogios na testa da moça. Só que resenha na *Down Beat* é uma coisa; sussurro de Mr. Z é muito outra. Aí encomendei um disco dela. Piano solo. Daquela série de recitais gravados na Sala Maybeck. Ambiente monacal, piano de cauda, cinqüenta lugares — uns happy few lá dentro pra bater palmas bem comportadas. Veio o disco. Meia-noite, headphone no ouvido, senti pra ouvir. A primeira faixa foi *Why I Love You*, em andamento rápido. Ouvi e me apaixonei. Tinha encontrado o piano da minha vida. Vontade que deu foi de ligar pra Portland, Oregon, e dizer: Moça, quer casar comigo? Se eu fosse doído e





rico, fazia isso. Se eu fosse doido e tivesse uma avó rica, botava a avó na boca do vento sul só pra pegar a herança e bater pra Portland atrás dessa pianista com seu piano.

— Modos, Garibaldi, — adverti.

— Mas a mulher é uma danada. Parece uma versão mais tenra, mais terna e mais técnica de Thelonious Monk. Melhor dizendo, parece uma mistura de Monk e da Fada Azul, se a Fada Azul tocasse piano, e por que não tocaria?, e tem uma mão esquerda tão maciça quanto a de Lennie Tristano. E faz diabruras no teclado. Algumas notas são tão agudas que parecem de vidro — quase estilhaçam no ar. E os socos que ela dá nas teclas — nem Red Garland, que foi pugilista, batia tanto. Sem falar nos piparotes em contraponto, nos acordes em carrilhão, na graça com que descarrila fora do compasso pra voltar aos trilhos lá adiante. Tentei escrever um poema, mas ela está além, muito além da nossa vã versorragia. Só sei dizer que eu gostei — e que Mozart também gostaria, se ouvisse.

Garibaldi tem o maior respeito por Mozart. Vez por outra, intoxicado de tanto jazz, vai e ouve uma sonata de Mozart pra piano: é a sua assepsia aural. Os ouvidos ficam tinindo, prontos pra entupir de novo com mais um porrihã de jazz.

— E João Luiz Mazzi ouviu? — perguntei. João Luiz é outro fedor de jazz, que vive com Garibaldi lá na Fígaro trocando opiniões sobre jazzmen: quanto mais obscuros, melhor.





— Lady Mazzi ouviu e não gostou, — disse Garibaldi, contrariado. (Aqui, devo interromper a narrativa pra um rápido e necessário esclarecimento. Garibaldi tem o costume, copiado de Lester Young, de se referir aos amigos como Lady Mazzi, Lady Coimbra, Lady Romero, Lady Gurgel, e assim por diante. Isso quando está de bom humor. Segue.) — Aliás, com Lady Mazzi deu-se o seguinte. Alcides recebeu duas cópias do cd. Assim que eu ouvi e me apaixonei, fui logo ligar pra Lady Mazzi: Lady Mazzi, eu disse, vai correndo amanhã cedinho lá na Fígaro comprar a outra cópia, antes que outro aventureiro passe a mão nela. Lady Mazzi foi lá correndo, comprou o cd, foi correndo pra casa ouvir e voltou correndo pra Fígaro pra devolver. Confesso que não entendi nada: geralmente nosso gosto coincide. Mas ele ouviu e não gostou. Disse que ela floreia demais as frases: que enfeita, adorna e ornamenta. Chegou ao absurdo de dizer que certas passagens são tão glicerizadas que lembram aquele pianista de coquetel com nome de mulher, Carmen Cavallaro. Lady Mazzi está precisando trocar de ouvidos. Só sei dizer que — que loura, meu Deus do céu!

— Quem? Jessica Williams?

— Também. Mas estou falando daquela que vai ali, olha, de saia preta. Eu não resisto a loura vestida de preto! Cadê minha venda, meu Deus, cadê minha venda!





Não tendo venda pra poder não ver, Garibaldi que fez
Pregou ao olho, à guisa de luneta, a revista Down Beat, e
ficou só olhando a loura de preto, olhando, olhando, até ela se
perder por entre o meio do trânsito: do trânsito parisiense do
centro de Vitória.





3

LATINÓRIO

Pra João Luiz Mazzi, cujos ouvidos
não toleram ritmos latinos no jazz.

De todo um grande elenco de tias que tive em criança restam hoje não mais que apenas duas. Uma mora na Praia do Canto e é viúva; outra mora no Estado Livre de Jucutuquara e só não é viúva porque não casou, senão bem que seria. A da Praia do Canto mora num prédio de todo tamanho na rua Aleixo Neto, de onde dá pra ver a ilha de Jorge de Menezes e a ilha de Valentim Nunes — hoje chamadas, sabe-se lá por quê, de do Boi e de do Frade, e não mais pelo nome de seus primeiros proprietários, companheiros de aventura (ou melhor, de má-ventura) do donatário Vasco Coutinho —, e o mar aberto mar a fora; a de Jucutuquara — não tem aqueles renques de casinhas antigas naquelas ruazinhas transversais que ligam as duas avenidas do bairro? Pois é: minha tia velhinha mora por ali, numa dessas ruazinhas, numa dessas casinhas, mais pra perto da rua Müller que da rua Torres.

Gosto dessa minha tia. Toda vez em quando passo por Jucutuquara por qualquer razão, nunca deixo de lhe





fazer uma visita; em parte por sentir que ela preza essas pequenas atenções, em parte de olho numa fatia especial da herança dela: somos uma legião incontável de herdeiros presuntivos. Pois num desses dias, meio da tarde, em que ia justamente saindo da casa dela e já abrindo a porta do carro, eis que vejo logo quem, diabos, Garibaldi, José Garibaldi Magalhães, ele próprio mesmo, dobrar a esquina e lá vir direto rumo a mim. Assim que me viu, já acenou com a mão. E eu cá pensei, com meus botões: Que que é isso, nem o Estado Livre de Jucutuquara está livre dessa assombração! Pura retórica: no fundo, eu até que bem que me distraio ouvindo as histórias de Garibaldi e as suas opiniões peremptórias sobre jazz.

— Turista acidental em Jucutuquara, Garibaldi? — perguntei, sendo apertado a mão.

Ele estava de bem com o dia, parecia leve e tranquilo. Respondeu: Nada. Tenho mas é duas boas razões pra andar por aqui até todo dia se fosse o caso.

— Ah é, Garibaldi? E quais?

— Primeira: tomar um sorvete caseiro naquela sorveteria lá dos fundilhos da rua Torres. Melhor sorvete de Vitória. O de cajá-manga, então, é um manjar dos deuses.

— E a segunda, Garibaldi? — fui logo perguntando; quero lá falar de sorvete.





— Ah, — disse ele, com uma expressão de puro enlevo,
— tenho sempre a esperança de um belo dia rever a deusa de
Jucutuquara.

— A deusa de Jucutuquara?

— Meu amigo, não tem outro qualificativo pra essa mu-
lher. É isso aí, deusa, se é que deusa não é pouco pra ela.

— E quem é essa maravilha, homem de Deus?

— Sei lá. Primeira vez que vi, eu vinha de carro, tranqüilo,
cabeça leve, vindo pela avenida Maruípe, aí virei ali no trevo dos
Furadinhos — é assim que Garibaldi, de sacanagem, se refere
ao bairro de Fradinhos — e entrei em Jucutuquara. Rapaz, de
repente, sem mais nem menos, a deusa atravessa a rua na minha
frente. Que visão do céu: uma loura vestida de rosa, de pele
absolutamente rosada, e ainda por cima pezinho descalço, meu
Deus!, atravessando a rua bem diante do meu nariz, indo ali pras
bandas do Solar Monjardim. Parecia toda ela feita de, de, de quê?
Ah, sei lá de quê, da matéria de que são feitas as deusas. Fiquei
doido. Assim que me refiz daquele bendito susto parei o carro
e voltei a pé pra ver se a mulher era de verdade mesmo ou só
miragem. Meu amigo, vasculhei aquelas veredas todas, até lá em
cima no solar eu fui, esperando encontrar a deusa derramada na
velha cama do barão, já pensou? Mas neca. Não encontrei mais.

— Será que foi alucinação? — perguntei.

— Se eu fosse chegado ao pó, eu diria que sim. Só sei





que, algumas semanas depois, vi outra vez. Ela estava de rosa de novo, e de novo descalça. Só que, do jeito que ela se move, duvido que aquele pezinho chegue a triscar o chão. Dessa vez eu estava passando de ônibus, e lá ia ela pela calçada, andando na direção dos Furadinhos. Saltei na porra do primeiro ponto, saí correndo atrás. Nego que viu deve ter pensado, é maluco ou é ladrão. Entrei nos Furadinhos, procurei daqui, procurei dali, subi ladeira, desci ladeira, só não subi foi até à pedra dos Dois Olhos, que não tenho mais pernas pra isso. Mas da moça, nem sombra. Sumiu.

— E não voltou a ver? — perguntei. Essa misteriosa mulher evanescente já começava a me deixar curioso.

— Deixa contar. Terceira vez que eu vi, eu vinha da cidade, de carona com Lady Coimbra. No caminho ele parou nessa sorveteria que eu nunca tinha ouvido falar. Ele compra sorvete que dê pro mês inteiro e consome tudo em uma semana, de tanto que gosta. E não admira, o sorvete ali é do caralho. Mas aí estou eu na porta saboreando o meu sorvete de cajá-manga, virando também freguês da loja, está ele lá dentro pagando aquele suprimento todo, quando quem vejo na rua, meu Deus, bela e diáfana, ao longe? A filha da puta da deusa! Vinha vindo pela outra calçada, lá embaixo, etérea e magnífica. Ah, meu amigo, saí como uma flecha na direção dela, nem sei pra fazer o quê. Só que ela virou na primeira





esquina e perdi de vista. E aí não deu outra: chego eu lá na esquina, cadê a moça? Não tinha ninguém naquela rua, ninguém: só um vira-lata coçando as pulgas. Mais uma vez a filha da puta escapuliu por baixo dos panos do ar. Fiquei ali, feito um babaca, me sentindo abaixo de cão: abaixo daquele vira-lata com toda a sua preciosa coleção de pulgas.

— Que coisa estranha, Garibaldi. E depois disso você não viu mais a moça?

— Não. Por isso é que, sempre que posso, dou uma volta pelo bairro, entro por uma rua, saio por outra, sempre na esperança de rever a deusa. Dou uma chegada até a sorveteria, que agora já sei o caminho. Mas parece que, se você procura a deusa, não adianta que não acha. Você tem que menos esperar pra ela então quem sabe aparecer. Ela é danada, a filha da puta.

Deu um suspiro, extraído lá do fundo das cavernas do coração. Daí perguntei: Deusa por deusa, Garibaldi, tem ouvido muito Jessica Williams?

Se perguntei foi porque queria dar-me a chance de ouvi-lo derreter-se todo falando de seu xodó favorito, essa pianista de fim de século que, segundo ele — lembra, leitor? —, é uma mistura de Thelonious Monk com a Fada Azul. Mas ele me surpreende fazendo uma careta e dando um passo pra trás como quem diz: Vade retro!





— Não me fale dessa mulher! — exclamou.

— Mas que que houve, Garibaldi? Você estava apaixonado por ela, pela música dela, estava até à beira de propor casamento...

— Descobri que ela não passa de uma leviana.

— Ela está te *traindo*, Garibaldi? — Por um momento me deixei levar pela ilusão, como se Jessica Williams fosse a noiva de Garibaldi e tivesse plantado um belo par de cornos na testa dele.

— Pode-se até dizer que sim. Deixa contar. Outro dia encontrei, lá mesmo na Figaro, assim dando sopa nos escaninhos, um cd do trio de Jessica Williams. A capa tem uma foto dela sentada na banquetta e, olha o detalhe, dá pra ver que está descalça ao piano. Descalça ao piano! Pura poesia!

— Coisa mesmo de deusa, — comentei.

— Comprei na mesma hora, sem nem ouvir na loja. Ouvir ali pra quê, se o outro cd dela que eu tenho é do caralho? Aí fui chispado pra casa com o coração pulsando. Botei pra ouvir. A primeira faixa era um tema de Monk, “Bemsha Swing”, e você sabe que Jessica Williams se diz apóstola do velho Monk. Me preparei pra uma experiência inaudita. Pois bem, quando a música começou, eu quase não acreditei. Pensei até que tivesse havido alguma troca de rótulo e eu estivesse ouvindo um cd de, sei lá, Ramsey Lewis ou Les McCann, algum desses bostas do piano. Lembrei até de Sebastião Lyrio, que um dia comprou um cd de Chet Baker lançado aqui no





Brasil e, quando foi ouvir, o que saiu lá de dentro foi música de pagode.

— Sim, sim. Mas o que que aconteceu com esse cd de Jessica Williams, Garibaldi?

— Meu amigo, ela tocou o tema em ritmo latino; ou seja, borrou o tema todo. Dá pra acreditar? Uma discípula de Monk fazer isso com um tema de Monk! E logo Monk, que sempre cagou e andou pros ritmos latinos, no que sempre fez de muito bem!

— Mas se bem me lembro, o próprio Monk gravou “Bemsha Swing” com uma batida latina.

— Aquela gravação de 1952 com Max Roach na bateria? — vociferou Garibaldi. — Aquela gravação não conta, nem uma outra que Monk fez em 1956 com Sonny Rollins, notório latinista. Já na versão de “Bemsha Swing” gravada em 1960 no concerto de Milão (que foi a primeira que eu ouvi), você pode ver que a batida é jazzística de cabo a rabo. É a versão oficial definitiva, sem nenhuma poluição latina.

— Se você diz...

— Pois é. Isso que Jessica Williams fez foi sacanagem, e da grossa: sacanagem com Monk e comigo. Fiquei puto dentro das calças: não quis nem saber de ouvir as outras faixas, peguei a porra do cd, voltei à loja, e troquei com Alcides por um disco de Bill Evans, que pode ter mil defeitos, mas pelo menos sempre teve o bom gosto de ficar longe da latinização.





— Quer dizer que você terminou com Jessica Williams.

— Terminei. Agora já estou bem, mas foi duro, meu amigo, foi duro. A cicatriz dessa traição eu vou levar pra sempre.

— Tá falando sério, Garibaldi?

— Olha, meu amigo, jazz em ritmo de mambo, de rumba, de salsa, calipso, esse latinório todo, não adianta que eu não agüento! Não tem coisa num disco de jazz que me deixe mais putó. Como é que pode os músicos não perceberem uma coisa que pra mim é tão cristalina! Eles que são músicos não percebem, e eu, que não toco nem folha de fícus, que não sei distinguir um lá de um cá, percebo com a maior facilidade! O latinório baixa o nível do jazz. A coisa perde a seriedade, vira escracho, vira *chanchada*.

— Tudo isso, Garibaldi, são meras palavras. Você está é sendo impressionista.

— Impressionista o cacete, eu tenho uma teoria pra sustentar o que eu digo, cara.

— Tem?

— Claro que tenho. Tá pensando o quê?

— Então diz aí.

Garibaldi fechou os olhos e meteu sobre o cenho cinco dedos convergentes: fez visagem, como diria minha tia velhinha. Vinte segundos depois, pôs-se a falar:





— O que é, em termos bem simples, o jazz? O jazz é uma mistura de elementos musicais da Europa e da África que brotou nos Estados Unidos. Da Europa o jazz recebeu estilos, técnicas e instrumentos. Da África recebeu ritmos e tonalidades, filtrados pelos blues, pelos cantos de trabalho, pela música de igreja. Não é isso?

— Digamos que sim.

— Tá. Agora raciocine comigo: você tem uma mistura de elementos, e daí surge, ao longo de um processo que levou décadas, um novo tipo de música. Vamos chamá-lo de jazz. Dentro desse produto musical, o jazz, você tem, devidamente incorporada, a contribuição rítmica africana. Muito que bem. Tempo passa, aí o músico de jazz ouve uns ritmos diferentes, que se desenvolveram em outros lugares da América onde é forte a influência cultural africana, como as ilhas do Caribe. Ouve e acha um barato, mas em vez de deixar lá a coisa quieta, incorpora esses ritmos ao jazz.

Ele fez uma pausa e olhou pra mim com aquele olho enfezado.

— E daí? — perguntei.

— E daí? Daí que o ritmo africano, porra, já está lá no jazz, funcionando bonitinho! É aquilo ali e pronto! Aquele é o ritmo tradicional, histórico, consagrado. É o ritmo do sangue, do suor e das lágrimas do negro norte-americano! Tem que





respeitar. Vai mexer pra quê? Pra que trazer de fora outro ritmo de origem africana? Não dá! Isso só desarruma, desequilibra, desestrutura tudo. Já não é jazz: é paródia de jazz, é caricatura de jazz. E ouvidos sensíveis como os meus não podem tolerar tanta incongruência e tanta falta de bom gosto.

— Sei não, Garibaldi, acho que não é por aí não. A dinâmica da música, como a da linguagem, está além de códigos e controles. Já falou essa sua teoria pra alguém?

— Não: você é o primeiro: acabei de inventar. E sabe o que mais? Com teoria ou sem teoria, eu acho os ritmos latinos a pior praga do jazz e quero mais é que se fodam. Fim de papo. Bebop saudações.

— Mas o músico de jazz em geral gosta.

— Mas quem disse que músico de jazz entende de jazz? Ele entende é de tocar aquela porra e olhe lá, mas no resto acaba que mais erra do que acerta.

— Garibaldi, seja lúcido, a coisa é consensual. Todo mundo usou ritmos latinos, uns mais, outros menos.

— Todo mundo, vírgula. Que eu saiba, Monk nunca gravou nada com ritmo latino a não ser aqueles dois “Bemsha Swing” que nós mencionamos lá atrás e mais um maldito “Bye-Ya” de 1952: já a versão de 1962, do disco *Monk’s Dream*, não tem nem cisco de latim. E fora Monk, que eu saiba, Lester Young também não quis saber de latinizar o jazz, nem Art Tatum, nem Count Basie, nem





Lennie Tristano, nem Bill Evans; e alguns pecaram uma vez só, por insistência dos produtores, de olho no vil metal. É: você encontra alguns que guardaram castidade.

— Sei não, Garibaldi. A coisa não é tão grave assim: geralmente o ritmo latino se restringe à apresentação do tema. Depois os músicos caem no velho ritmo de jazz e vão embora, e só voltam ao ritmo latino na reapresentação do tema, no final. Você sabe disso muito bem.

— Não importa. Pra mim, a faixa fica toda bichada, e não é qualquer merda que eu dou pra meus ouvidos ouvirem.

— E se a deusa de Jucutuquara gostasse de um mambo, você ouviria um mambo com ela? — perguntei, maldoso.

— E por que não? Não mistura as coisas, meu amigo. Pra comer mulher eu já ouvi até cravo, e ainda por cima bem mal temperado!

— Que história é essa, Garibaldi? Essa eu quero ouvir.

— Outro dia aí eu conto.

E quando dei pela coisa ele já tinha me apertado a mão em despedida e já estava a dez metros de distância, afastando-se de mim como um foguete.

— Aonde você vai, Garibaldi?

— Vou tomar sorvete, meu amigo! — gritou ele, sem se voltar. E lá se foi, todo pernalta, todo Garibaldi, pelo lado ensolarado da mansa ruazinha de Jucutuquara.







4

O CLUBE DAS TERÇAS-FEIRAS ²

Para Luiz Romero de Oliveira,
aliás Salsa, saxofonista nosso.

Pelo que sei, toda semana tem sua terça-feira, e terça-feira é justamente o dia de se reunir, final de tarde, no Centro da Praia, o Clube das Terças-Feiras. Cheguei lá, terça dessas, pouquinho mais cedo, e logo logo quem vi foi Garibaldi alojado na Fígaro: Garibaldi nunca sabe que hora que é, como o cara da canção, daí por que é sempre, onde quer que seja, o muito primeiro a chegar, ou o muito último. Pois lá já estava ele, na loja, folheando o estoque de cds de jazz, que aliás conhece de cor e salteado, a ponto de até, vez por outra, ele mesmo atender aos clientes. Diz Alcides Vieira, dono da Fígaro, que em matéria de jazz Garibaldi e João Luiz Mazzi são seus formadores de opinião. João Luiz pode até ser que seja; Garibaldi, com seus estreitos horizontes musicais, deve mais é ser qualificado como *deformador* de opinião. Querem

² Esta crônica é uma versão condensada das quatro crônicas originais da série que relatam um encontro do Clube das Terças-Feiras: "As cantoras católicas", "Você tem que gostar pra gostar", "Como estarão as coisas lá em Vitória" e "Tangerina".





ver? Basta eu chegar que ei-lo que aponta pra um cd da cantora Helen Merrill, *You and the Night and the Music*, e abre fogo:

— Sabe o que que o meu crítico favorito disse de Helen Merrill?

Crítico favorito de Garibaldi é Whitney Balliett, que durante décadas escreveu sobre jazz, num estilo riquíssimo de metáforas, na *New Yorker*, tradicional revista nova-iorquina. Ouçamos, na voz de Garibaldi, o que foi que Mr. Balliett disse de Helen Merrill:

— Que ela canta como quem está tentando inventar uma nova linguagem. E isso ele disse, nota bem, lá por volta de 1957! Hoje podemos dizer que ela está se preparando pra fazer sucesso em Marte. A propósito, já abraçou seu marciano hoje?

Aproveitei a deixa pra perguntar uma coisa que estava há tempo pra perguntar: Garibaldi, que negócio é esse de abraçar marciano? Parece coisa de Shorty Rogers.

— Parece, e é, — disse ele, e até percebi o canto de sua boca de maraçaeba crispar-se num ricto aprovativo da minha percepção. — E já vi tudo: você deve conhecer “Martians Go Home”, aquela gravação de 1955, por aí, com Shorty Rogers e Jimmy Giuffre: aliás antológica, por conta inclusive dos efeitos sombrios que Giuffre extrai do registro grave do clarinete. Pois em 1983 Rogers gravou “Have You Hugged Your Martian Today?”. Acho um grande título. Verdade que o disco foi





gravado já fora da minha época, mas mesmo assim comprei, só por causa dessa música.

Fora da minha época, pra Garibaldi, é qualquer ano depois de 1960, já que, pra ele, a idade de ouro do jazz foi a década de 50: o que vem depois é declínio e queda, exceto no que diz respeito a alguns veteranos guardiães da tradição.

— Agora note você, — prosseguiu ele, didático — a sutil mudança de tom nos títulos de uma música e outra. “Martians Go Home”, gravada em plena guerra fria, dá a medida exata da paranóia americana em relação ao russo, que marciano nada mais era do que metáfora pra russo: não é à toa que Marte é chamado de planeta *vermelho*. Já com a gravação de 1983, Shorty Rogers vira profeta político pra anunciar o fim da guerra fria, que aconteceria alguns anos depois quando cai o muro de Berlim e poca o bloco soviético. O marciano passa a ser, como o russo, um amigo de estimação que se pode abraçar sem medo todo santo dia.

Nisso quem chega — João Luiz Mazzi. Imediatamente Helen Merrill voltou a ser, não que quisesse, o centro das atenções: Garibaldi fez questão de repetir pra João Luiz a opinião do seu crítico favorito sobre ela.

— Mais desengonçada só Meredith Monk, — disse João Luiz, e citou um crítico brasileiro que disse que Helen Merrill *esfola* as canções que canta.





— Viu? — disse Garibaldi, olhando pra mim. E acrescentou: — Se nós formos comparar uma canção com uma manga, por exemplo, podemos dizer que essa mulher descasca e joga fora toda a polpa, que é a melodia, e depois canta o caroço. Bebop saudações.

Demolida sem o menor dó a reputação de Helen Merrill, saímos da loja e tomamos posse de uma das mesas da praça do Café Preto: afinal, três já dá quorum pro clube abrir os trabalhos. Na verdade, não se trata de um clube na acepção formal do termo; trata-se, sim, de um pequeno grupo de chatos que, no final das tardes de terça, passaram a sentar juntos na mesma mesa, e a falar do assunto que interessa a todos eles: jazz — mas não só: mulher, sim, por exemplo, também.

— Voltando às cantoras, — disse eu a Garibaldi, — de quem é que você gosta afinal?

— Eu gosto é das cantoras católicas, — disse ele, olhando-me fixo pra ver minha reação. Minha reação foi fria: Cantoras católicas? E que cantoras são essas, Garibaldi?

— Billie Holiday e Doris Day, — disse ele, com a cara mais limpa.

Com isso ele conseguiu me tirar do sério: Espera lá, Garibaldi, assim também não! Vamos corrigir isso aí. A religião de Doris Day, que eu saiba, é a tal da Ciência Cristã. Por acaso depois disso ela se converteu ao catolicismo?

— Pelo contrário, — disse ele, feliz agora, e realizado,





por ter atingido na mosca a minha irritação, — ela é católica de berço, e segundo Anthony Burgess, que também era, essa é a maneira certa de ser católico. Se ela se converteu, *depois*, à Ciência Cristã ou ao budismo, não quero nem saber: é a mesma coisa que Miles Davis ter deixado de tocar jazz pra tocar rock. Essas rabindranatices não me interessam.

Agora, leitores, vejam só como o olhar de Garibaldi de repente gira pra acompanhar a chegada triunfal de uma morena de shorts, com longas pernas de fora e densos cabelos vespertinos. Houve uma pausa chauvinista pra acompanhar a passagem da morena, que contornou o quadrilátero da praça até chegar diante da Arezzo: ponto onde se encontram os caminhos de todas as mulheres que passam pelo Centro da Praia. Em frente à vitrine da sapataria a moça começou uma lenta e discreta dança, levantando um calcanhar, depois outro, destinada, creio eu, essa dança, a ajudá-la a escolher uma sandália e, em paralelo, a assanhar os sócios do clube. Depois que ela adentrou loja adentro, a conversa retomou seu curso:

— Tem outra coisa, Garibaldi, — disse eu, — Doris Day jamais foi realmente cantora de jazz, nem quando cantava com a orquestra de Les Brown.

— Hoje em dia, — aparteu João Luiz, — até eu, se abrir a boca e cantar “Ó Bela Lília”, acabo sendo tachado de cantor de jazz.





— “Ó Bela Lilia”, — disse Garibaldi pra João Luiz. — Não pense que eu não conheço essa música, pois conheço muito bem. Mas respondendo aqui ao nosso amigo, — voltou o olhar pra mim, — direi então que Doris Day é a única cantora, *fora do jazz*, que eu gosto. Sem contar que sempre gostei dos filmes dela. Foi meu primeiro grande símbolo sexual; só perdeu, depois, pra Christine Keeler.

— Christine Keeler, do caso Profumo? — perguntei.

— A própria. Aquela foto dela pelada na cadeira tem lugar de honra no meu imaginário.

— Não lembro não, — disse João Luiz, o que não admira em alguém tão alheio à política internacional.

— Mas eu lembro, — disse eu. E lembro mesmo: lembro da cadeira virada de costas e daquela lady godiva de copioso cabelo curvilíneo montada em pêlo na cadeira, com cotovelos apoiados na lâmina do encosto e queixo pousado no ninho das mãos; via-se a cadeira em todo o seu nu dorsal, mas só alguns trechos luzídios do nu da moça: de peito e púbis, nem sombra. Peito e púbis que, ecumênicos, acolhiam um ministro britânico e um espião soviético: o escândalo abalou a Grã-Bretanha e derrubou de suas cadeiras todo um gabinete conservador.

Houve um íterim de silêncio em homenagem a Christine Keeler e sua cadeira fotogênica. A morena, na Arezzo, ia experimentando uma sandália atrás da outra.





Voltei ao assunto vigente: E Billie Holiday? Era católica de berço também?

— E muito, — disse Garibaldi. — Bisavô dela era um fazendeiro irlandês que comeu as escravas e teve uma porrada de filhos mestiços. Nome verdadeiro dela era Eleanora Fagan. Herdou do bisavô o nome e, de lambujem, a religião.

— E foi católica a vida inteira?

— Foi. Deixou de ser Fagan, mas continuou católica. Está enterrada no Cemitério São Raimundo, em Nova York: um cemitério católico.

— Você sabia disso, João Luiz? — perguntei. — Ah, mas você não gosta de Billie Holiday, não é?

— Não *desgosto*, — disse João Luiz, — inclusive porque sempre cantou acompanhada por grandes músicos, como Lester Young. Mas cantora de jazz, pra mim, é Ella Fitzgerald.

Garibaldi assumiu aquele ar de desafio que sempre assume quando vai fazer revelação de alto teor polêmico. Que foi o que fez: Pois olha só: eu acho que Billie Holiday foi a maior de todas as cantoras de jazz, e só foi a maior de todas as cantoras de jazz porque era católica.

João Luiz pediu licença pra ir pegar um café protestante e me deixou sozinho pra digerir como pudesse aquele — como direi? — disparate. Pensei até em ficar em silêncio e não dar trela, mas tive pena: no olhar de Garibaldi tremia a





expectativa do mendigo que aguarda a esmola redentora.

— Dei-a: Ora, Garibaldi, que que tem a religião a ver com as calças?

A pergunta lhe fez os olhos brilharem.

— Meu amigo, Billie Holiday só foi a cantora que foi porque vivia num inferno e tinha medo de outro inferno, mas tinha também esperança de perdão: receita que só se aplica a quem é católico, como ela era.

Quanto a mim, nunca sei, ouvindo Garibaldi, se estou ouvindo sábias revelações ou asneiras sem par. Mudei ligeiramente o curso da conversa.

— E os blues, Garibaldi? Por que que você acha que Billie Holiday só gravou uma meia dúzia de blues em toda a vida? Não é de estranhar em pessoa tão angustiada?

A morena saiu da Arezzo e passou de novo à margem da praça. Notando os nossos olhares, franziu o cenho numa expressão de profundo desgosto e empinou o nariz. Garibaldi exclamou: Essa pava! Daqui a pouco está gasta e velha e aí vai lembrar dos nossos olhares com saudade.

E só aí respondeu à minha pergunta: Não acho que seja de estranhar por uma razão muito da simples: porque em tudo que cantou ela misturou uma colher de chá de blues. Nesse ponto Billie Holiday é exatamente o oposto de Johnny Hodges.

— Como assim, Garibaldi?





— Pensa bem, meu amigo: Hodges toca um blues como se estivesse tocando uma balada! — Garibaldi cuspiu a palavra *balada* como se a palavra tivesse gosto de merda. — Brincadeira!

— Você diz isso porque ele usa e abusa do vibrato?

— Meu crítico favorito, — disse Garibaldi, — chamou o vibrato de Hodges de “quase untuoso”. Eu tiraria o “quase”. Eu diria que o vibrato dele era untuoso, meloso, viscoso e pegajoso; e gosmento também.

— De pleno acordo, — diz João Luiz, que volta com sua xícara de café e retoma o lugar à mesa.

— E quem é, afinal, o maior sax-altista do jazz? Charlie Parker?

— Parker é hors concours.

— Então quem? — insisti.

— Art Pepper, — disse ele, até com certa solenidade. — Não digo que seja o maior, nem que seja o melhor. Digo, sim, que é dele que eu gosto mais. E na medida em que jazz é uma arte de emoções imediatas de primeiro grau, raros músicos de jazz até hoje me fizeram sentir tanta emoção quanto Art Pepper.

Surpreendeu-me a sobriedade, e mais, a humildade, da declaração, tão nada a ver com Garibaldi. Ia até explorar o tema adiante quando, pela terceira vez, a morena resolveu aparecer à vista dos nossos olhos. Só que, agora, invadiu a praça pra sentar, com indiferença ostensiva, ali assim bem perto da sede de nosso clube. Singular e majestática, deu as





costas pra nós e cruzou as pernas com elegância, deixando pairar a meia altura um pé displicente, calçado em sandália fresquinha, acabada de adquirir na Arezzo em três vezes sem juros. Garibaldi murmurou: Não sei o que é que eu adoro mais: se mulher em cadeira ou cadeira em mulher.

Depois bateu um silêncio entre nós: falar o quê, se estávamos perdidamente ocupados em olhar a moça até mais não poder? Ela sentiu de soslaio a nossa veneração. Enfiou a mão, em câmara lenta, por entre os cabelos que lhe caíam nos ombros, e suspirou de tédio e desdém. Pra quê! Voz de Garibaldi cortou então o silêncio como uma velha tesoura enferrujada:

— Que é linda, é, — guinchou ele, — mas tem um pé horrível.

Juro que vi a morena se inteiriçar toda como se tivesse levado uma figada de chicote nas costas. Imediatamente descruzou pernas e escondeu pés sob a mesa; não bastou não: daí a um minuto, teve de levantar e, com a cara e a vergonha, bater em retirada.

Diferente do Conselho Central Anarquista imaginado por Chesterton, no qual cada um dos sete membros atende pelo nome de um dos dias da semana, este clube é composto unicamente por homens que são terça-feira. O que não impede que, sem qualquer aviso, chegue uma hora em que qualquer





de nós de repente se transforme em feroz anarquista e lance uma bomba sobre alguma pessoa inocente nas redondezas, como fez Garibaldi à pobre da morena linda.

Mas vai-se a morena linda e vem-se Rogério Coimbra, trazendo o cabelo recém-cortado e anunciando o óbvio, isto é, que tinha acabado de cortar o cabelo — anunciando-o tão feliz como se tivesse não só cortado o cabelo mas também, de quebra, comido a mulher do tenente francês. E foi logo deitando verbo: Fui ver um médico hoje de manhã, fazer um check-up. Primeira vez que fui lá. Naquilo que conversa vai, conversa vem, ele me disse o nome de três pacientes dele, mais ou menos da minha geração, como se estivesse me dando referências. Eu conhecia todos os três e fiquei arrepiado.

— Arrepiado por quê? — perguntei.

— Os três já morreram, — respondeu Rogério, lúgubre.

— Ora, Rogério, — sentencieie, — como eles morreremos todos, que assim é que manda o figurino e nesse ponto não há livre-arbítrio que nos valha.

— Pode ser, — disse Rogério, — mas eu é que não volto nesse médico nem morto.

— Fernão Ferreiro tem um médico ótimo, — disse eu, — que odeia dar receitas. Fernão estava se achando meio gordo, aí o médico disse, que nada, poeta, você está ótimo, precisa de dieta o quê. Aí Fernão perguntou: E os triglicéridios? Não está





alta a taxa? E o médico: Nada, você pega a taxa de triglicerídios, soma à de colesterol, e divide por dois. Se for o caso, divide até por três.

— Isso é que é médico, — disse Rogério, reanimado. — Me faz um favor. Vê com Fernão o nome e o telefone dele pra mim.

Eis que aí nos chega outro sócio do clube. Trata-se de Luiz Romero, mais conhecido como Salsa. Vem em plena função de merenda, com copo de chope numa das mãos e salgadinho na outra; embaixo do braço, cai-não-cai, traz uma bolsa velha e surrada, que nem dá pra fechar porque entulhada de uma insólita mistura de partituras musicais e livros de psicologia (nas horas escuras em que não é músico, Salsa exerce o sinistro ofício de psicólogo), além de mais isso e mais aquilo mais; e da boca aberta da bolsa ainda sobe, pelo peito de Salsa, que nem hera, uma fiação que se biparte sob o queixo dele e lhe penetra ouvidos adentro. Salsa tem um grande crânio, com cabelo que cresce aos poucos no topo e desce num caudal de garranchos atrás.

— Estava ouvindo o bom e velho e mofado rock ‘n’ roll, — disse ele, retirando a aparelhagem e pousando sobre a mesa. — Led Zeppelin.

— Pode não, — disse eu. — Este é um clube de jazz. Rock não entra.

— Rapaz, — disse Salsa, — pra quem anda que nem eu





nesses ônibus de Vitória, só um rockzinho pra compensar o calor e o desconforto.

É quem apareceu pouco depois foi Paulinho da Embratel, que a rigor deveria chamar-se Paulinho que não é da Embratel. Durante muito tempo Garibaldi pensou que Paulinho fosse dono de uma lanchonete, mas é com lanchas e não com lanches que ele trabalha. Eu, por mim, durante muito tempo invejei-lhe o tipo de trabalho: imaginava-o navegando todo dia pra cima e pra baixo pela barra de Vitória, com boné de piloto no coco e mãos capitânicas controlando o leme com habilidade, mas que nada: um dia fiquei sabendo que Paulinho, instalado num escritório anti-séptico, longe de marola e maresia, apenas opera uma empresa de lanchas. Quanto às lanchas em si, disse ele, com certo desdém, não só não as pilota como nem pisa nelas. Garibaldi, vendo-o chegar, cutucou-lhe logo uma pergunta:

— Cadê Emily Remler? — É a pergunta clássica, portanto previsível, que faz Garibaldi, chato que é, quase toda santa vez que vê Paulinho. Não nego que, vendo a foto do guitarrista Larry Coryell na capa do cd que gravou com Emily Remler, também achei Paulinho, com aquele chumaço de cabelo prateado em riste sobre a testa, a cara clônica de Coryell. Mas nem por isso fico enchendo, como Garibaldi, o saco do rapaz.





— Emily Remler já era, — disse João Luiz, necrológico.
— Dizem que morreu de overdose lá na Austrália.

— Foi mesmo, Lady Embratel? — pergunta Garibaldi, como se só Paulinho tivesse autoridade pra confirmar o óbito.

— Estou sabendo não, — disse Paulinho, com angeltude. Atenção de Garibaldi, porém, logo desvia (estava custando) pra uma loura altimagra que sobrevém na paisagem. E diz ele:

— Essa loura tem história. Nós estávamos ouvindo jazz lá na Fígaro, no som da loja. Alguma coisa até light. Que que era mesmo, João Luiz?

— “After Hours”, — responde Mazzi, o memorioso. — Aquele cd de Thad Jones com Frank Wess. Estava tocando a faixa 2, “Blue Jelly”, se não me engano no segundo chorus do solo de Thad Jones no trompete.

— Olha só, — diz Garibaldi. — Vê se pode um cristão torcer o nariz pra uma faixa como essa, que é só alegria em estado puro. Pois me chega essa loura e se mete no meio e diz pra gente: Jazz? Não sei como é que vocês conseguem gostar disso. Aí eu olhei bem assim pra cara dela e disse: Moça, jazz é igual a mulher: você tem que gostar pra gostar.

Fez-se um silêncio pra todo mundo digerir a frase antológica.

— Essa frase, — disse Garibaldi, com entonação de res-





peito, — é de Wardell Gray. “You have to dig it to dig it.”

— Quem é esse cara? — perguntou Salsa que, embora saxofonista, está mais preocupado em tocar jazz do que em conhecer músicos de segundo escalão como se esmeram por fazer Garibaldi e João Luiz.

— Wardell Gray, — disse Garibaldi, assumindo uma de suas funções preferidas, a didática, — foi um dos grandes sax-tenores que surgiram na década de 40 na transição do swing pro bop. Morreu cedo, com trinta e poucos anos. E mais: teve o azar de morrer dois meses depois de Charlie Parker, em 1955, o que quer dizer que ninguém prestou muita atenção à morte dele. Não admira que tenha virado item de colecionador. Mas era uma figura. Era tirado a intelectual, se interessava por filosofia e por existencialismo. Vivia com Sartre debaixo do braço. Quando morreu estava em Las Vegas, ia tocar com a orquestra de Benny Carter. Aí acharam o corpo dele no meio do deserto, com o pescoço quebrado. Ninguém sabe quem matou, nem por quê. Drogas, direis? Mas nunca ninguém soube que ele fosse viciado.

Garibaldi ficou pensativo. Depois disse: A imagem do corpo de Wardell Gray, com pescoço partido, dormindo nas areias do deserto, me impressiona muito. Me lembra as histórias de Raymond Chandler. Às vezes penso até em fazer pesquisa sobre a morte dele pra escrever um romance. Que começaria





assim, com a imagem do corpo dele nas areias do deserto.

— Me diz aqui, Garibaldi, — diz Rogério. — Você curte Wardell Gray, curte Gene Ammons, curte não sei quem mais: tudo músico de segunda grandeza. E os mestres do sax-tenor? Coltrane eu sei que você não curte. E Sonny Rollins?

— O problema com Rollins, — se antecipa João Luiz, — é você encontrar o cd certo.

— Concordo, — diz Garibaldi.

— Quem tem tudo de Rollins, — diz Rogério, — é Francisco Grijó. Pede orientação a ele.

— Já pedi, — diz João Luiz. — Ele recomendou um cd chamado *East Broadway Rundown*. Não agüentei. Elvin Jones tem um solo de bateria de uns quinhentos compassos, e o baixista outro tanto. Passei o cd adiante. Aí comprei *The Sound of Sonny*. Até que é legal, mas tem uma faixa chamada “Mangoes” que é um cha-cha-cha direto, do começo ao fim. É de foder.

João Luiz é gêmeo de Garibaldi no preconceito que vota a ritmos latinos no jazz.

— Aí que está, — diz Garibaldi. — O cara é uma usina de sopro, tem um som do caralho, um fraseado do caralho, e no entanto já gosta de um calipso, de uma rumba, desse latinório todo. Além do mais, não posso levar a sério um músico de jazz que se exila na Índia pra estudar filosofia





vedanta e ainda por cima com um sujeito chamado Swami Chinmayananda³. Não sou chegado a essas rabindranatices, que só podem fazer mal à alma de um artista. Na minha opinião, exílio de músico de jazz que se preza é na cadeia, por uso de drogas.

— Você não tem nenhum cd de Sonny Rollins? — perguntou Rogério.

— Só um, — disse Garibaldi. — É aquele cd da Blue Note, *Volume One*. Ali não tem nenhum calipso, e tem uma versão do cacete de “How are things in Glocca Morra”.

— Essa música é do filme *O caminho do arco-íris*, — disse eu, pra mostrar conhecimento, — com Fred Astaire fazendo papel de duende irlandês.

— E eu gosto muito da letra, também, — diz Garibaldi. — É cantada do ponto de vista da moça que foi embora da Irlanda, e que imagina como estarão as coisas na aldeia onde nasceu. Pensa no rio, no salgueiro, e num rapaz que vem assobiando pelo caminho, e que aí pára e fica todo tristonho porque não vê mais a moça ali. É muito simples, mas eu acho do caralho.

Garibaldi não diz — e negará se perguntado — que fez um poema que é uma paráfrase dessa canção. O poema cabe de cor em minha larga memória de narrador onisciente e, já que o mencionei, aqui está:

³ *Down Beat*, maio 29, 1969, p. 19.





Como estarão as coisas lá em Vitória?
Terá a chuva espalhado, matutina,
sortimento de pétalas de acácia
sobre as ruas de dezembro? E na praça:
será que pensa em mim certo sujeito
e, ao passar à minha porta, o olho turva
com saudade de mim, de minhas mãos?
Será que, andando a esmo pelo parque,
ouve no ar a falta do meu nome
e um blues deixado pela chuva? Será
que enche a cara de café e, rabiscando
uma folha de papel atrás da outra,
não sossega até que faça um poema
pra me dar de presente em meu regresso?

Garibaldi estava apaixonado por uma professora de Paul, aí a moça foi a São Paulo participar de um congresso ou seminário, essas coisas que professora gosta de fazer. Contando os dias pra ela voltar, Garibaldi escreveu o poema. A moça não voltou: casou com um cubano que conheceu em São Paulo, e hoje tem três filhos e mora, se não me engano, em Botucatu. Cubana Be, Cubana Bop. Saudações.

Mas agora quem sabe eu surpreenda meus leitores confiando-lhes um segredo: estou com vontade de mijar. Quem sabe os surpreenda, sim, porque não lhes passa pela cabeça que





narrador mijar, nem tampouco que lhe dê vontade de mijar em plena atividade de narração nem, menos ainda, que anuncie na narrativa essa repentina necessidade fisiológica.

Acontece que, como narrador homodieético, sou criatura anfíbia que, metade narrador, metade personagem, vive em dois diferentes ecossistemas. Ora, na qualidade de personagem tenho todo o direito de sentir vontade de mijar e de ir lá e mijar e, na qualidade de narrador, todo o direito de relatar por extenso o episódio.

Ora, a tradição dos processos narrativos exige que o narrador homodieético leve consigo, aonde que for, a narração e, na esteira da narração, os seus leitores. O narrador homodieético é uma espécie de rei: onde o rei, aí a corte. Só que, subvertendo as fórmulas, decido ir ao banheiro sozinho: não quero um séquito (ainda que mínimo) de leitores pra me verem mijar.

Essa negação das leis narrativas gera, porém, um pequeno problema: o abandono dos leitores num limbo provisório, em que ficarão sem ver a face do texto. Stevenson, em situação mais ou menos análoga, limitou-se a transferir de seu personagem principal, Jim Hawkins, pra um personagem secundário, o Dr. Livesey, a narração de alguns dos capítulos da *Ilha do tesouro*, com a ressalva: “Narrativa continuada pelo médico”. Se o Dr. Saleme ou o Dr. Lyrio estivessem presentes





à mesa, talvez fosse essa a solução pro impasse. Como não estão, nem eles nem outro médico algum, o jeito é valer-me de recurso permitido pelos avanços tecnológicos e ligar o narrador automático pra contar a história enquanto durar o meu afastamento. Sim, é isso que farei. Portanto, com licença, leitores: não demoro.

NARRATIVA CONTINUADA PELO NARRADOR AUTOMÁTICO

Tendo-se o narrador efetivo afastado provisoriamente da cabine de comando deste texto para cumprir importantes atribuições pessoais e intransferíveis, cabe-me, como narrador automático, a tarefa de registrar, na ausência dele, os acontecimentos e diálogos ocorridos à mesa do Clube das Terças-Feiras.

Logo chamou a atenção de todos os presentes a passagem de uma jovem madame vestida toda de branco — blusa de cambraia e calça de linho clássica —, o que levou um deles (seu nome, conforme os dados arquivados em minha memória, é Rogério Coimbra) a suspirar, dizendo, “Quanta classe numa mulher só!”, e um outro (nome: Garibaldi) a resmungar entre dentes: “Essa médica ainda me deixa doente.”





Em seguida, um terceiro (nome: Paulinho da Embratel) fez aos demais o seguinte relato, no qual tive de substituir alguns termos chulos: “Eu e Garibaldi estávamos subindo no elevador aqui do Centro da Praia, só nós dois e essa médica. Que coisa linda, principalmente vista de perto, dentro do espaço fechado de um elevador. Ela saltou no sexto andar, e aí Garibaldi disse: ‘Esperma, Paulinho, me deu vontade de comer essa mulher outra vez.’ Aí eu falei, surpreso: ‘Prostituta que o pariu, Garibaldi, você já comeu essa mulher?’ E ele: ‘Não, mas já me deu vontade de comer uma vez.’”

Alguns dos presentes riram desse relato de teor antropofágico, em que não fui capaz, confesso, de discernir graça nenhuma. Deu-se então o aparecimento de um indivíduo que, embora consultasse os dados em minha memória, não consegui identificar, motivo por que passo a me referir a ele como Incógnito. Incógnito trazia consigo uma estranha bolsa de couro e, dirigindo-se a outro componente do grupo (nome: Luiz Romero, aliás Salsa), assim se expressou: “Seu irmão deixou na loja para entregar a você.”

Tendo passado a bolsa a Luiz Romero, aliás Salsa, Incógnito mais não disse nem lhe foi perguntado. Perguntado foi, sim, Luiz Romero, aliás Salsa, que se viu na contingência de dar explicações, dizendo: “É o meu sax. Deixei ontem em casa do meu irmão.”





A compreensão de que se tratava de um instrumento musical provocou algum, com perdão do galicismo, “frisson” na mesa. O indivíduo Garibaldi fez então o seguinte pronunciamento, cuja linguagem tomei a liberdade de polir: “Muitas vezes o simples nome de uma pessoa tem importância fundamental no curso dos eventos históricos. Eu li algures que um certo Alois, cidadão austríaco, sendo filho ilegítimo, durante muito tempo teve de usar o sobrenome da mãe, que era Schicklgrüber. Anos mais tarde, o tio dele resolveu assumir-lhe a paternidade, e foi assim que Alois Schicklgrüber se tornou Alois Hitler. Seu filho Adolf nasceu uns dez anos depois disso. O historiador então se pergunta se, nessa troca de nomes, não teria sido selado o destino da Alemanha, da Europa e do mundo inteiro. Porque como seria possível fazer sucesso na política um sujeito chamado Adolf Schicklgrüber? Se a saudação Heil Hitler! contribuiu para o sucesso do nazismo, Heil Schicklgrüber! teria levado qualquer partido, e seu líder, ao ridículo e, por extensão, ao fracasso irremediável.”

Após uma pausa ele prosseguiu, dizendo: “A mesma coisa dá para imaginar em relação ao saxofone. Se Adolphe Sax, o seu inventor, se chamasse Adolphe Schicklgrüber, e desse ao instrumento o nome de schicklgrüberfone, duvido que o sax tivesse feito carreira no jazz. Duvido que Coleman Hawkins tivesse tocado um instrumento —





o schicklgrüberfone-tenor — cujo nome nem soubesse pronunciar.”

Donde opinou Luiz Romero, aliás Salsa: “Garibaldi, é claro que os músicos teriam abreviado o nome do instrumento para algo como schickfone.” E replicou o outro: “Não seja tão prosaico, Salsa: deixe-me fantasiar, que a vida é curta e o que vale na vida é a fantasia.”

Percebo que o narrador efetivo está de retorno de sua excursão aos, com perdão do galicismo, “bas-fonds” do edifício, e preparo-me para encerrar automaticamente a narração. Afianço que não se falou nada, nem mal nem bem, do narrador oficial, nem em sua capacidade de narrador, nem em sua capacidade de pessoa física. Espero ter cumprido com eficiência a tarefa que me foi delegada. Obrigado, senhores leitores, e até uma próxima oportunidade.

NARRAÇÃO RETOMADA PELO NARRADOR EFETIVO

Quando retornei à mesa, João Luiz Mazzi estava tentando convencer Salsa a tocar alguma coisa pros sócios do clube.

— Ah, não, aqui eu só toco de cara cheia, — disse Salsa.

— Por isso não seja, — disse Paulinho. Pegou o telefone celular e digitou o número (que já sabe de cor) do Pop Chop e pediu uma rodada de chope pro Clube das Terças-Feiras.





— Olha só, — disse Garibaldi, crispando a boca de maraçapeba, o que significa que aí vem peroração, e das brabas, — um tal de David Baker, professor de música, disse que só houve três grandes revoluções no jazz, que ele prefere chamar de sínteses. Uma foi de Armstrong, afinal de contas foi ele que começou a coisa toda. Outra foi de Parker, é claro, que foi quem botou o ovo do bebop. Igual a um cientista com uma teoria maluca, Parker tinha na cabeça a intuição do bebop, mas não conseguia provar na prática. Passou por muita frustração e muita humilhação, como aquela vez em que Jo Jones atirou o prato da bateria aos pés dele, mas não desistiu até que botou o bebop bonitinho no ar. Aí pronto: todo mundo ficou besta e o jazz mudou da água pro vinho.

— E a terceira revolução, — perguntou Rogério, — quem foi que fez? Foi Coltrane?

— Não. Com perdão da má palavra, foi Ornette Coleman. É a porra do free jazz.

Chega a moça da choperia com o chope do clube. De lambujem, vem um pote com amendoim torradinho.

— Enche a cara, Salsa, — disse Paulinho, — se me faz favor. Garibaldi voltou ao assunto:

— Olha que Miles Davis era um cara arrogante. Mas a arrogância dele era mercadológica. Já a arrogância de Ornette Coleman era musical. Primeiro, o cara se atrevia a tocar trompete e violino, além do sax-alto, que era o instrumento que sabia tocar. Pura arrogância. Os críticos, que nunca sa-





bem o que dizem, achavam o maior barato. Mas e os trompetistas, o que que achavam? Querem saber? Por acaso eu tenho aqui a opinião de um deles.

Garibaldi tirou do bolso traseiro da calça um número antigo da revista *Down Beat*, enrolado feito um canudo. Que ele abriu e folheou, até achar o que queria.

— Ouve só o que o trompetista Freddie Hubbard disse sobre o trompete de Ornette Coleman. Vou traduzir: “Adoro o sax-alto de Ornette Coleman, mas o trompete... Eu acho que ele não devia tocar trompete em público.” E aqui mais em baixo: “Isso que Ornette está tocando no trompete eu tocava quando tinha cinco anos.” E olha a revolta de Hubbard: “Você estuda trompete durante anos e aí aparece um cara tocando trompete às galegas e todo mundo bate palmas... Isso não faz sentido nenhum.”⁴

Garibaldi fechou a *Down Beat* e bateu um dedo triunfante na capa da revista.

— Tá aqui, ó, pra quem quiser comprovar. *Down Beat* de 18 de abril de 1968, do tempo que eu era assinante.

⁴ *Down Beat*, abril 18, 1968, p. 40. Cf. também Shelly Manne: “Você não pega um instrumento e começa a tocar e, porque você é Ornette Coleman, a coisa se torna imediatamente uma maravilha” (*Down Beat*, novembro 2, 1967, p. 17), e Bill Cole, crítico e admirador de Coleman: “Em suas mais recentes gravações Coleman deixou o violino em casa; muitos acham isso bom. Se ele decidir deixar o trompete em casa e concentrar-se na busca de novos meios de crescimento como sax-alto, ainda mais pessoas ficariam mais felizes” (*Down Beat*, junho 10, 1971, p. 16).





A revista foi parar nas mãos de Rogério, que se pôs a virar as páginas com ajuda de um dedo que ia umedecendo na língua. Garibaldi continuou o libelo:

— E como se não bastasse esse lance do trompete, aí o cara bota o filho de dez anos pra tocar bateria no grupo dele. Mais arrogância. Os críticos acharam uma gracinha. Mas sabem o que foi que o baterista Shelly Manne disse do filho de Ornette Coleman? Disse que não passava de um delinqüente juvenil musical e que, como baterista, tinha tudo pra ser um ótimo carpinteiro quando crescesse.⁵ Pior que arrogância leva à perda total de autocrítica e o cara acaba pagando micos colossais.

— Como o quê? — disse eu.

— Como acompanhar Yoko Ono cantando a imitação de um orgasmo no Royal Albert Hall de Londres!⁶ Mas, sendo ele quem é, tudo que faça é lindo.

— Mas nada disso desmerece Ornette Coleman como inovador, — disse eu.

— Mas vem cá, — disse Garibaldi. — Que inovação foi essa? Mingus gravou free jazz em 1960, com Eric Dolphy, e nin-

⁵ *Down Beat*, novembro 2, 1967, p. 17. Ver também *Down Beat*, maio 15, 1969, p. 30, onde Martin Williams, depois de criticar dura mas carinhosamente (trata-se de um dos apologistas de Coleman) a atuação de Denardo Coleman (Denny, como ele o chama, avuncular), termina sugerindo que chegou o momento do menino ter aulas com um professor.

⁶ *Down Beat*, maio 2, 1968, p. 32.





guém diz nada⁷. Tristano fez free jazz muito antes, e ninguém diz nada. Aí chega esse Ornette com as coisas dele e é saudado como inventor do free jazz. Eu não entendo. Só entendo que Mingus e Tristano deixaram a porta do jazz aberta, e Ornette levou o jazz a um beco-sem-saída: ele mesmo acabou foi tocando fusion.

— A propósito, — disse Paulinho, — como é que é, Salsa, já encheu essa cara?

— É, Salsa, — disse João Luiz. — Desembainha esse sax e toca, senão Garibaldi não pára de falar.

Salsa pousou o estojo nos joelhos, abriu, tirou de dentro um velho sax-tenor prateado, a que a falta da boquilha dava a aparência de obra inacabada.

— Este é o Antenor, — disse ele. — Também tenho um sax-alto, chamado Alternar, e um sax-soprano, chamado Maria Callas.

Ataxou a boquilha no bico do sax que, assim na íntegra, ficou todo belo e formoso. Depois remexeu na outra bolsa, aquela que está sempre de boca aberta, e tirou dali um caderno de partituras.

⁷ O próprio Mingus, em comentário que fez sobre a música de Ornette Coleman (*Down Beat*, julho 10, 1969, p. 32), diz que Coleman é um saxofonista antiquado, que não é moderno como Parker foi, e que só toca nas escalas de dó, fá, sol e si bemol, mas reconhece o forte impacto de sua música sobre o ouvinte: “suas notas e frases são cheias de vida”. E conclui: “Ele trouxe alguma coisa — só que não é novidade. Não vou dizer quem começou isso, mas, quem quer que tenha sido, as pessoas já esqueceram.” Lógico que ele estava se referindo a si mesmo.





— Vejamos, o que que eu vou tocar?

Começou a folhear o caderno, com, em cada ombro, um papagaio de pirata — Garibaldi e João Luiz —, ambos de olho grande sobre aquela escrita hierática que não se deixa ler por qualquer um: apenas por iniciados.

— Ah, vou tocar isso aqui. “Bass Blues”, de Coltrane.

Aí mordeu firme a boquilha do sax e começou a tocar o tema. Tocou uma vez, repetiu, depois passou a montar as variações melódicas e harmônicas que nada mais são que o próprio sumo do improviso: deixou de ser apenas intérprete pra ser, ao mesmo tempo, intérprete e compositor: deixou de tocar apenas o que leu na partitura pra tocar o que lia, digamos, à falta de melhor palavra, nas frinchas da alma: deixou de tocar o já ouvido pra tocar o inaudito: pra tocar o som da surpresa: pra tocar o bom e velho e mofado jazz.

O pé marcava o compasso 4/4, batendo nervoso no chão. Algumas pessoas sentadas na praça, estranhando aquele súbito chafariz de som, olhavam em torno pra saber que diabo era aquilo. Salsa tocou um, dois *choruses* de improvisação, aí repetiu o tema e terminou. Nós, sócios do clube, batemos palmas. Salsa podia ser o que fosse, amador, diletante, aprendiz, mas pra nós era o nosso jazzman, o nosso man with a hom, capaz de encher o ar enfumaçado da praça com o agridoce perfume do jazz.

— Nem todo saxofonista, — disse Garibaldi, letivo





sempre que pode, — se dispõe a tocar sem acompanhamento. Hawkins fez algumas gravações a capella, que chamou de “Dali” e “Picasso”. Lee Konitz também gostava de fazer isso. E Rollins, é claro. E agora vejo que o nosso Salsa também é capaz desses vôos no trapézio sem rede em baixo.

— Toca outra coisa, — pediu Paulinho da Embratel.

— Toca “Tangerine”, — pediu João Luiz.

— Isso eu nunca toquei, — disse Salsa. Mas, examinando a partitura, viu que não tinha mistério; o que era de esperar, porque, fora do romance *O mistério da tangerina*, de Ellery Queen, tangerina alguma tem mistério algum. Aí firmou firme o bico do Antenor entre os dentes e mandou o sopro. Tocou o tema, captou-lhe as essências, e passou ao improviso; com um tema conhecido como esse, era fácil percebermos, na improvisação, vestígios dos acordes originais. Aí, algumas luzes começaram a apagar: as lojas estavam fechando, já era perto de oito horas. As pessoas das outras mesas foram levantando pra sair. Mais luzes se apagaram, inclusive algumas das que iluminavam a praça. O saxofonista continuou improvisando na penumbra, até que voltou ao tema, tocou-o bonito e encerrou o recital.

— Definitivamente, — disse João Luiz, — cabelo não é tudo na vida. Esse cara aí é careca e toca pra caralho. Eu, que tenho cabelo de sobra, não sei tocar porra nenhuma.





Quanto a mim, narrador com mania de citação, citei as palavras de Eric Dolphy:

— Quando se ouve música, depois que termina, a música se perdeu no ar. Não dá pra agarrá-la de novo.





5

ZOEIRA

Para John Sumner, baterista de Toronto,
que uma vez no Clube das Terças bateu ponto.

Trinta anos atrás, ou cerca de quase isso, meu amigo
José Garibaldi Magalhães publicou, num recôndito do caderno
dois da velha *A Gazeta*, este poema:

Por que
por que será
por que tomou
o Baterista ontem uma dose de suicídio
em vez da dose habitual de cocaína (C17 H21 NO4):

Pois não compreendo, este espectador a distância,
como possa fazer isso
alguém
que possua a máquina de explorar os sons,
com pratos e taróis, caixas e tontons,
e duas varinhas mágicas;
alguém
que tenha de seu um mundo infinito de sons a percorrer,
onde não há barreiras
e onde o tempo é musical;
alguém
que tenha o que ouvir e o que dizer
concatenadamente;
alguém





que tenha então onde botar as mãos e os pés
e que tenha enfim o dom
de produzir alto e bom som.

É.
Por que
por que será
por que foi que.

Eu estava, narrador como sempre, mais uma vez no Estado Livre de Jucutuquara. Era uma manhã de julho, dessas de céu azul retinto e solzinho módico e bem comportado. Lá fui eu, nessa manhã de julho, visitar minha tia velhinha. Ela mora em Jucutuquara, numa casinha que tem uma fatia de jardim e uma fatia de varanda, e ali vai vivendo com um trio de acompanhantes, três moças, cada qual irmã da outra, que em rodízio vão tomando conta dela enquanto Seu Lobo não vem. Cheguei, sentei, conversei. Quem estava de guarda era a irmã do meio, tão bem mandada que nem precisou mandar: foi logo à cozinha passar um café. Na ausência dela, minha tia segredou pra mim: Essas moças modernas falam tudo diferente.

— É mesmo, tia?

— É. Ontem, eu estava só ouvindo a irmã dessa aí conversar com a lavadeira, e ela reclamou de falta de dinheiro. E falou bem assim: Eu não tenho um puto. Olha só que nome engraçado que deram ao dinheiro hoje. No meu





tempo era tostão; hoje é puto. Tudo moderno.

— É assim mesmo, tia. Novos tempos, novos termos.

Veio o café, tomamos, conversamos mais um pouquinho. Daí a pouco, cumprida a missão de visitá-la ocasionalmente pra não ser esquecido no testamento, levantei e me despedi.

— É cedo, — disse ela, com a cortesia que lhe vem do berço, acrescentando, sem fazer de pausa um milímetro: — Não esquece o casaco.

A moça me acompanhou até o jardim, pra abrir o cadeado do portãozinho de ferro — gesto puramente simbólico, porque o portãozinho não tem mais que meio metro de altura.

Eu estava sem carro, por isso fui andando a pé até a praça de Jucutuquara, pra esperar um ônibus. A praça estava coalhada de velhos sentados nos bancos, tomando aquele solzinho salubre de julho. Três deles, num dos bancos, todos três cabelinho grisalho, se entretinham numa conversa sobre, vai ver, o valor das respectivas aposentadorias. Fui passando, já de olho na avenida se vinha algum ônibus, quando ouvi chamarem meu nome. Voltei-me. Os três velhinhos — eles que não me ouçam — eram Rogério Coimbra, João Luiz Mazzi e José Garibaldi Magalhães.

Agora espremem-se no banco quatro velhinhos. Sogro de Rogério mora ali mesmo em Jucutuquara, e da casa dele vieram os três, depois de duas horas fuçando o magote de velhos





lps que Rogério malocou no porão, desde que a mudança do paradigma fonográfico os tornou obsoletos. São centenas de bolachas importadas, que Rogério deu a sorte de ter sido cunhado de um certo John Sumner, baterista de jazz, e por conta desse parentesco providencial passou temporadas na Califórnia e pôde não só comprar todos os lps de jazz que bem quis como também ver tudo que é monstro sagrado tocando ao vivo nos night-clubs de Los Angeles. O casamento acabou acabando, mas não o cunhado. Certo estava, como sempre, o sábio Paulo Vellozo, de saudosa memória, ao dizer que a amizade cunhadal é uma cunha que sustenta a sociedade social. O axioma continua valendo nos dias de hoje, como o comprova a amizade cunhadal entre Rogério Coimbra e John Sumner; só é preciso atualizar-lhe o enunciado, substituindo a puída expressão “sociedade social” por alguma coisa de mais última geração: “sociedade societal”. Novos tempos, novos termos. Ou tudo moderno, como diria minha tia.

Rogério está levando pra casa — bateu saudade — algumas velhas bolachas exumadas do porão, inclusive uma de Art Blakey e seus Jazz Messengers. Por isso é que a conversa está girando em torno desse assunto polêmico que é a bateria de jazz.

— Eu comecei a ouvir jazz, — diz Garibaldi, — tinha meus dezoito anos, por aí, e coisa que eu gostava é de esporro na bateria. Achava solo de bateria o maior barato. Mas eu





cresci, cara. Cresci. Pra mim, bateria não é, definitivamente, instrumento melódico. Isso é propaganda enganosa. Baterista melódico, na minha definição, é baterista que sola pra caralho e não dá sossego aos ouvidos do freguês. Veja Roy Haynes. O cara era um baterista comedido, logo que chegou em Nova York. Ele mesmo disse que nessa época não solava, o máximo que fazia era trocar compassos, quatro compassos, oito, dezesseis. Só que, com o tempo, já não se contentava mais com um mero papel de apoio e aí só queria fazer longos solos. E ainda vem e diz que gosta, nos solos, de pintar uma espécie de quadro, de contar uma história musical.⁸ Está aí o seu baterista melódico: é o baterista que escreve um romance inteiro com as baquetas. Vai é pra puta que o pariu.

— Então você não gosta de Max Roach, — disse Rogério.

— Max Roach é o rei dos bateristas melódicos; ou seja, quero é muita distância dele. Sabe o que meu crítico favorito

⁸*Down Beat*, dezembro 15, 1966, p. 19. Harry Frost viu, ouviu e comentou que o acompanhamento de Haynes, que ele chama de “excesso de zelo”, infelizmente obscurecia em larga medida o que Getz estava tocando e que muitas das nuances que fazem do trabalho dele (Getz) a coisa admirável que é simplesmente não conseguiam atravessar o fogo de barragem criado por Haynes (*Down Beat*, fevereiro 8, 1968, p. 34). E Don Ellis, músico de vanguarda, por incrível que pareça criticou o trabalho de vanguarda de Tony Williams na bateria: muito imaginativo, mas perde-se a intensidade dos grandes mestres da bateria do passado e, perdendo-se isso, perdem-se noventa por cento da essência do ritmo no jazz (*Down Beat*, janeiro 26, 1967, p. 36).





disse de Max Roach? Disse que, como acompanhante, ele parece onze bateristas tocando ao mesmo tempo. E, como solista, lembra aquele falador que não pára nunca de falar.⁹

— É verdade, — disse João Luiz. — Olha o meu caso. Eu sempre quis ter nem que fosse um só cd de Clifford Brown, um só me bastava. Pois bem, comprei *Study in Brown*. É foda. Max Roach dá um jeito de solar em todas as faixas, todas, até na balada: e solos que não acabam nunca. E eu assisti na tevê a transmissão de um desses festivais de jazz no Rio — de jazz e de tudo que não é jazz. Quando Max Roach começou um solo, fui ver o noticiário que estava começando em outro canal. Terminou o noticiário, voltei ao festival, o cara ainda estava solando. Fugi pra outro canal, peguei um filme pela metade e vi até o fim. Pois vocês acreditam que eu voltei ao festival e Max Roach ainda não tinha terminado o solo? Afí desliguei a tevê e fui dormir.

— Falar em Clifford Brown, — disse Garibaldi, — sabe quais são as únicas gravações que eu tenho dele?

— Sabemos todos, — disse eu. — Aqueles quatro cds da Blue Note.

— Isso mesmo. Porque ali não tem nem sombra de Max

⁹ *The Sound of Surprise*, Penguin Books, Londres, 1963, p. 185. Todo o longo artigo, "Roach, Blakey, & P. J. Jones, Inc.", é muito judicioso; em quase tudo que está ali Garibaldi concorda com Balliett, ou Balliett com Garibaldi.





Roach. E digo mais: a maior infelicidade de Clifford Brown não foi ter morrido num acidente de automóvel aos 26 anos. A maior infelicidade dele foi ter tido Max Roach como parceiro, porque na minha opinião Roach poluiu a maior parte das gravações que Clifford Brown fez. Eu já escrevi pra Emarcy, sugerindo que lançassem duas coleções diferentes das gravações de Clifford Brown: uma com as gravações integrais, pra quem gosta de zoeira, outra com os solos de Max Roach devidamente cortados fora, pra gente de bom gosto que nem eu.

— E deram resposta? — perguntou João Luiz, que, por outros motivos, também já escreveu pra gravadoras americanas e neca.

— Que nada. Mas minha reclamação eu fiz. Porque esse tal de Max Roach é um exímio estraga-prazeres musical. Vê aquele disco, *Money Jungle*, com Ellington no piano, Mingus no baixo, e o infeliz do Max Roach na bateria. Podia ter sido uma das melhores sessões de trio da história do jazz, se o baterista não fosse sua majestade Max Roach. Eu odeio aquele disco. Está lá, dando fungo: quer pra você? Porque o cara enche o saco o tempo todo, você não consegue prestar atenção nem no piano nem no baixo, só na zoeira da bateria.

— Mas você reconhece que ele é um grande baterista, — disse Rogério.





— Olha, meu amigo, uma vez eu li aquele livro de Marshall Stearns, *A história do jazz*. O tradutor foi José Geraldo Vieira, um velho literato que não entendia porra nenhuma de música. Nunca tinha ouvido falar a palavra baterista, por exemplo. Então, quando deu com a palavra “drummer”, que vem de “drum”, tambor, não teve dúvida: traduziu como tamborileiro. Aí que eu, refletindo sobre o assunto, percebi que em parte ele tinha razão: no jazz você tem os tamborileiros, que são os percussionistas trovejantes como Max Roach, Buddy Rich, Philly Joe Jones e Elvin Jones, e os bateristas, que são os moderados, como Mickey Roker, Oliver Jackson, Joe Morello e Shelly Manne. Se bem que é raro o baterista totalmente confiável: dependendo do contexto, baixa o demônio e o cara entra em transe esporrento e fode com um disco inteiro.

— Isso não responde à minha pergunta, — insisti Rogério.

— Que Max Roach é um grande baterista, ou um baterista *do barulho*, como se dizia antigamente? Não posso negar. Mas é aí que eu digo: baterista, quanto melhor, pior. Isso, é claro, só vale pros bateristas que não se enxergam, ou melhor, que não enxergam o próprio ruído que fazem. Que querem aparecer mais do que os solistas. Até Dannie Richmond tomou esporro de Mingus, que disse pra ele uma vez, no meio de um solo: Este solo é meu, cara!





— O que só prova, — digo eu, metendo a minha colher torta, — que Mingus era um cara contraditório, porque dos baticuns de Max Roach ele gostava, tanto que inventou com ele a moda de diálogos entre baixo e bateria, coisa que sempre me pareceu um porre: as tais “percussion discussions”.

— Eu adoro Mingus, — Garibaldi diz, — mas isso é uma das coisas dele que eu nem ouço.

— Mas tem músico de jazz, — disse Rogério, — que não dá trela a baterista.

— Lennie Tristano, por exemplo, — disse Garibaldi. — Baterista com ele era só pra marcar o ritmo, se bem que, pra dizer a verdade, nem ele escapou ileso nos anos 60: aquele filho da puta do Paul Motian arruinou o disco *Continuity* com a porra da bateria dele. Mas as primeiras gravações de Tristano como líder, em 1946, nem tinham bateria: era só ele ao piano, e mais guitarra e contrabaixo, e só.

— No que ele reproduz exatamente o trio de Nat King Cole, — acrescentei.

— Como os primeiros trios de Oscar Peterson, — acrescentou Rogério.

— Nos anos 50, — disse João Luiz, — houve outros músicos que fizeram experiências sem bateria e até sem piano. Red Norvo foi um deles, com vibrafone, guitarra e baixo; Lucky Thompson foi outro, com tenor, guitarra e





baixo. Jimmy Giuffre foi outro, com clarinete, guitarra e baixo, ou até clarinete, trombone e guitarra.

— Grande Giuffre, — disse Garibaldi. — Sempre tive o maior carinho por ele, até porque está presente no disco de capa azul.

O disco de capa azul é a coletânea *Blues in Modern Jazz*, da Atlantic, um dos lps em que Garibaldi aprendeu a gostar de jazz e que ele venera como uma relíquia sagrada.

— E gosto muito, — prosseguiu Garibaldi, — de uma suíte que ele escreveu, *Western Suite*, inspirada em elementos folclóricos, especialmente indígenas. É uma das composições mais melancólicas que eu já ouvi no jazz. Ainda tenho o lp. Outro dia estava ouvindo essa suíte e percebi certa afinidade de atmosfera entre Giuffre e Miles Davis, por causa da melancolia, da nostalgia, da sensação de abandono. Mas percebi também a diferença: a música de Giuffre não enche o saco, e a de Miles Davis enche e transborda.

— Humph, — fez Rogério Coimbra, que não gosta de ouvir falarem menos do que muito bem de Miles Davis. — Miles é gênio, cara. Miles é gênio.

— A sonoridade do clarinete dele é inconfundível, — disse João Luiz, fã também de Jimmy Giuffre.

— Do clarinete e do sax-tenor, — interpôs Garibaldi.

— É, — disse João Luiz. — Parece que ele toca cuspiando





dentro do instrumento, igual àquele trompetista, Tony Fruscella, que eu acho demais, *demais!*

João Luiz ficou feliz por se lembrar de Tony Fruscella e, em sinal de contentamento, varreu uma poeirinha imaginária do ombro de Garibaldi.

— A merda é que, com o tempo, — disse Garibaldi, — Giuffrè começou a usar sintetizador e a fazer música introspectiva e ainda por cima rabindranatizou de vez, compondo temas como “Om” e “Sol tibetano”. Que que é isso. Virou músico de new age. É outro que, pra seu próprio bem, e do jazz, devia ter morrido cedo.

— Mas afinal, Garibaldi, tem algum baterista que você gosta? — perguntei, por uma questão de ordem.

— Gosto, por exemplo, de Shelly Manne. Olha só. Eu nunca compro um cd se o baterista é o líder da sessão, porque aí o cara vai se sentir no direito e até no dever de deitar e rolar. Mas se o líder for Shelly Manne eu compro. Shelly Manne não só foi líder de vários conjuntos de jazz da Califórnia, como ainda foi dono do Buraco do Shelly, o night-club lá de Hollywood onde a putada toda do jazz tocava.

— O Shelly's Manne-Hole, — disse Rogério. — Eu estive lá. Sim, esteve lá, levado pela mão do melhor dos cunhados, o cunhado músico de jazz, ainda que baterista.





— Todo mundo sabe que você esteve lá, — disse Garibaldi, com despeito. — Mas pois é, Shelly Manne tinha o seu próprio night-club, era o líder do conjunto, e no entanto só ficava na dele. Lá uma vez ou outra uma trocadinha de compassos, ou então umas figuras decorativas aqui e ali, e mais nada! Isso é que é ter consciência do papel da bateria nesse trabalho de equipe que é o jazz, coisa que Max Roach não tem, mas que Shelly Manne tem, e que alguns outros têm. E se eu tiver que citar um baterista que a impressão que me dá é que ele está tocando especialmente pra mim, de tão comedido que é, sabem quem eu citaria sem hesitar?

— Quem é essa maravilha? — perguntei.

— Ed Thigpen, — respondeu Garibaldi. — Ed Thigpen, do trio de Oscar Peterson. O cara consegue a proeza de se concentrar quase todo no chimbau, e ainda assim produzir um acompanhamento sólido e incisivo que é uma delícia ouvir. Se duvidam, vão lá ouvir, por exemplo, o cd *The Trio*, gravado ao vivo em Chicago em 1961.

— Na minha opinião, — João Luiz disse, — o melhor disco do trio.

— E congas, Garibaldi, você curte? — perguntei, só pra ver o que ele diria.

— Você está brincando comigo, — disse ele. — Eu não gosto de congas por três motivos. Primeiro: a conga





representa por excelência o ritmo latino, que é a coisa que eu mais odeio no jazz. Segundo: acho que um conjunto de jazz deve ter um só percussionista: dois é demais ou, melhor ainda, em inglês: two is a crowd. Terceiro: a conga é, como a harpa, o órgão, o piano elétrico e o sintetizador, um instrumento que na minha opinião não combina com os instrumentos usados por tradição no jazz: uns por serem primitivos demais, outros por serem modernos demais.

— E quanto a estilo, Garibaldi? — pergunto eu.

— Confesso que gosto muito do estilo dos bateristas de swing, aquela sonoridade seca, mas os bateristas do bop viraram aquilo pelo avesso, mudando a marcação básica do bumbo pros pratos. Tudo bem. Evoluiu. Mas evoluiu pra melhor ou pra pior? Whitney Balliett disse que os bateristas antigos davam valor ao silêncio, à dinâmica e aos efeitos de cores diferentes conforme cada tipo de instrumento, e que os modernos levantaram uma parede sonora que isola os outros instrumentos: e uma parede sem frinchas, que eles não deixam nenhum espaço sem meter uma pancada dentro.¹⁰

— Ele disse isso? — perguntei.

— Disse. E eu concordo. Tem uns bateristas que ficam o tempo todo sentando o sarrafo nas caixas, não dão descanso ao ouvido do freguês: é pam, pam, pam, o tempo todo. Ou

¹⁰ Op. cit., p. 185.





então não desgrudam a baqueta do prato, e aí produzem um lençol de som que cobre os outros instrumentos como uma mortalha. É o que eu chamo de prato contínuo. Parece, aliás, o chiado de uma panela de pressão.

— Deve ser por isso que chamam a seção rítmica de cozinha, — disse Rogério.

— Billy Higgins, — continuou Garibaldi, — é danado pra usar esse efeito de panela de pressão. Ben Riley também, que tocou com Monk, e aquele insuportável do Paul Motian, que tocou com Bill Evans. Aliás, o baterista ideal pro trio de Bill Evans, na nossa opinião, não é, João Luiz, é —

— Larry Bunker, — completou João Luiz.

— Isso aí, — confirmou Garibaldi. — Inclusive ele toca no disco *Trio '65*, que foi o primeiro disco de Bill Evans que eu ouvi e nunca ouvi outro melhor.

— Resumindo, — disse eu. — Qual o seu baterista favorito? Shelly Manne? Ed Thigpen? Larry Bunker?

— Não. Meu baterista favorito é este aqui.

Garibaldi tira a carteira do bolso, abre a carteira, e da carteira retira uma estampa Eucalol. Meu Deus do céu! Nem acredito no que estou vendo. Afinal, fui colecionador dessas estampas, que vinham, na década de 50, como brinde nas embalagens do sabonete Eucalol. É: se alguém tinha de trazer uma estampa dessas na carteira, só podia ser Garibaldi, é claro: década de 50 é com ele mesmo.

Era uma estampa da série “Incrível, porém verdadeiro”,





aquele museu de curiosidades exóticas que o tal de Robert Ripley divulgava sob o título “Believe It Or Not”. Qualquer veículo era bom pra isso: jornais, almanaques, estampas de sabonete Eucalol. Até a televisão, mais recentemente, enlatou a coisa, que era apresentada por Jack Palance, se não me engano com o título “Acredite se quiser”.

Era, pois, uma estampa dessa série, e na estampa se via a figura de um sujeito sentado diante da bateria, com uma baqueta na mão esquerda e o braço direito todo enfaixado. A legenda dizia: “O baterista maneta”.

— Que diabo é isso, Garibaldi? — perguntei.

— É meu baterista favorito. Lê o verso.

Virei a estampa. Boa parte do espaço era ocupada por sofisticadas mensagens publicitárias dos produtos Eucalol. O sabonete era descrito como o sabonete do Brasil. O creme dental, o melhor para a higiene da boca e a conservação dos dentes. O talco, indicado para a epiderme delicada da criança e para o bem-estar dos seus pais. No meio disso tudo, o texto de Ripley dizia: “O sargento Johnny Catron, do Comando de Transporte Aéreo, ganhava sua vida utilizando somente um braço. Ele era baterista da orquestra de danças ATC e tocava cinco noites por semana.”¹¹

Devolvi a estampa a Garibaldi e observei: Mas você nunca ouviu esse cara tocar.

¹¹ Referências na internet a Johnny Catron remetem a um band-leader e a um baterista de um braço só (com foto), mas tudo indica que não são a mesma pessoa.





— Não preciso. Um baterista maneta deve ser o baterista que eu pedi a Deus.

Mudei de assunto: Ah, Garibaldi, já que estamos em Jucutuquara, deixa eu aproveitar pra perguntar: e a deusa? Tem visto?

— Não. Continuo freqüentando Jucutuquara, continuo tomando aquele sorvete de cajá-manga que é uma maravilha, mas não dou sorte: a deusa não quer saber de aparecer pra mim.

— Acho que essa deusa é produto de sua imaginação, Garibaldi.

— Eu até andei pensando que fosse. Mas felizmente um amigo meu, Tite Borgo, que mora aqui em Jucutuquara, também viu a deusa, e ficou deslumbrado. Aí eu fiquei tranqüilo: não estou tão doido ainda.

— Ou então estão os dois, — disse Rogério.





6

CREPÚSCULO SEM NELLIE

Pra Pedro Nunes, apesar de
curtir mais rock que jazz.

— O que é que a casaca da banda de congo tem a ver com o contrabaixo de Paul Chambers? — perguntou Garibaldi.

Lá ia eu andando pelo desfiladeiro que é a rua Avidos, na Praia do Canto, mais exatamente na quadra entre as ruas Lírio e Brito, onde edifícios a pique estrangulam a pobre da rua — lá ia eu andando com a cabeça nas nuvens do passado, pensando nos bons tempos em que dali ainda dava pra ver, de alto a baixo, a pedra do Cruzeiro, hoje tapada por essa cordilheira de cimento armado — lá ia eu andando a jusante, em direção ao leste e ao mar, só que, embora o leste continue onde sempre estive, o mar, com uma franja de sua massa líquida amortalhada por aterro, já retrocedeu algumas centenas de metros, de modo que agora mais vale dizer: lá ia eu andando a jusante, em direção ao leste e à praça da Grécia, quando dei com Garibaldi sentado em cadeira sedentária à porta de um bar, tomando um suco de laranja, longas pernas de Dexter Gordon derramadas pelo chão. Todo feliz ficou todo feliz de me ver. Comovente, leitores? Nem tanto: afinal,





muito sei bem que não é por mim que Garibaldi tem afeto e amizade, não é por mim como um todo, mas sim por uma parte de mim: por meu Ouvido: sim, é do meu Ouvido e não de mim que Garibaldi é amigo: se eu fosse surdo como uma porta, ele não me daria nem bom-dia, nem boa-tarde, nem boa-noite: nem hello nem goodbye.

Feliz assim, Garibaldi me chamou pra sentar com ele, e não há como dizer não a Garibaldi a não ser que você esteja a fim de romper relações e fazer um inimigo. Não era o meu caso, razão por que me rendi, fácil, e sentei, dócil, com ele — e também porque, se não, não tem crônica. Mas aí dos vencidos: a primeira coisa que ele fez, com olho de esfinge mirado sobre mim, foi me propor o enigma:

— O que é que a casaca da banda de congo tem a ver com o contrabaixo de Paul Chambers?

São cinco e pouco da tarde e a tarde é uma tarde de maio. Pela calçada passam, rumo à malhação, moças gostosas levando suas suaves toalhinhas como apêndices — ou passam suaves toalhinhas levando como apêndices suas moças gostosas? Passam também funcionárias da Companhia Telefônica, de ouvidos exaustos de tanto ouvir, e estudantes do Colégio Americano, trajadas em justas bermudas azuis e blusas brancas com, aqui e ali, tarjas azuis, tarjas vermelhas.





— Quando eu era adolescente, — rememora Garibaldi, — o Colégio Americano ficava na rua Reno, lá no Parque Moscoso. As alunas usavam saia cáqui e ficavam uma gracinha com as pernas de fora. Tanto que por uma delas me apaixonei perdidamente.

— Ah é, Garibaldi? — disse eu, que também fui apaixonado por uma aluna do Colégio Americano, de saia cáqui e de pernas de fora.

— Nome dela era Rose, — informou Garibaldi, passadista. — E você não vai acreditar: ela estudava piano. Eu passava diante da casa dela e ouvia ela martelando os exercícios de Czerny e meu coração arfava de amor dentro do peito. Só que ela nunca quis porra nenhuma comigo, não sei por quê.

Pois a minha se chamava Eva, e curtia pueris transgressões de outrora como fumar escondido no banheiro da antiga rodoviária, bem ali na praça do Quartel. Às segundas, quartas e sextas, Eva estudava alemão no Teuto: fim de tarde, hora do Ângelus, eu cruzava com ela no centro da cidade, e nossos olhos se tocavam de raspão. E isso era e foi tudo: tempo passou, Eva casou e mudou. Onde andar­á hoje essa Eva do Americano com seus olhos vesperais?

— Tinha uns peitos grandes, redondos, — disse Garibaldi, falando não da minha Eva que nunca foi minha mas da sua Rose que nunca foi dele.





Passa o primeiro ônibus escolar, pára, despeja duas, três crianças, parte novamente. Onde andará hoje essa Rose do Americano com seus peitos grandes e redondos?

— Afinal, que que você está fazendo aqui, Garibaldi?
— perguntei.

— Estou esperando Lady Coimbra. Ele mora nesse prédio aí do lado. Mas voltemos à ordem do dia: o que que a casaca da banda de congo tem a ver com o contrabaixo de Paul Chambers?

Onde será que foi que vi a minha primeira banda de congo? Ou foi na Serra, em pleno cortejo de uma puxada de mastro, e aqui declaro que também eu, criança, peguei na corda pra ajudar a puxar o barco em que vinha o mastro de São Benedito, e a quem não acreditar eu mostro a fotografia que registrou o fato pra História (Passa o segundo ônibus escolar, pára, despeja duas, três crianças e parte novamente.), ou foi em Manguinhos, onde eu passava as férias de verão, Manguinhos ainda sem água encanada nem luz elétrica, quando a água subia pra caixa a poder de braço e de bomba, e a luz se fazia na hora canônica de acender, com sutilezas digitais, os lampiões a querosene.

— Gosta de congo, Garibaldi?

— Gosto muito. Pra mim, congo tem um sentido teórico e um sentido erótico.





Eu devia saber que Garibaldi não deixaria passar nem o congo sem uma tirada filosófica.

— Sentido teórico, — explicou, — porque o congo nos dá, a nós aqui do Espírito Santo, uma identidade própria. Se somos diferentes do resto do Brasil é porque temos congo, temos moqueca na panela de barro, e temos sotaque sem sotaque.

— E o sentido erótico?

— Nem fala, que me dá uma saudade...

— Saudade do congo?

— Saudade de Maristela. A gente estava no Britz, ali na rua Aleixo, e tinha uma banda de congo tocando que nem doida na rua, e Maristela ficava pegando no meu pau por baixo da mesa. Ah, bendita Maristela, onde estás? É só falar em congo que eu me lembro de ti.

Veio até que enfim o garçom perguntar se eu queria beber alguma coisa. Pedi uma vodka com limão.

— Diz logo, Garibaldi, o que é que a casaca da banda de congo tem a ver com o contrabaixo de Paul Chambers.

— Simples, — responde ele. — É que ambos têm uma cabeça humana esculpida. A casaca, você sabe, nada mais é que um reco-reco com cabeça esculpida, sutil detalhe que faz dela um instrumento típico do Espírito Santo: só existe aqui. E o contrabaixo de Paul Chambers tem uma cabeça de mulher esculpida na ponta, igual a uma figura de proa. Nunca viu não?





— Não lembro se vi ou não, Garibaldi, — respondi.

— Aliás, digamos de passagem, grande contrabaixista, aquele puto. Gravou pra caralho: acho que participou de mais da metade das sessões de gravação da Prestige no final dos anos 50. E olha que era autodestrutivo que nem Parker: não chegou nem aos trinta e quatro anos.

Passa o terceiro ônibus escolar, pára, despeja duas, três crianças, parte novamente.

— Aliás, — diz Garibaldi, — você sabia que ele andou comendo a mulher de Parker?

— Andou comendo Chan? — No mesmo instante imagino Paul Chambers comendo Diane Venora, a atriz que fez o papel de Chan Richardson no filme *Bird*: prova de que a fantasia, se não é mais real que a realidade, é mais forte que ela, e mais rápida.

— Não, Chan não. Quem comeu Chan foi Phil Woods: comeu e casou, ou casou e comeu. Paul Chambers comia é uma mulher anterior de Parker, Doris, uma feiosa, chata pra caralho. Ela era doída por Paul Chambers. Fazia até as compras de mercearia pra ele e ainda entregava a domicílio, você acredita? Ele pegava as compras e batia a porta na cara dela: no que fazia de muito bem feito.

Agora o que passa é um ônibus escolar tipo lotação: pára, despeja duas, três crianças e parte novamente.





— Passarinho te contou, Garibaldi?

— Não: Miles Davis que contou, na autobiografia dele.

— Miles Davis como trompetista era um grande fofaqueiro, — declarei.

— Mas também essa Doris era uma filha da puta, — disse Garibaldi. — Quando Parker morreu, ela saiu da sombra pra reclamar o corpo e mandou pra Kansas City pra enterrar. Ele não queria ser enterrado em Kansas City, mas acabou sendo, por causa dessa vaca.

O garçom trouxe a vodka, pousou a vodka em cima da mesa, e aí deve ter puxado a cortina do crepúsculo, porque o crepúsculo caiu como uma cortina sobre o desfiladeiro da rua Avidos. Garibaldi disse: Bem que eu podia estar com uma Nellie aqui neste crepúsculo, em vez de estar com um barbudo feio como você.

— Por isso não seja: também eu preferia estar com uma Nellie do que com um chato como você, Garibaldi.

— Serve Nellie Monk?

— Nellie Monk não, que é mulher casada. Não sou você, que gosta de comer a mulher dos outros.

— Pra mim mulher não tem rótulo. Pra mim não tem solteira, não tem viúva, não tem casada, não tem divorciada, nem porra nenhuma. Mulher pra mim é mulher, como pão é pão e queijo é queijo. Portanto, pra mim não tem mulher dos





outros: toda mulher leva em si a possível possibilidade de dar pra mim. Como essa arquiteta aí, olha só.

Passa uma arquiteta magra, de pele leitosa, carregando pastas e tubos contendo plantas de edifícios montanhosos como estes aqui da rua Avidos.

— Garibaldi, ela parece uma dessas mulheres profissionais por natureza, que serviriam até de alegoria da profissão.

— Mas a mulher, por mais profissional que seja ou que pareça, sempre deixa entrever alguma coisa que trai a sua essência feminina. No caso dessa arquiteta é o cabo da escova apontando de dentro da bolsa: parece até que estou vendo a moça escovando o cabelo, com todo o capricho, antes de sair do escritório. Mais do que arquiteta, essa arquiteta é uma arquivulher.

Agora quem passa é Rogério Coimbra, de carro, e entra garagem adentro do seu prédio.

— Aliás, Garibaldi, o que que você quer com Rogério? — fui obrigado a perguntar, pra poder informar os leitores.

— Quero o material sobre Wardell Gray que Mr. Z tirou da internet e passou pra ele pra entregar pra mim.

— Ah, sim. Você quer escrever um romance sobre a morte de Wardell Gray.

— Quero e vou. Um romance policial à la Raymond Chandler. Já escrevi o primeiro parágrafo: quer ouvir?





Puxa do bolso uma folha de papel dobrada em quatro, abre em câmara lenta, dá uma espiada crítica, aprova com leve trejeito labial; só aí lê:

— “Faz muito frio à noite no deserto de Las Vegas, como em qualquer deserto do mundo. Faz tanto frio que não conseguiríamos dormir, nem eu nem você, se estivéssemos ali, por acaso, naquela noite de maio de 1955. No entanto, ali dormia, sobre os lençóis de areia do deserto, o corpo de um homem negro, indiferente ao frio farpado. Dormia em posição estranha, a cabeça virada para trás num ângulo impossível até para um contorcionista. Junto ao corpo havia um exemplar do livro *O ser e o nada*, de Jean-Paul Sartre, cujas páginas o vento do deserto folheava sem cessar, tentando lê-las à luz da lua. O homem se chamava Wardell Gray, era músico de jazz, e estava morto para sempre.”

Garibaldi acabou de ler e olhou pra mim.

— Gostou?

— Dá vontade de saber o resto da história, Garibaldi.

— É, eu quero é pegar o leitor pelo pé e acorrentá-lo à história, pra só soltar na última página.

No rádio do bar começa a tocar a Ave Maria. É uma versão escrota, feita nas coxas de um teclado eletrônico, bem diferente da Ave Maria vocal que anunciava a passagem de Maria Eva por mim, nas tardes remotas dos anos 60.

— Monty Alexander gravou uma Ave Maria ao piano,





— informa Garibaldi, católico mas distraído, enquanto mete o olho numa moça que está levando o poodle pra cagar e andar. Daí diz: — Poodle me lembra Art Pepper. Tem duas músicas que ele compôs em homenagem aos poodles dele: uma se chama “Susie the Poodle”, a outra, “Bijou the Poodle”. Bijou devia ser um gato disfarçado de poodle: você ouve a música parece que está vendo um gato e não um cachorro. Mas músico de jazz em geral gosta de bicho. Jess Stacy, por exemplo, compôs uma música pro gato dele, Dolly Face, e outra pros esquilos do quintal.

— Por falar em gato, — disse eu, — tem aquela história do gato de João Gilberto, que ficou cinco dias preso com ele no apartamento e acabou que não agüentou mais e preferiu se atirar janela abaixo.

— Ora, — diz Garibaldi, — muito antes disso Lester Young teve uma gata chamada Filarmônica, que não gostou de alguma coisa que ele disse, se sentiu insultada, sei lá, aí em protesto se atirou da janela do quarto do hotel onde ele morava.

— Então, Garibaldi, parece que o Eclesiastes tem toda a razão: não há nada de novo sob o sol. Até suicídio de gato de músico, que você pensa que é coisa inédita no mundo, não é: já aconteceu um caso antes.

Rogério aparece logo depois, senta, garçom se achega, Rogério pede uma água mineral.





— Segunda eu não bebo, — vai logo avisando.

— Segunda é o dia mais cruel, — diz Garibaldi. Af acrescenta, com uma piscadela de olho pra mim: — Lady Coimbra, você sabia que Bill Evans não morreu?

— Ah, é? — disse Rogério, com um sorriso feliz, só de ouvir falar em Bill, vivo ou morto. — Bill lives?

— Pois é. Estava de saco cheio do piano, do jazz, de Nova York. Af simulou a própria morte, e veio bater aqui em Vitória: está vendendo água de coco ali em Camburi, no Quiosque do Bill. Quer encontrar com ele, vai lá.

Rogério e eu assistimos Garibaldi rir. Depois ele diz:

— Mas vamos ao que interessa. Cadê o material de Wardell Gray?

Rogério põe sobre a mesa um envelope. Em filmes policiais, envelopes como esse contêm um cardume de fotografias comprometedoras, feitas sob medida pra chantagear políticos. Esse envelope, porém, Garibaldi mete a mão dentro e pesca apenas uma solteira folha de papel impresso.

— Só isso? — estranhou.

— Você vai ver que é o bastante, — diz Rogério.

Garibaldi dá uma olhada no texto e pergunta: Que merda é essa: *Death of a Tenor Man*?

— É o romance que você queria escrever, — disse Rogério. — Já foi escrito.





Garibaldi ficou lívido. Olhou pra mim, olhou pra Rogério, não sabia o que dizer. Passou a folha pra mim e a mão desmaiou sobre a mesa. Dei uma lida no texto e confirmei as péssimas notícias: É, Garibaldi, um baterista de Las Vegas, um tal de Bill Moody, tirado a escritor, escreveu um romance policial inspirado na morte de Wardell Gray. O que está aqui é uma resenha do livro, que foi publicado em 1995. Quer que eu leia o resumo da história?

— Por favor, — disse Garibaldi, com voz amarrutada.

— Traduzindo: “O herói, Evan Home, chega a Las Vegas para tocar piano num shopping. Charles Buffington, amigo dele, professor da Universidade de Nevada, está trabalhando numa pesquisa sobre a morte de Wardell Gray e o fechamento do histórico Moulin Rouge, o primeiro hotel-cassino para negros, trinta e sete anos antes. Buffington contrata Horne para descobrir o que realmente aconteceu, achando que, como músico de jazz, Horne terá mais facilidade em fazer os músicos falarem do caso. Horne também pode obter ajuda de um amigo na polícia e de um disc-jockey com algumas ligações interessantes. Claro que existe alguém que não quer que Horne fique fuçando o passado. Para complicar a coisa, Horne se interessa por uma bela fã de jazz, o que adiciona um outro tempero ao enredo.”

— Grande merda, — diz Garibaldi. — Tenho certeza que eu faria muito melhor do que isso.





Mesmo assim, tira do bolso o papel com o famoso primeiro parágrafo do seu romance, rasga em pedacinhos e deixa cair dentro do seu copo.

— Que é isso, Garibaldi? — pergunta Rogério.

— Isso era o romance de Garibaldi, — informo eu.

— É verdade, — diz Garibaldi, — não há nada de novo sob o sol.

O garçom está ali por perto.

— Ei! — grita Garibaldi. — Traz uma vodka com limão pra mim, que eu preciso aliviar as dores de um aborto.

— Traz outra pra mim também, — digo eu.

— Isso é sacanagem, — se queixa Rogério. — Vocês dois vão beber na minha frente logo numa segunda-feira?

— Rogério, — digo, — que que tem a ver a casaca —

— Não, — interrompeu Garibaldi. — Deixa que eu pergunto, que eu que inventei e pelo menos isso ninguém vai tomar de mim. Rogério, responde se você é capaz: que que tem a ver a casaca da banda de congo com o contrabaixo de Paul Chambers tomar de mim. Rogério, responde se você é capaz: que que tem a ver a casaca da banda de congo com o contrabaixo de Paul Chambers?







7

ART PEPPER

Pra Reinaldo Santos Neves, que lá uma vez
ou outra aparece no Clube das Terças.

Estava eu noturno em minha casa, pensando justamente em meu amigo José Garibaldi Magalhães. Sim, porque há uma estação de pensar em Garibaldi, que é quando vai chegando a hora em que preciso sentar o rabo à frente do computador pra desovar, com certo sacrifício, mais uma crônica da série Dois graus a leste, três graus a oeste.

E eis que já cabe aqui uma pequena Digressão.

Sacrifício, dirá você, querido leitor, é ler uma crônica de Garibaldi. Pode até ser que seja, direi eu, mas nem se compara ao sacrifício que é escrever uma crônica de Garibaldi. Em termos metafóricos, é sacrifício porque estes textos, a meio caminho entre autor e leitor, são oferecidos no altar dessa divindade todopoderosa que se chama Prazo, que, à la Osíris e outros deuses da fertilidade, mal expira renasce de novo, com nova data marcada para a oferta do fruto de novo sacrifício. Já em termos pragmáticos o sacrifício se divide em três etapas. A primeira é a de planejamento e logística, entendendo-se logística como a reunião de material de pesquisa pra, bem ou mal, sublinhar o besteiro!





jazzológico de Garibaldi. A segunda é a etapa da escritura, em que o intelecto é submetido a esse trabalho braçal que é, pelo menos pra mim, escrever um texto literário. A terceira, por fim, é ouvir, de alguns leitores mais chegados, a queixa de que tem jazz demais nesses textos e, de outros, como João Luiz Mazzi, a de que uma crônica de Garibaldi trata de tudo, mas de jazz que é bom só lá uma vez ou outra. Fim da Digressão.

Com que então estava eu soturno em minha casa, e justamente pensando em Garibaldi, quando o telefone tocou. Já eram onze e quinze, e o telefone tocou com tanto alarde que, se eu estivesse morto, tenho certeza de que certamente acordaria. Deve ser Garibaldi, pensei.

Se assim pensei foi por duas razões primogênicas e uma razão temporã. Primeira, por causa do horário: Garibaldi nunca sabe que horas são, nem muito menos que há horas em que não se deve telefonar pra casa dos outros. Segunda, porque se o povo diz falai no mal, preparei o pau, não é à toa que o diz, mas sim fundamentado em milênios de pesquisa realizada no vasto laboratório interdisciplinar do mundo. E eu estava, se não falando, pelo menos pensando em Garibaldi quando o telefone tocou.

— Alô, — diz o narrador, assumindo a condição de personagem.

Quem quer que do outro lado da linha, se não era mudo, era surdo, ou então surdo-mudo: não disse coisa nem com





coisa nem sem coisa. Passado, porém, o efeito dessa surpresa que é ouvir um sopro de silêncio na boca de qualquer máquina de falar — como o político ou o telefone —, pude perceber, lá em segundo plano, o som de um piano: um vivaz piano de jazz.

Crítico Nat Hentoff disse uma vez que, sempre que atendia o telefone e ouvia o som de um piano, sabia que era Charles Mingus que estava do outro lado da linha. Então aí está a razão temporã a que me referi, e que, conjugada às outras duas, me deu a certeza de que era Garibaldi que estava ligando pra mim. Pois toda vez que Garibaldi liga pra mim a primeira coisa que ouço, vindo lá do fim desse túnel acústico que é o telefone, é uma luz musical feita de jazz.

— Sabe quem está tocando esse piano? — pergunta a voz de Garibaldi.

— Não. Quem?

— Dodo Marmarosa.

Garibaldi, como também João Luiz Mazzi e André Gurgel, têm o vício de dar especial atenção a músicos pouco ou nada conhecidos do pequeno grande público de amantes do jazz. Dodo Marmarosa é um desses fósseis ilustres, e até o apelido, que remete ao extinto pássaro dodo, o corrobora. No entanto, e aqui vou dar uma de Garibaldi, Marmarosa foi uma das grandes promessas do piano bop, apreciado até por esse outro pássaro, Charlie Parker, com quem tocou em





algumas sessões. Os anos 50, entretanto, levaram Marmarosa ao ostracismo, e uma tentativa de exumação, em Chicago, em 1962, ao lado do saxofonista Gene Ammons, não foi suficiente pra ressuscitá-lo da condição de músico extinto.

Portanto era Dodo Marmarosa que Garibaldi estava ouvindo lá na casa dele e me fazia ouvir também, por via telefônica, do outro lado da ilha de Vitória. Só que esses acordes de piano foram apenas o prelúdio pra uma cardíaca confissão. Porque Garibaldi assumiu um tom de voz litúrgico e: Meu amigo, você por acaso ouviu o programa de jazz esta noite?

— Não, Garibaldi. — Sabia que ele estava se referindo ao programa O som do jazz, de Marien Calixte, que vai ao ar toda segunda numa rádio FM de Vitória.

— Pois eu ouvi. E vou lhe contar, meu amigo. Bastou ouvir dez minutos desse programa pra eu viver uma experiência musical espantosa. Eu precisava relatar essa experiência pra alguém, aí escolhi você, que é um cara de sensibilidade, que eu sei que vai entender direitinho. E não precisa nem pedir pra eu por favor contar tudo em detalhe, que é isso mesmo que eu vou fazer.

Estou fodido, pensei, fodido e, no entanto, bem pago. Fodido porque vou ter de ouvir uma longalunga lengalenga — daí puxei uma cadeira e me acomodei pra sofrer sentado. Bem pago porque tudo leva a crer que vem aí, caído do céu, o





assunto da crônica deste mês, sob a forma de uma confidência musical telefônica de Garibaldi.

— Eu estava em casa, fazendo nada, — começou Garibaldi, — aí resolvi ligar o rádio pra ouvir o programa. Estavam anunciando a seqüência do próximo bloco: primeiro Sarah Vaughan com arranjos de Quincy Jones, depois Chick Corea, depois um terceiro que passou um caminhão lá fora fazendo o maior estrondo, aí não deu pra ouvir o nome.

Garibaldi mora no centro da cidade, num enclave bem ali entre a província do Parque Moscoso e a capitania da Vila Rubim. O trânsito pesado da avenida Cleto costuma gerar, mesmo à noite, espasmos de barulho que chegam a incomodar.

— Resolvi ouvir só pra ter o que falar mal amanhã lá no clube. Aí lá vem Sarah cantando uma versão de “Maria”, acompanhada por uma orquestra tocando os arranjos mais xaroposos do mundo. Eu pensei com meus botões, que pena um cara talentoso como Quincy Jones fazer uns arranjos vagabundos como esse e uma cantora do caralho como Sarah Vaughan gravar com esses arranjos, só pra ganhar dinheiro. Você vê. O dinheiro foi embora, Sarah foi embora, mas a merda está aí, a merda sobrevive, a merda não derrete nem evapora, a merda resiste que nem lixo atômico, e é só você tocar essa merda numa rádio que você polui atmosfera, polui ionosfera, polui caralhosfera, e vai ver ainda contribui pra





agravar a porra do efeito estufa. Coisa triste.

— Pois é, Garibaldi, pra ganhar dinheiro no mundo da música popular a primeira coisa que você tem de fazer é fazer merda. Como já diziam os romanos, o povo gosta é de merda e circo.

— Mas então, — prossegue Garibaldi, — sai Sarah Vaughan e lá vem Chick Corea no piano elétrico tocando uma versão de “Smile”.

Garibaldi fez um silêncio e cheguei até a ouvi-lo sacudir a cabeça, injuriado.

— Você quer ouvir “Smile”, ouve “Smile” com Dexter Gordon, ouve “Smile” com Kenny Dorham, ouve “Smile” com Ruby Braff, ouve “Smile” até com o diabo, mas essa de Chick Corea deve ser a versão mais escrota de “Smile” jamais gravada no mundo inteiro.

— Por causa do piano elétrico? — perguntei. Garibaldi tem pra si, leitor, que o piano elétrico foi uma invenção do diabo, porque nivelou por igual (e por baixo) o som de todos os pianistas de jazz.¹²

— Piano elétrico já é uma bosta, — responde ele, — mas

¹² Hampton Hawes deu opinião parecida (“é muito difícil distinguir um do outro”), referindo-se a três adeptos do piano elétrico, Herbie Hancock, Chick Corea e Joe Zawinul, mas mostrou diplomática esperança de que com o tempo cada pianista individual seria capaz de extrair diferentes sons — ou seja, um toque pessoal — do instrumento (*Down Beat*, outubro 16, 1969, p. 25).





ainda por cima essa versão tem ritmos latinos! E como se isso não bastasse, me pareceu até ouvir, no final, num fade out, um ritmo de escola de samba. Brincadeira.

— Tá bem, Garibaldi, e o que foi que veio depois?

— Ah, foi bom você perguntar. Pois saiu do ar a escola de samba de Chick Corea e lá veio a terceira música, e aí meus ouvidos respiraram aliviados. Não. Não só aliviados. Respiraram agradecidos. Fechou-se o bueiro e abriu-se o jardim. Sabe o que veio depois?

— Diz lá, Garibaldi.

— Veio Art Pepper, rapaz, veio Art Pepper! — exclama Garibaldi, pronunciando o nome do músico quase em tom de aleluia.

— Tocando o quê? — perguntei.

— Tocando uma versão de 57 de “Long Ago and Far Away”. E aí, pronto. Deu-se o milagre. O programa, que estava morto, de repente adquiriu vida. Não era só jazz que eu estava ouvindo, não era só música, era a própria sagração da vida, da aventura de viver, da vitalidade de estar vivo. Era um músico de carne e osso soprando as tripas num sax-alto de carne e osso. Eu me arrepiei todo. E toda aquela merda que veio antes fez sentido, porque escancarava a percepção da Diferença. Do charco da mesmice, da sem-gracez, da música de isopor, sai aquele colírio pros ouvidos, aquele tesouro musical, aquela





feita de som. Ah, foi uma experiência inenarrável!

— Vê-se que você gosta mesmo do cara.

— Durou quatro minutos e terminou. E quando termina Art Pepper, você não pode ouvir outra coisa a não ser Art Pepper. Nada, depois dele, naquele programa, faria qualquer sentido pra mim. Desliguei o rádio e lá fui chispado buscar o cd *The Art of Pepper*, que tem aquela faixa. Aí ouvi de novo “Long Ago and Far Away”, depois deixei rolar, ouvi o cd todo. Ouvi até “Begin the Beguine”.

— Ué. Você não gosta de ritmos latinos, — estranhei.

— Meu amigo: Pepper deita por terra as minhas mais caras convicções. Ele tocando eu ouço até “Besame Mucho”, ouço e gosto. Porque a versão de “Besame Mucho” com Art Pepper veio pra acabar de uma vez com “Besame Mucho”. Função dos bons músicos de jazz é melhorar pra melhor a melodia dos temas populares que tocam. Pepper, então, sempre faz igual Mozart fez com aquela composição de Salieri no filme *Amadeus*: desconstrói pra reconstruir mil vezes melhor.

— Nunca pensei que um dia fosse ouvir você dizer que curtiu um bolero.

— Mas eu não estou falando de um músico qualquer, estou falando de Art Pepper, de um iluminado. Pepper podia tocar “Besame Mucho”, podia tocar “The Breeze and I”, podia





tocar qualquer coisa, porque tinha o toque de Midas, tudo que ele tocava, até a merda de um bolero, se transformava em ouro.

— Ah, sim? — pontuei, fingindo um ceticismo: também gosto de Art Pepper.

— Vou te dizer uma coisa, — disse Garibaldi. — Art Pepper é, pra mim, um músico pra todas as ocasiões. Se estou pra baixo, eu ouço Pepper tocando um blues, e aí me consolo com aqueles ganidos que ele tira lá do fundo do coração do sax, ou então me arraso logo de uma vez e dou um tiro retórico na cabeça. Me lembro de uma noite que eu estava aqui em casa, apaixonado por Maria Lólia, esperando ela ligar, que ela disse que ligaria, e eu ali só olhando pro telefone e o telefone cochilando em cima da mesa. Então resolvi fazer duas coisas: comer uma pizza e ouvir Art Pepper. Pus a pizza pra assar e pus o cd *Modern Art* pra tocar, que é o melhor cd de Pepper, que tem “Blues In”, “Blues Out” e aquela versão excruciante de “Summertime”.

— Quanto a esse cd, Garibaldi, sou obrigado a concordar com você.

— Se não concordasse, eu cortava relações. Os dois blues, que você deve lembrar que Pepper toca acompanhado só pelo contrabaixo, são das mais originais expressões dos blues que eu já ouvi, ao lado de um “Parker’s Mood”, de Parker, de um “Requiem”, de Tristano, e de um “Haitian Fight Song”,





de Mingus. Quanto a “Summertime”, não tem versão mais pungente, mais lancinante, do que essa de Pepper que ele gravou em janeiro de 1957, que não deve ser confundida com a que ele gravou em abril, que aliás também não é de jogar fora.

Garibaldi fez uma pausa e ouvi Dodo Marmarosa abrir uma versão de “*Lover Come Back To Me*”.

— Mas aí, naquela noite, — diz Garibaldi, — ouvindo essa versão de “Summertime”, ouvindo o *chorus* final, depois do solo de piano, quando o sax desfere aquele gemido doloroso que parece o gemido de uma alma penada, me senti a própria alma gêmea dessa alma penada, e aí bateu a urgência de uma necessidade de escrever um poema, mas não espalha, que você sabe que eu não sou poeta. Mas veio aquele caracol de idéias na cabeça, eu peguei um papel e fui escrevendo a porra do poema. Resultado: no final eu tinha um poema escrito no papel e uma pizza torrada no forno.

Ah, então está explicada a gênese desse poema de Garibaldi, que eu, valendo-me das prerrogativas de narrador onisciente (embora homodiegético), transcrevo aqui, à revelia do poeta:

Entra hora e sai hora, e Lólia, e Lólia,
onde está e o que que faz que não me liga?
Entra hora e sai hora, entra blues e sai
blues, e o que fazer do amor, do amor, quando
incomoda, quando machuca de cor





e salteado, e supura e simplesmente dói, dói pra caralho? Nada, a não ser ouvir Art Pepper tocar “Summertime” ao sax-alto — e ouvir Art Pepper tocar “Summertime” ao sax-alto. E, depois, comer a pizza que queimou no forno só por culpa do poema; comê-la temperada de acimônia e ketchup, salpicada de fel e de orégano.

— Já se eu estou de bem com a vida, — continua Garibaldi, sem nem sonhar que acabo de expô-lo em público em sua nudez de poeta, — eu ouço, por exemplo, um cd como *Surfride*, que ele gravou pra Savoy, que fico melhor ainda: cada uma das faixas é uma verdadeira ode à alegria.

— Por outro lado, a vida dele foi um inferno, segundo eu li, — disse eu.

— Olha, meu amigo, está pra nascer um músico de jazz que teve uma vida tão miserável como Art Pepper. Você ouviu ele tocando e imagina logo que é um eleito que está tocando, e é. Mas se você lê *Straight life*¹³, a autobiografia dele, você fica besta. Ele teve uma vida absolutamente patética. A vida dele lembra um romance picaresco, em que o herói passa por diversas desventuras, sempre levando na cabeça. Por causa das drogas, passou longas temporadas no inferno das prisões, no purgatório

¹³ DaCapo Press, New York, 1994.





dos hospitais e no limbo das instituições pra recuperar viciados. Aliás, a mulher dele, Laurie, disse que pra ele o vício era como se fosse uma outra carreira. E eu acho que ele se dedicou mais à carreira do vício do que à carreira da música. É isso mesmo, dedicou a vida a desperdiçar a vida. Só que, na minha opinião, foi justamente porque jogava a vida fora como lixo que ele tinha condições de fazer essa música maravilhosa.

— Há pouco você falou em *Amadeus*. Pelo que você diz, dá pra perguntar, como Salieri no filme: por que é que Deus escolheu justamente esse cara pra dar tanto talento a ele assim?

— Deus amava Art Pepper e lhe deu esse dom. Mas se alguém foi gauche na vida, foi ele. Foi gauche em tudo, menos na música.

— Que que João Luiz Mazzi acha dele?

— Olha só, Lady Mazzi não gosta muito de sax-alto, mas adora Art Pepper. Por aí você vê.

— E Rogério Coimbra?

— Esse aí já é outra história. Não sei se ele gosta muito ou se gosta pouco. Diz ele que conheceu Art Pepper pessoalmente, sentou numa mesa com ele no Donte's, um daqueles clubes que diz ele que freqüentou em Los Angeles lá pelos meados dos anos 70. Aí você pergunta: E aí, lambaz, como é que foi? E a única coisa que ele lembra da conversa é





que o trombonista Raulzinho de Souza, que estava na mesa, disse que achava Duke Ellington uma merda.¹⁴

— E sobre o show, Rogério não fala nada?

— Vê só se dá pra entender. Lady Coimbra vê um show com Pepper e só fala que o pianista tocou pra cacete. E um pianista búlgaro, ainda por cima, cevado a iogurte. Dá pra entender?

— E como é que você descreveria o estilo de Art Pepper?

— Ah, isso quem poderia fazer é Whitney Balliett, e não eu.

— E o que que ele achava de Pepper?

— Não sei.

— Como não sabe?

— Nunca li nada que ele tenha escrito sobre Art Pepper.

— Garibaldi, será que eu entendi direito? O seu crítico

¹⁴ Essa história está mal contada. Ora, quem conhece Art Pepper como eu sabe muito bem que ele não gostava de Duke Ellington. Diferente de tantos músicos de jazz, como Dizzy Gillespie, Earl Hines, Milt Jackson, Sonny Stitt, Clark Terry, Zoot Sims, Ella Fitzgerald e até Thelonious Monk, que gravaram álbuns inteiros só com temas de Ellington, Art Pepper quase nunca incluiu um tema de Ellington nos discos que fez como líder; postura esquiva que, aliás, parece ser comum entre os músicos da West Coast. As exceções, no caso de Pepper, são “Caravan”, que ele gravou em 1977 (*Friday Night at the Village Vanguard*) e 1978 (*Memorial Collection*, volume 2), e “In a Mellotone”, que gravou em 1979 (*Stardust*) e 1982 (*Goin’ Home*, seu disco em dueto com George Cables). Assim, dá pra supor que Art Pepper é que tenha dito que achava a música de Duke Ellington uma merda, e que Raulzinho de Souza apenas tenha concordado com ele. E Rogério Coimbra só ouviu ou só guardou desse diálogo histórico a metade de baixo. [Nota de José Garibaldi Magalhães]





favorito nunca escreveu nada sobre seu músico favorito?

— Claro que deve ter escrito. Só que não está nas duas coletâneas de ensaios de Balliett que eu tenho, *O som da surpresa e Dinossauros de manhã*. Essa é, aliás, uma das duas razões por que eu, que ouço jazz há trinta anos, só descobri Art Pepper uns cinco anos atrás. Quer saber: eu nunca tive um *lp* dele! Só fui descobrir o meu músico favorito já na fase do cd. Além disso, e essa é a outra razão, na época que fui assinante da *Down Beat*, Pepper estava de molho na cadeia, ninguém falava nele.

Houve um silêncio. Ouvi Garibaldi tomar fôlego e: Tá bom, vou tentar responder à sua pergunta sobre o estilo de Art Pepper. O fato é que ele teve várias fases diferentes, todas elas muito especiais. Mas nos anos 50 tinha um timbre maravilhoso, que eu descrevo como cristal líquido, e que nem por isso deixa de arder, às vezes, como pimenta nos ouvidos. Os solos dele eram esculpidos numa altemância de altos e baixos relevos, e pontuados por travessões e interjeições, garranchos e fiapos de notas, e às vezes por aquele toque de buzina que, acho eu, era uma homenagem a Lester Young, que foi a grande influência dele. Sem esquecer aquela destreza absoluta, que assegurava ao mesmo tempo um swing redondinho, uma precisão na escolha de cada nota e um texto musical nada menos do que mais que perfeito. Ah, meu amigo, Pepper era tão genial que, por





mais que eu ouça a música dele, ela nunca perde a novidade: é sempre como se eu estivesse ouvindo pela primeira vez.

— Porra, Garibaldi, isso é um grande elogio pra um músico de jazz.

— A mulher de Pepper disse que a música dele era como um sacramento. É verdade. Quando eu estou perdendo a fé no jazz, é Art Pepper que me salva. Porque às vezes acontece que eu ouço isso aqui, ouço aquilo ali, e tudo me parece chinfrim, sem graça, sem sal nem pimenta. Bate aquele impulso de jogar todo aquele jazz pro alto e me converter à música clássica. Mas aí o que que eu faço? Eu ouço Art Pepper. É batata. A música apostólica dele me traz de volta pro seio da minha religião.

— Mas agora me responde, Garibaldi. Você disse há pouco que, depois de ouvir Art Pepper, nada faz sentido a não ser ouvir Art Pepper. Então me explica: como é que você acabou de ouvir Pepper e está ouvindo Dodo Marmarosa?

— Meu amigo. Eu tive de tirar o cd de Art Pepper pra poder falar com você. Quando eu estou ouvindo Art Pepper, eu não estou pra nada nem pra ninguém. Pode até a morte bater à minha porta que eu não atendo.







8

DINOSSAUROS DE MANHÃ

O dia amanheceu cinzento, ou, como diria minha tia velhinha de Jucutuquara, o dia amanheceu zangado.

Zangado também — pra variar — amanheceu meu amigo Garibaldi. Encontrava-me, oito horas da manhã, plantado em plena terra firme de Jardim da Penha, ou seja, do lado mais seguro do canal de Camburi, já que, segundo dizem, a ilha de Vitória está cheia de merda em baixo (e, ao que tudo indica, em cima também) e belo dia em bela merda há de afundar. Pois encontrava-me ali, naquela circunscrição que se convencionou chamar de Lama, fronteira ao campus da Ufes, e ali encontrava-se também Garibaldi, de forma que, encontradiços ambos, encontramos-nos um de encontro ao outro.

— Está puto, Garibaldi? — perguntei, como quem pergunta: Tudo bem?

— Estou puto, — respondeu ele, como quem responde: Tudo ótimo.

Algum comércio ali naquele vértice de Jardim da Penha já abriu os trabalhos do dia — algum comércio e alguns serviços. Tirando o posto de gasolina, que fica aberto a noite toda,





quem cedo madruga é a banca de jornais, que seis e quarenta já está atendendo a distinta clientela. Às sete o laboratório de exames clínicos já recebe clientes pras sangrias em jejum. Às oito levantam-se as portas das farmácias — e como as há em Jardim da Penha, o que será que faz desse bairro um bairro tão enfermiço assim? —, das papelarias, das copiadoras, das lavanderias, estas não mais, como outrora, monopólio chim. Já as agências de turismo, os salões de beleza, o brechó, esses dormem até mais tarde e nunca abrem aquém das nove.

— E puto por quê? — perguntei.

— Puto por meia dúzia de razões.

Com isso Garibaldi fechou a mão esquerda diante do meu nariz e foi, no abrir de cada dedo, expondo lá as suas razões: Primeira, porque tive de acordar cedo. Segunda, porque tive de ir ao dentista. Terceira, porque tive de vir de carro, pra não perder a hora da consulta. Quarta, porque mesmo assim perdi a hora da consulta e tive de pagar trinta reais e noventa e sete centavos de multa. Quinta, porque peguei um engarrafamento ali na Reta da Penha.

Como Garibaldi não é que nem Art Tatum, que dizem que tinha seis dedos em cada mão, teve de recorrer ao polegar da mão direita pra arrematar:

— E sexta, porque tomei um chá de tortura chinesa no engarrafamento.





— Tortura, Garibaldi, — disse eu, pontuando feito um psicanalista.

— Agora você veja só como é que são as coisas. Sempre que tem um engarrafamento no trânsito de Vitória, o que é que você ouve daí a pouco? Uma sirene de ambulância. Tem sempre alguém passando mal num engarrafamento, exceto se for época de eleição, como agora. Em época de eleição, você está parado no trânsito, o que pára ao seu lado daí a pouco é a porra de um carro de som fazendo propaganda política. É de foder. Dá vontade de largar o carro ali mesmo e sair correndo igual a Forrest Gump e só parar quando chegar em Dores do Rio Preto.

A princípio estranhei aquela referência prepóstera a esse lugarejo perdido no faroeste do Espírito Santo, mas logo percebi que havia uma lógica acorada por trás daquela frase. O que ocorreu foi que o cérebro de Garibaldi, instado a fornecer um nome que atendesse à necessidade do símile, foi lá na gaveta e tirou não um mas dois nomes de corredores famosos, os de Forrest Gump e Marcos Tavares. Na corrida em direção à ponta da língua do freguês, quem ganhou foi Gump, mas o nome de Marcos, embora descartado, acionou complexo processo metonímico que levou à alusão, na sequência da frase, a Dores do Rio Preto, pois é justamente lá que Marcos, longe da multidão desvairada, fixou suas raízes.





— Então foi isso que deixou você mais puto? —
perguntei, retomando o fio da narração interrompida.

— Deixa que eu me estenda na resposta. Pra mim, e
você sabe disso, não tem som mais bonito no mundo do que o
som do sax-alto de Art Pepper. Já meu amigo João Bonino, pra
você ver como os gostos variam, acha que o som mais bonito
do mundo é o som do motor de uma BMW funcionando
em ponto morto. Mas não tem nada pior, pro ouvido de
qualquer cristão, do que ruído de serra elétrica e de carro de
som fazendo propaganda política. E eu ainda acho que prefiro
encarar a serra elétrica.

Moças descalças, armadas de mangueira, começam
o ritual de lavar o piso do restaurante self-service do outro
lado da rua; a água servida, babada de sabão, vai aos poucos
desaguando na calçada.

— Quer dizer que de política você não quer nem saber,
— provoco.

— Olha, cara, eu, que sou católico, em tempo de eleição
viro protestante e voto nulo em protesto.

— Em protesto contra o quê?

— Contra a obrigatoriedade do voto. Enquanto o voto
for obrigatório, eu voto nulo.

— E se um dia o voto for facultativo?

— Aí eu nem vou lá, que não sou besta.





Esguia loura toda vestida toda de preto desfila pela calçada do outro lado da rua, e Garibaldi assesta logo sobre ela o olho. A loura vadeia na ponta dos pés aquele rubicão de água e sabão que vaza do restaurante e lá vai rumo à Ufes, onde é provável que seja aluna, é possível que de Administração.

— Mas nessa loura você vota, — disse eu.

— Voto até várias vezes, — diz Garibaldi.

Rapaz com a camisa do Vasco, que venceu ontem, segue a trilha dos passos da loura: não a segue feito apaixonado, como devia, mas sim feito aluno, vai ver, de Engenharia Civil, pelo modo como prefere, a olhar a loura, olhar a construção — dez andares de salas, lojas e estacionamentos — que vai subindo do chão ali perto.

— Tirando a política, o que há de novo, Garibaldi?

— Recebi carta de uma mulher lá de Jardim Camburi que eu nunca vi mais gorda, uma tal de Maria da Penha Tutifrutti, e acho que a culpa é sua.

— Minha, Garibaldi? Por quê?

— Porque pra me mandar essa carta ela deve ter lido uma dessas crônicas que você anda escrevendo por aí sobre mim.

— Não me diga que ela lhe fez uma declaração, Garibaldi.

— Não. Me fez uma pergunta que nunca ousei fazer a ninguém, nem a mim mesmo.





— Que pergunta indecorosa é essa, Garibaldi?

— O que que é jazz.

— E você não sabe o que que é jazz?

— Eu, não. Quem sabe são as minhas vísceras.

Uma das moças do restaurante do outro lado da rua agora se dedica, com a mangueira, à lavagem da calçada. De quebra, dá banho também em dois ficus a postos em seus devidos vasos, à entrada do restaurante. Esta é uma hora balneária, pois lá vem o caminhão-pipa da Prefeitura regando as jovens árvores magricelas dos canteiros do meio da rua.

— Ah, Garibaldi, tudo pode ser reduzido a uma definição. Não fosse assim, o que seria dos organizadores de dicionário?

— Dicionário? Pois dicionário, pra mim, é o livro mais absurdo que existe. Se você olhar no Aurélio a definição de cadeira, por exemplo, você verá que é uma peça de mobiliário que consiste num assento com costas, e, às vezes, com braços, dobrável ou não, para uma pessoa. Só que, se você é tão tapado que não sabe o que é cadeira, você também não sabe o que é peça de mobiliário, o que é assento, o que é dobrável, e assim por diante. Ou seja, você tem, pra todos os efeitos, de olhar cada uma dessas palavras no dicionário pra poder entender o que é cadeira, e em cada novo verbete vai encontrar novas palavras que não conhece e que vai ter de olhar também. Ou seja, o princípio do dicionário é totalmente ilógico. E o que eu e





acho mais incrível é como pode funcionar na prática um troço que em teoria não tem sentido algum.

— Você está mais uma vez viajando na maionese, Garibaldi.

— Estou? Procura no Aurélio a definição de dicionário. Está lá: Conjunto de vocábulos de uma língua ou de termos próprios duma ciência ou arte, dispostos alfabeticamente, e com o respectivo significado, ou a sua versão em outra língua. Isso é um disparate. O que devia estar lá era, simplesmente: dicionário é este troço que você está consultando.

Eis que lá vem, pela calçada do lado de cá, outra loura vestida de preto, que passa por nós com nariz a prumo, e peitos também. Garibaldi diz: Vantagem de um dia sem sol como hoje é que tudo que é loura sai de casa vestida de preto, e eu tenho a maior tara por loura de preto.

Garibaldi acompanha a loura com olho grande. A moça pára na esquina, esperando o sinal fechar pra atravessar a rua. Aí vira a cabeça pro lado e, com a maior displicência, dá uma cusparada de esguicho.

— Morreu! — exclama Garibaldi. — Pra mim morreu! Afinal que criatura é essa? É uma loura ou um jogador de futebol?

Agora, leitor, olha só, acabo de perceber que aqui deste lado da rua também há, na calçada, alguns vasos de fícus, o





que já permite ver aí uma espécie de espírito vegetal do lugar. De um desses vasos, porém, olha pra mim uma planta que não conheço — uma trífide, quem sabe? —, que não chega a representar uma dissidência, mas sim uma exceção plantada ali pra confirmar a regra.

— Mas então, Garibaldi, você acha que o jazz não pode ser definido?

— Não, até que pode sim. Alguém, que não lembro quem foi, deu uma definição que acho bastante aceitável: jazz é recomposição e interpretação simultâneas.

Garibaldi assumiu sua postura de mestre-escola e começou a dissecar, pra mim, pros fíficus e pra trífide, o assunto em tela: Por que recomposição? Porque o músico de jazz escolhe uma composição qualquer, que é o tema, e refaz esse tema tantas vezes quantas quiser, ou seja, executa uma série de variações sobre o tema original, todas diferentes umas das outras. E como ele não faz isso no papel, mas no instrumento, e na espora do momento, como se diz em inglês, a recomposição e a interpretação são simultâneas.

— Faz sentido, Garibaldi, — concordo com ele.

— Claro que faz, — ele concorda comigo. — Agora, há certas pessoas que acham que a improvisação no jazz é completamente aleatória, é porralouquice, não tem regra nem sistema. A vertente mais free do free jazz pode ser que seja





assim. Mas eu estou falando do jazz canônico, do jazz ortodoxo. Por isso é que a palavra recomposição é adequada pra sugerir a improvisação no jazz. O músico, quando improvisa, considera os diversos aspectos do tema, incluindo a linha melódica e a estrutura harmônica. Aí produz uma série de variações sobre aquele tema. E cada variação, que em linguagem jazzística se chama *chorus*, deve ter o mesmo número de compassos do tema original. Há músicos que ficam bem próximo do tema. Há outros que se afastam mais, que quase se extraviam, como Earl Hines. Hines se diverte criando becos-quase-sem-saída e descobrindo saídas pra sair fora desses becos. Já outros vão tão longe que não dá mais pra reconhecer o tema. Esses geralmente improvisam com base mais na harmonia do que na melodia. Em outras palavras, os mais prudentes ficam chapinhando ali no raso, os outros vão um pouco mais pro fundo, mas onde ainda dá pé, e os mais atrevidos nadam pro alto mar, que de lá nem dá pra ver a praia do tema. Alguns acabam afundando e se afogam ali.

Bar ali perto abre meia porta, deixando ver pilha de cadeiras sentadas uma no colo da outra, tipo de montagem que, se ali passa despercebido, é bem capaz de, numa dessas surubas de arte a que se dá o nome de instalações, provocar uma ovação da parte dos connoisseurs.

— Improvisação, — prossegue Garibaldi, — é a expressão espontânea de idéias musicais, que muita gente acha





que é a marca registrada do jazz, e de certa forma é. Mas a música clássica também teve improvisação. Mozart foi um puta improvisador, e Bach também. Muitas vezes o compositor deixava espaço na partitura pra tal da cadenza, que era o improviso, aquilo que ele ia tocar lá na hora de executar a música. Só que com o tempo a improvisação do compositor foi acrescentada à partitura e os outros intérpretes só faziam é reproduzi-la, sem improvisar porra nenhuma. Assim, a música clássica perdeu essa característica, que mais tarde o jazz é que vai tirar do ostracismo.

— Então Mozart foi um músico de jazz avant la lettre?

— Eu diria que sim. É garanto que, se vivo fosse, bem que ia curtir uma jam session arretada.

Estamos no coração da Lama, um dos pontos nevrálgicos de Vitória nas noites de quinta e sexta — sábado não, vá lá entender por quê. Batem aqui, nessas duas noites, centenas de pessoas, milhares talvez, pra ritual a que se pode até aplicar esse antiquado anglicismo, footing. Nos velhos anos 30, o footing em Vitória era na praça Costa Pereira, no centro da cidade: os rapazes ficavam sentados nos bancos, enquanto as moças circuncirandavam pela praça, de braços dados umas às outras e, por incrível que pareça, daí a pouco tempo estavam noivas e até esposas de alguns daqueles rapazes de gravata e bengala. O footing de fim de século que se faz ali na Lama, porém,





não tem conotações casamenteiras, muito pelo contrário, o que importa ali é o papo sem compromisso e, por extensão, o sexo com segurança. No soalho da rua fica, como registro para a posteridade do dia seguinte — os garis —, todo um legado de lixo: guimbas de cigarro, copos de plástico, champinhas de garrafa, canudos e palitos, farelos de guardanapos de papel, e até, no meio de todos esses restos mortais, um bagaço de laranja exibindo uma certa dignidade biodegradável. E, ali no canto, algumas côdeas de carvão indicam o ponto onde, na véspera, o churrasqueiro montou o seu comércio.

— Mas afinal, Garibaldi, você vai responder à moça de Jardim Camburi?

— Acho que não.

— Mas ela gosta de jazz, Garibaldi.

— Gosta nada. Mulher não gosta de jazz, mulher gosta é de balada. Não lembra aquela história que Marco Antônio Grijó contou, da moça que, num fim de noite por aí, pediu uma música, e aí Aylton Paulo pegou o sax e tocou “When I Fall in Love” bem no pé do ouvido dela, e a moça chorou que quase derreteu na cadeira ouvindo essa balada? Pois é isso aí. E outro dia eu soube que Danuza Leão, mencionando numa crônica as coisas que mais gosta, citou Miles Davis e Chet Baker. Posso até adivinhar o que que ela mais gosta de um e de outro. Gosta de Miles Davis tocando “My Funny





Valentine” e de Chet Baker cantando “My Funny Valentine”. E basta isso pra achar e dizer que gosta de jazz, mas o que ela gosta mesmo é de balada, como toda mulher.

— E você, não gosta não?

— Gosto de uma ou outra, dependendo também do músico. Entre os saxofonistas, Ben Webster é um baladeiro talhado pra ouvido de mulher. Dexter Gordon é um baladeiro pra ouvido de homem. Já entre os pianistas, todos eles ficam sentimentais, pra não dizer piegas, quando tocam uma balada. Com uma única exceção.

— Thelonious Monk, — disse eu.

— Thelonious Monk, — concordou Garibaldi. — Monk toca uma balada como quem descasca uma laranja com uma faca cega.

Pára no ponto de ônibus um ônibus da linha São Pedro-Jardim da Penha. No permeio de outras pessoas, saltam uma lavadeira e a sua bela e formosa trouxa de roupa lavada. Sim: por mais que proliferem as lavanderias por aqui, ainda tem quem prefira a velha tradição das lavadeiras de fundo de quintal.

— Mas na verdade, — diz Garibaldi, — eu gosto da minha balada é em ritmo de pau dentro, como diz Lady Mazzi: quanto mais rápido melhor. Aí a balada perde a empáfia e cai na gandaia. Um bom exemplo é a versão de “Sophisticated Lady” que Clark Terry gravou em 1980.





Aí, sem mais nem menos do que de repente, Garibaldi me estende a mão e diz: Bom, vou chegar.

— Me diz uma coisa, Garibaldi. Se você chegou aqui às oito, pra que hora que seu dentista estava marcado?

— Pras dezoito horas de ontem, — respondeu ele. — Mas sabe o que mais? O dentista que se foda. Lester Young tinha pavor de dentista, que nem eu. Sabe como é que ele tratava dor de dente? Com pinga. Assim, se você me vir trocando pernas por aí, não vai pensar besteira: é que eu estou em tratamento odontológico.

E lá se foi Garibaldi e, naquilo que ia atravessando a rua, vi que uns filetes de sol lhe pingaram no coco. Lá se foi, e não estava mais tão zangado. Nem o dia.







9

LUA DE INVERNO

Para André Gurgel,
enciclopedista emérito do Clube das Terças.

Alguém um dia já disse — pois tudo já foi dito, um dia, por alguém — que quarta-feira é o mais sem-graça dos dias da semana. Não é à toa que Cinzas cai, sistematicamente, numa quarta-feira. Nem é à toa que, em alemão, a quarta-feira é tratada apenas por um epíteto, *Mittwoch*, que mais não quer dizer do que “meio da semana”. E se os outros dias são como altares dedicados aos deuses da mitologia nórdica, o pobre *Mittwoch* fica sendo o menos sagrado dos dias, e o mais fuleiro.

Em Vitória, porém, alguma coisa redime as pobres das quartas-feiras: as reuniões semanais do Instituto Histórico, que acontecem nesse suposto limbo do meio da semana. A uma delas fui, em fins deste inverno paliativo, pro lançamento do livro *Dilemas e símbolos*, do antropólogo Geert Banck. Padre Antônio Lute, também holandês, estava lá, sereno como um santo. Cumprimentei-o. Estava perplexo — e até a sua perplexidade era serena — porque esperava tudo do Instituto, menos que o Instituto abrigasse, sob a asa, um museuzinho sacro. Sim, o padre atônito não tirava o olho dos objetos —





castiçais, breviários, e até um chapéu de bispo — guardados num desses móveis que antigamente se chamavam cristaleiras, e hoje, creio eu, também. Essas relíquias pertenceram a Dom Helvécio Gomes de Oliveira e agora ficam ali expostas, naquele orfanato de objetos, aos olhos da posteridade. Como coisas que são, não se lembram, nem se lembrarão nunca, de Dom Helvécio, nem lhe sentirão a falta. É: bem que Borges disse, e muito bem que dito, sobre as coisas: “Durarán más allá de nuestro olvido; / No sabrán nunca que nos hemos ido.” Nem é falta de coração, mas de memória.

Como Eurípides Queiroz do Valle, também Dom Helvécio era da cidade de Benevente, hoje chamada Anchieta porque ali morreu o grande beato. Diferente de Eurípides, o bispo nunca usou o pseudônimo de Beneventino, limitando-se a ser, a vida inteira, apenas Dom Helvécio e nada mais. Ambos, no entanto, fizeram e aconteceram. Dom Helvécio acabou arcebispo de Mariana; Eurípides, presidente do Instituto Histórico. Lá está a sua fotografia na parede, no meio de outros tantos ilustres presidentes do passado — porque o Instituto é realmente histórico, tendo de exclusivamente seu um longo passado que se rebobina até o ano de 1916.

Ocorreu-me lembrar, então, que Paulo Vellozo compôs, em parceria com Jayme Santos Neves, uma loa em homenagem a Dom Helvécio. Hesitei, ali, se devia ou não





recitá-la pra padre Antônio. Achei melhor não, porque, sendo padre e sendo holandês, dificilmente entenderia o sentido de certas construções poéticas como “cu episcopal”.

Lá no Instituto encontrei também, é claro, Elpídio de Sá, que me encheu o saco até quase o ponto de fissão. Levou vinte minutos — que duraram quarenta — pra me dar uma visão panorâmica de suas convicções políticas e uma justificativa pormenorizada de cada voto seu nas próximas eleições.

— Elpídio, — disse-lhe eu, então, — você gosta de poesia?

— Gosto muito, — respondeu ele.

— Pois Robert Graves tem um verso que diz: “Every vote cast is always cast away”, que quer dizer mais ou menos isto: “Todo voto é sempre mal votado”.

Deixei-o lá, com cara de tacho, e aproveitei pra me retirar à francesa. Eram seis e pouco: os eventos no Instituto são vesperais, que assim os sócios mais idosos podem dormir com as galinhas e Miguel Tallon, o presidente, pode dar uma esticada ao bar do David, ali no Estado Livre de Jucutuquara. Desci a escadaria do Instituto e já ia saindo à calçada da avenida República quando esbarrei em alguém que ia entrando todo desengonçado, trazendo consigo uma enorme sacola de shopping.

— Garibaldi? — exclamei. — Não é possível! Até aqui!

— Estou vindo pro lançamento, — justificou ele.

— O lançamento do livro de Geert Banck? — perguntei.





— Não: de Luiz Guilherme, — corrigiu ele.

— *Crônicas da insólita fortuna*? — perguntei.

— Esse. Mas me deixa subir que já estou atrasado.

— Está atrasado uma semana, Garibaldi. O lançamento desse livro foi quarta-feira passada.

— Então vamos pelo menos sentar um pouco, — sugeriu ele. — Esta sacola pesa tanto que até parece que estou carregando uma bigorna.

Há um par de bares ali embaixo, um de cada lado da porta do Instituto, e ambos têm nomes musicais: o da esquerda chama-se Asa Branca, o da direita, Menino do Rio. Neste como naquele, é só baixar a noitinha e já um bando de mesas e cadeiras convidativas se instala no nível do mar da calçada. Escolhemos a esmo um bar e uma mesa e ali nos sentamos os três — Garibaldi, a sacola de Garibaldi, e eu. Garçon veio, lépido, atender os primeiros fregueses da noite. Garibaldi pediu uma cerveja; eu pedi a minha vodka de sempre com o de sempre limão. Aí que eu perguntei: Que que você tem aí nessa sacola, Garibaldi?

O Parque Moscoso já está anoitecido, lá do outro lado da avenida República, e das árvores do parque cigarras começam a cantar suas toadas minimalistas. Ali à nossa frente, lavador de carros está lavando o derradeiro carro do dia.

— Livros. Livros que estavam na casa de minha ex-mulher, que fui lá pegar pra mostrar a Lady Gurgel na terça que vem.





André Gurgel é nosso companheiro de mesa no Clube das Terças. A insaciável curiosidade do seu ouvido obriga-o a ouvir de tudo muito: clássicos, mpb, jazz, rock, e o beyond do beyond. Um dia, por brincadeira, disse-lhe que vai ver só lhe faltava ouvir um cd dos Cinco Ceguinhos do Alabama. Pois não é que, pra surpresa minha, André até os Cinco Ceguinhos do Alabama já tinha ouvido! Com toda essa gula por tudo que é gênero musical, não é de admirar que esteja escrevendo um guia do jazz, nem que esse guia do jazz seja mais uma enciclopédia do que um guia. Tem mais de ano que André se dedica vorazmente a essa tarefa, e não saiu do mesmo lugar em que entrou: da letra A. Está redigindo o verbete de Armstrong. Comentei com Garibaldi: Se André levar um ano em cada letra, vai levar mais de vinte anos pra terminar o guia. Ou seja, não vai terminar nunca, porque a cada ano vai ter mais gente pra incluir.

— Por isso é que eu quero mostrar a ele estes livros, pra ele ver no que que dá se meter a enciclopedista.

Aí Garibaldi retira da sacola um grande e velho volume, coberto por uma pátina de pó: o *Dicionário da língua portuguesa dos períodos medieval e clássico*, do padre Augusto Magne. É o primeiro volume, e vai da letra A à letra F. Diz Garibaldi: Se Lady Gurgel não tiver cuidado, vai acontecer com o guia dele igual aconteceu com o dicionário do padre Magne: só saiu o





primeiro volume, de A até AF. O padre deve ter morrido e o projeto ficou só nisso mesmo.

— De A até AF? — Ai é que eu vou reparar melhor e, por incrível que pareça, o primeiro volume só vai de A até AF: nem a letra A o padre não conseguiu esgotar. Dou uma folheada no volume de largas páginas flácidas. O verbete inicial, como em qualquer dicionário, é “a”, que o padre descreve singelamente como “primeira letra do alfabeto, e primeira vogal”. A isso se segue logo uma romântica citação, e não admira que seja romântica, porque é de Castilho, um romântico duplamente romântico, por ser romântico e por ser português: “Esta letra é de todas a mais franca, de todas a mais fácil na pronúncia. É a primeira e, por muito tempo, a só que proferimos. Os nossos vocabulários se estréiam por ela; o da infância não tem outra. É a expressão natural da admiração, da alegria, do alvoroço e da ternura; o sentimento de respeito e entusiasmo para tudo o que é grande, parece que melhor se exprimirá por termos em que prevalece o a.” O volume termina, 537 páginas depois, com o verbete “afzeliela”, que não é nenhuma doença de pele mas sim “gênero de plantas melastomáceas”. Espera lá: termina mas nem tanto: ainda tem um suplemento de vinte páginas e mais uma nota final de lambujem. Ao final da nota final afinal diz o padre: “Aprez-nos esperar, portanto, que o *Dicionário*, vencidas as imprevisíveis dificuldades que por longos anos lhe atrasaram





a publicação do primeiro volume, poderá doravante prosseguir viagem com vento fagueiro e mar bonança.” Palavras que André poderá, um dia, quem sabe, fazer suas.

— E o outro livro, Garibaldi?

— São os dois tijolos do *Elucidário*.

Garibaldi derrama sobre a mesa dois grandes volumes de uma obra intitulada *Elucidário das palavras, termos e frases que em Portugal antigamente se usaram e que hoje regularmente se ignoram*, organizada por outro religioso, frei Joaquim de Santa Rosa de Viterbo.

— Se não acontecer com o guia de Lady Gurgel o que aconteceu com o dicionário do padre, vai acontecer o que aconteceu com o *Elucidário* do frade.

Olhei com atenção os dois volumes do *Elucidário* e percebi que, enquanto no primeiro reinava, solitária e confortável, a letra A, no segundo se acotovelavam, sem exceção, todas as demais letras, de B a Z. Mais injusta distribuição de espaço confesso que nunca vi. Garibaldi tentou uma explicação:

— Frei Viterbo deve ter levado uns dez anos labutando só na letra A. Quando terminou, estava tão de saco cheio que liquidou as letras B a Z em duas semanas.

Diante desses dois volumes de evidência, tive de reconhecer que há realmente certas coisas de que só são





capazes os portugueses e ninguém mais no mundo inteiro.

Descobrir o Brasil, por exemplo, e escrever o *Elucidário*.

— E que mais que tem aí nessa cornucópia, Garibaldi?

Garibaldi tira um cd da sacola e põe com todo o cuidado sobre a mesa.

— Estou vendendo. Quer comprar?

Era o cd *Winter Moon*, de Art Pepper.

— Está vendendo por quê? Você tem duplicata?

— Não. Só tenho esse aí mesmo.

Devo admitir que, por vezes, meu próprio personagem tem o dom de me surpreender ou, diria mais, de me assustar.

— Garibaldi, você tem certeza de que está no seu juízo perfeito? Você está querendo vender um cd do seu músico favorito?

— Estou, — disse ele, olhando as unhas como quem não está nem aí.

— Mas como? Não dá pra entender.

— Dá, sim. *Winter Moon* é o cd que Pepper gravou com uma seção de cordas.

— E daí?

— Daí que eu odeio seção de cordas no jazz.

— Mas você disse outro dia, — exasperei, — que Art Pepper deitava abaixo suas mais sólidas convicções.

— Eu estava me referindo ao latinório. Pois o latinório,





com Pepper, até que dá pra tolerar. Mas seção de cordas, nem com ele. Prefiro ouvir um músico tocando serrote.

De repente drapeja bem ali na esquina uma bandeira de fumaça. Cheguei a pensar que fosse incêndio na banca de jornais ou, no mínimo, algum radiador de carro em ebulição. Nada: era só o churrasqueiro assando churrasquinho pra uma larga e repentina freguesia composta por gente de todo sexo e de toda idade, inclusive crianças miúdas e mulheres gostosas.

— Mas afinal o que que você tem contra as cordas?

— Tudo. Em primeiro lugar, a sonoridade. Aquelas harmonizações mais do que banais, aquelas notas longas tocadas em uníssono por meia dúzia de violinos, nada disso seduz o meu ouvido, pelo contrário. É uma sonoridade muito pasteurizada pro meu bom gosto.

Passando por nós, uma das freguesas gostosas do churrasqueiro leva, com gesto meigo, o espeto à boca e arranca no dente, feito canibal, um naco de carne. Garibaldi olha, mas não interrompe a preleção: Só que a questão vai um pouco mais além. O sonho de todo músico de jazz sempre foi gravar com acompanhamento de cordas. Qual a razão desse capricho? Afinal, em que que esse punhado de violinos contribui pra excelência de uma gravação de jazz? Em porra nenhuma, se você quer saber a minha modesta opinião. Por um lado, todos os arranjos se parecem: você ouviu um, ouviu todos. Por outro





lado, a seção de cordas é uma entidade completamente estranha ali no espaço do jazz. Pra mim, é tão estranha como uma bateria de escola de samba: a única diferença é que o bатуque faz mais barulho. Mas o caso é que a presença daqueles eruditos ali não corresponde a uma necessidade musical: corresponde a uma necessidade psicológica.

— Psicológica?

— Explico. Acontece que o músico de jazz acha que é inferior ao músico erudito. Tanto martelaram essa falácia na cabeça dele que ele acabou acreditando, coitado. E esse complexo de inferioridade se arraigou fundo: se você viu o filme *Bird*, você deve lembrar da cena em que Parker fica venerando com os olhos, à noite, a porta da casa de Stravinsky, que morava em Los Angeles na época. Não sei se Parker fez isso, mas bem que poderia ter feito: a prova é que também ele gravou com uma seção de cordas. Porque gravar com uma seção de cordas foi a maneira como o músico de jazz achou que resolveria, ou amenizaria, essa baixa auto-estima em relação aos colegas eruditos. Isso significa que os violinistas que participam dessas gravações nem estão ali como músicos, estão ali como platéia: estão ali por procuração pra ver que grande artista está sendo ignorado pelo mundo da música erudita. Pro músico de jazz é um momento de glória, quando na verdade eu acho que é um momento de fracasso. Glória seria se ele olhasse aqueles





violinistas de cima pra baixo e mandasse todos eles enfiar o arco do violino no cu. Ah, aí sim, eu bateria palmas até cansar!

— Quem mais gravou com cordas, além de Parker e Pepper?

— Um monte de gente. Artie Shaw gravou, Hawkins gravou, Sonny Stitt gravou, Cannonball gravou, e mais uma porção de gente, sem falar no cd *Focus*, de Stan Getz. Quanto a Pepper, vinte anos antes de gravar esse disco ele já dizia que o sonho dele era gravar um disco com cordas. E, coitado, morreu achando que esse foi o melhor disco da carreira dele. E Lester Young, que também tinha esse sonho, morreu sem realizá-lo. Morreu sem saber o que não perdeu.

— Mas afinal, Garibaldi, o disco é ruim?

— Meu amigo, Art Pepper, apesar de todo o seu estilo errático de vida, nunca gravou um disco ruim. Isso nem sou eu quem diz, é o crítico de jazz Scott Yanow¹⁵. Não, o disco não é nem pode ser ruim, só que tem aquele fundilho musical de violinos que meu ouvido não digere nem por nada.

Olho pro céu escuro e não vejo a lua deste epílogo de inverno: será minguate como a esperança dos homens? A preocupação de Garibaldi está sediada na música:

— Pra ser franco, essa história da pretensa superioridade da música erudita sobre o jazz me deixa é puto. Se eu quisesse

¹⁵Na resenha do disco *The Way It Was*, in www.allmusic.com.





dar uma de racional, eu diria apenas que uma é diferente da outra. Mas como eu quero mesmo é ser radical, aí eu direi que o músico clássico não chega nem aos pés do músico de jazz. Pra mim, a música erudita é a sagração da partitura e da técnica. Bota uma partitura na cara do músico que ele toca aquilo numa boa, afinal, foi pra isso que ele estudou até o cu fazer bico, e é só isso que ele sabe fazer e mais nada. Dá um tema qualquer pra ele improvisar: é mais fácil ele pintar um peido de verde, como reza a velha anedota. Já o músico de jazz foi treinado pra improvisar. Mas bota a partitura de uma polonesa de Chopin na cara dele que ele toca a polonesa de Chopin, e ainda improvisa em cima dela.

Uma moça esguia, toda vestida de preto, se aninha sob o toldo do telefone público pra telefonar.

— Toda defesa do jazz começa e termina na improvisação, — digo eu.

— Ah, mas a improvisação é o céu e o inferno do músico de jazz. Porque se você é um bom músico, você nunca está contente com o que já fez, e está sempre em busca de originalidade, querendo fazer alguma coisa que nem você nem ninguém fez antes. E, o que é pior, como o jazz é feito ali na tampa, sem nenhuma partitura de onde colar, o músico de jazz é portador de uma dúvida eterna, pessoal e intransferível, que sempre lateja quando chega a hora de tocar: será que eu ainda vou conseguir desta vez? Por isso é





que já ouvi alguém dizer que a morte prematura da maioria dos músicos de jazz não é causada pelas drogas, pelo álcool, pela vida desregrada, por nada disso. O que mata o músico de jazz é a improvisação, a necessidade imediata de tocar alguma coisa diferente toda vez que pega no instrumento. O músico de jazz não está protegido pela partitura: por isso é que vai cedo pro buraco.

A moça de preto continua ao telefone, de costas pra nós, falando demoradamente com alguém, decerto um marido, ou um namorado. Garibaldi lambe-lhe o dorso e a bunda com o olho e solta um suspiro.

— Continua sozinho, Garibaldi, sem mulher? — pergunto.

— Continuo.

— Nenhuma em vista, Garibaldi?

— Nenhuma.

Mentira pura. Eu é que sei, porque, afinal, convém que eu saiba o que me convém saber sobre meu personagem. E sei que ele recebeu outra carta daquela mesma moça de que se falou na crônica passada — aquela moça de Jardim Camburi, ou mais exatamente do sul da Bahia, como diria Salsa. E essa Maria da Penha Tuttifruiti, se da primeira vez que escreveu a Garibaldi lhe pediu uma definição de jazz, da segunda vez já entrou de sola e lhe pediu um poema. Pior é que Garibaldi escreveu o poema. Ei-lo, com todos os seus catorze versos:





Se queres, moça, teu poema, vem:
atrás da porta ele te espera: sem
vergonha entra, e sem bater, mas com
centelhas no teu olho e mais um tom
de azul em teu silêncio. E ali está,
não disse, teu poeta, e eis que há
tremor em sua voz, pois te convida,
ah, moça sedutora, e seduzida,
a ser sujeito e objeto de desejo
e a pemoitar no seu colo e no seu beijo.
E se porém disseres, toda insurreta,
que poema pediste, e não poeta,
darei: tiveste o que pediste, pois
são uma só e a mesma coisa os dois.

Elpídio de Sá, descido do Instituto, nos vê à mesa, pára,
hesita, depois não resiste e se aproxima. Garibaldi, que não
gosta dele, faz cara de enjôo.

— Posso juntar-me aos bons?

Sei que Garibaldi desaprova, mas fiz sinal que sim.
Elpídio senta e bate logo o olho no cd de Art Pepper. Seu
rosto se ilumina. O gosto musical de Elpídio é panteônico.
Diferente de André Gurgel, que escuta tudo mas com
intenções críticas, Elpídio é incapaz de não gostar de
qualquer coisa feita de música. Daí a aversão que Garibaldi,
seletivo até as últimas conseqüências, nutre por ele.

— Posso dar uma olhada? — diz Elpídio, e vai logo metendo
a mão. — Que maravilha! Adoro jazz com cordas. Art Pepper eu
não sei quem é, mas tenho certeza que deve ser muito bom.





— Garibaldi está vendendo, Elpídio, — digo eu, de chato.
— Está interessado?

— Claro que estou. Quanto você quer, Garibaldi?
Garibaldi se levanta bruscamente e paira sobre nós,
muito alto e minaz.

— Você me desculpa, Lady Sá, mas Art Pepper não é pro
bico do seu ouvido. E este cd não está mais à venda.

Meteu o cd de volta na sacola e olhou pra nós com um
olhar de mórbido prazer.

— Senhores, como dizia Bud Freeman, tenho de ir pra
casa porque meu telefone está tocando.

Aí, sem mais, se meteu através do fog londrino que o
churrasqueiro não cansa de fabricar ali na esquina e lá se foi
indo embora, pernalta, com sua sacola, até sair pela porta dos
fundos desta crônica.





10

DOIS GRAUS A LESTE, TRÊS GRAUS A OESTE

Pra Renato Pacheco,
presente sempre.

Nosso narrador mudou.

Note o leitor que eu escrevi “nosso” narrador, e não “vosso”. A explicação é simples e irrefutável: se escrevi “nosso” foi porque também eu, filho de Deus que sou, leio as crônicas de Garibaldi, de forma que, como leitor, também sou leitor de mim mesmo e, por conseguinte, como narrador, sou tanto vosso narrador como meu, e visto que meu + vosso = nosso, posso a mim referir-me, a hora que bem quiser, como nosso narrador e até usar variações sofisticadas como narrador noster.

Note ainda o leitor que as três palavras da frase princeps da crônica não se explicam por si mesmas, mas, muito pelo contrário, exalam certa ambigüidade. Pois se nosso narrador mudou, mudou como? Terá sido substituído por outro mais linear e norteado e menos metalingüístico? Não que eu saiba. Na verdade, nosso narrador mudou e no entanto continua o mesmo, o mesmíssimo de todo o sempre. Porque não mudou de estilo nem de estado civil (continua solteiro





graças a Deus), nem da água pro vinho nem do vinho pra água, nem está mais rico nem deixou de estar, como todos nós, bem mais pobre, pobre, pobre. Então como se explica o sentido da frase?

Simple: nosso narrador mudou pra Vila Velha.

Pois é. Nosso narrador mudei pro outro lado da baía, mudei do norte pro sul, mudei da ilha pro continente. Mudei de praia: da do Canto pra da Costa. Mudei de vila: da nova pra velha.

Nos meus tempos de garoto nascido e criado em Vitória, morador da ilha só ia até Vila Velha pra subir o convento da Penha. O que me remete à parlenda. Que parlenda? Esta. Vou ali e já volto, dizia um de nós, garotos de Vitória, deixando o lugar qualquer em que estivesse comodamente aninhado — cadeira, banquetas, canto de muro, galho de goiabeira, o que fosse. Na volta, podia ser que não desse outra: lá estava o lugar ocupado por alguém mais sonso e mais esperto. E não adiantava reclamar, invocando pretensos direitos de propriedade: a quem o fizesse replicava o usurpador com a letra fria e inexorável da lei maior, ou seja, da parlenda: quem foi ao convento, perdeu o assento.

Isso se fosse em Vitória e, de certo, adjacências. Crianças de outras localidades capixabas, não tendo a Penha como referência cardeal, diriam, em circunstâncias que tais: quem





foi ao vento, perdeu o assento.

Com que então o antigo garoto de Vitória está morando em Vila Velha. Só que do meu apartamento não dá pra ver a Penha: edifícios de dez, doze andares formam, ao norte de minha janela, uma compacta muralha da China que esconde tanto a ponte — a terceira — como o convento: os dois símbolos perenes de Vila Velha.

Em compensação, dá pra ver o mare nostrum, e ouvi-lo: quando deito pra dormir, convertem-se meus ouvidos num par de búzios. No mar, vejo navios, como em Vitória via. Diferença é que navio em Vitória a gente vê quase com a mão, atracados nos cais do Cais do Porto ou rebocados pro seio da baía, sobretudo ali na altura do estreito gibraltaresco do Penedo. Já navio em Vila Velha só dá pra ver mesmo é com o olho, lá longe, barra afora, na vasta e morosa sala de espera do porto de Tubarão.

Como todo vila-velhense, mantenho vigentes as minhas ligações com Vitória. Toda terça lá estou no Clube das Terças-Feiras, no Centro da Praia, e todo sábado, na Mesa Sabática da Livraria Logos. Num desses sábados, encontrei lá, encabeçados por João Bonino Moreira, os mesários de sempre, como Renato Pacheco, e os de lá uma vez ou outra, como Geert Banck: morando em Amsterdam, sairia muito caro vir todo sábado à livraria ver os amigos.





Banck, quando soube que Serginho Bechara pertence à nobre estirpe dos beatlemaníacos, contou uma história. Nos anos sessenta os Beatles foram à Holanda dar um concerto. Ora, nos anos sessenta a Holanda ainda era um país meio conservador, e os Beatles, com aquela cabeleira toda, causaram certa estranheza em todos os círculos de pessoas com mais de vinte anos. Quando passearam de barco pelos canais de Amsterdam, juntou gente nas margens pra se escandalizar com a visão daquelas figuras peludas. Depois houve o concerto, com a quota habitual de berração e desmaio da parte dos adolescentes. Mais tarde, de madrugada, um dos Beatles, Banck não soube dizer qual, resolveu dar uma volta pela famosa zona de Amsterdam, onde as putas ficam expostas na vitrine à espera do freguês. O Beatle gostou de uma das putas e resolveu entrar. Tocou a campainha, ou sei lá como é que se tem acesso à alcova dessas putas de vitrine, e esperou. Quando a puta abriu a porta e deu de cara com o exótico pretendente, fez uma careta e foi logo dizendo: Ah, não! Quero trepar com você não: você parece mais é um Beatle! E tacou a porta na cara dele.

Foi-se assim a amena manhã em café de samovar e papo de tudo um pouco. Deu meio-dia, encerrou-se a sessão, saí e peguei um ônibus pra voltar a Vila Velha.

Renato Pacheco me passara um recorte do caderno





“Mais!” da *Folha de São Paulo* com artigo de Eric Hobsbawm sobre o renascimento do jazz em nossos dias.¹⁶ Aproveitei pra ler no ônibus, aprendendo que “o jazz dos anos 90 olha para trás”, que “as inovações das décadas passadas, do free jazz ao fusion, foram silenciosamente marginalizadas” e que “agora a palavra-chave é ‘tradição’.” Terminei de ler ainda na ponte, em tempo de encher os olhos com a visão do convento da Penha, todo belo e montês lá no alto da pedra.

Saltei do ônibus, dobrei a esquina da avenida Champagnat, e lá fui peripatético em direção à rua Musso. Logo adiante chamou-me a atenção a placa de uma Clínica da Dor, nome nada eufemístico que de imediato me remeteu a uma velha crônica furada de traça em que Mendes Fradique defende a alteração do nome do Departamento da Saúde Pública pra Departamento da Doença Pública: “assim haveria,” diz ele, “a par da boa lógica, absoluta propriedade de vocábulo.” Médico que era, sabia o que dizia.

Pois ia indo assim, sem compromisso algum com o Inusitado, quando de repente topei com algo que realmente põe Vila Velha à parte entre as cidades do Brasil e, quem sabe, do mundo inteiro: pois vi, ali bem à frente, que Vila Velha tem uma praça coberta. Sim, leitores, cruza por cima da avenida um viaduto, que nada mais é do que uma das pernas

¹⁶Fonte não localizada.





da terceira ponte, e bem embaixo desse viaduto não é que se teve o senso prático de construir uma praça! Uma praça, sim, com banca de jornais, bancos pra velho sentar, lixeiras pra jogar lixo dentro e, na inviabilidade de jardim, umas caixas de cimento pra servir de canteiros de flores.

Eis-nos chegados, enfim, à taprobana da crônica. Num dos bancos da praça coberta de Vila Velha estava um casal juvenil: ele tirara os sapatos e se deitara no banco, com a cabeça no colo da moça; seu pé de meia olhou pra mim, de esguelha, empoleirado sobre o espaldar do banco como um periquito azul-marinho. Admirei a competência com que o cara se sentia em casa ali na praça coberta: mais um pouco escovaria os dentes ali mesmo. Aquele pé de meia me mesmerizou: quase passo batido sem ver mais nada. Mas estava escrito que ali a crônica chegaria à sua taprobana e, estando escrito, então pude ver que, num dos outros bancos da praça coberta de Vila Velha, quem estava sentado era meu amigo Garibaldi.

— Até aqui em Vila Velha! — antecipou-se ele, tirando as palavras de minha boca.

— Eu é que deveria dizer isso, Garibaldi. Eu sou morador. Estou na minha cidade. E você, forasteiro?

— Estou vindo da casa de Lady Gurgel, — informou ele. — Mora aqui perto. Fui lá ouvir um pouco de música, mas acho que cheguei cedo demais e tirei o bruto da cama. Esse horário de verão me deixa baratinado.





— Mas logo você, — disse eu, — que não gosta de acordar cedo.

— Pra curtir jazz eu faço qualquer sacrifício. Além disso, — e aqui Garibaldi retorceu sua boca de maraçapeba, — Penha dormiu lá em casa.

O leitor talvez se lembre, se leu a crônica anterior, que uma certa Maria da Penha Tuttifruitti escreveu a Garibaldi pedindo um poema — e ele fez. Só que a história não parou aí. Saíram juntos. Ela anda na casa dos trinta, e ele gostou da pele leitosa, das mãos de fino trato, dos cabelos de um louro surrado, que roçavam de leve um pescoço que atraía beijo. Na despedida, ela pediu outro poema, “se você é capaz”. Ele foi capaz disso aqui:

Nada mais que um poema me pediste,
e nada menos. Só que um poema não
se pede impunemente nem se escreve:
escuta então, doce musa oferecida,
se onde a fumaça o fogo, onde o poema
o desejo: o por você desejo. Nunca
o sentiste, não, lamber-te em fantasia
a pele nua do pescoço? Pois é,
musa imprudente, quem pede o que não
deve, lê o que não ousa. Quem manda:
a teu desejo de poema respondo
com poema de desejo. E agora?
Está feito o poema, e dado. De graça?
A ti, musa, e não a mim, cabe dizê-lo.





Garibaldi mandou o poema pra musa pelo correio. Dois dias depois ela bateu lá em casa dele, no Parque Moscoso. Bateu e foi entrando e dizendo: Vim pagar a minha dívida. Que dívida, disse Garibaldi. A minha dívida com o meu poeta, ela disse. Foram parar na cama, deixando pelo caminho, que nem nos filmes, um rastro de peças de roupa, bolsas, sandálias e até uma boina basca.

— Quer dizer que você está de caso com ela, — disse eu.

— Não sei até quando. Penha é muito enxerida. Pra começar já implicou que o apartamento estava imundo, e disse que vai me arranjar outra faxineira. Depois forrou de quadros as paredes: foi um baticum dos diabos. E ainda pendurou a televisão lá no alto da parede, pra ganhar espaço, diz ela. Espaço não sei pra quê.

— Garibaldi, mulher é assim mesmo. Por isso é que eu continuo solteiro.

— É, — disse Garibaldi, — você dá o pau, elas querem logo a mão, o braço e o pescoço pra botar coleira.

Já tinha reparado, desde que chegara, que Garibaldi tinha um livro grosso pousado sobre os joelhos.

— E esse livrão aí? — perguntei.

— Lady Gurgel me emprestou. É um guia do jazz.

Era o *All Music Guide to Jazz*, com nada menos que novecentas páginas, resenhas de 13.000 discos e perfis de mais de 1.400 músicos.





— Não resisti e comecei a ler aqui mesmo. Estou na letra C.

— Mudando de assunto, Garibaldi, você vai ao festival de jazz do Rio?

— Não vou nem pago. O fato é que isso não é um festival, é um mercado persa: tem de tudo muito, mas de jazz só um pouquinho.

— Mas Johnny Griffin vem, — disse eu.

— Eu até gosto de Griffin naquele álbum maravilhoso de Monk com os Jazz Messengers, mas não me abalaria até o Rio só por causa dele.

— Você algum dia se abalou até o Rio pra ver alguém tocar?

— Só uma vez. Em 1974 fui ver Mingus tocar no Teatro Municipal.

— E que tal?

— Pra dizer a verdade, foi um pouco decepcionante. Eu fui ver o Mingus de *The Clown*, de *Blues and Roots*, de *Mingus Ah Um*. Mas quem estava lá era o Mingus de *Mingus Changes*. Eu queria ouvir “Haitian Fight Song”, “Better Get It in Yo’ Soul”, “Fables of Faubus”, coisas assim. Tive de ouvir “Canon”, “Opus 3”, “Opus 4”, coisas tais quais. No que me diz respeito, Mingus veio ao Brasil com pelo menos quinze anos de atraso. Mas não me queixo. Foi bom. E no final do concerto, como uma coda, ele tocou no baixo as famosas seis notas de “Haitian Fight Song”. Valeu.





— E hoje, você se abalaria até o Rio pra ver alguém?

— Talvez James Carter.

Meu queixo caiu.

— Espera lá, Garibaldi. Será que eu ouvi direito? Você falou James Carter? Mas ele não tem nem trinta anos. É jazz dos anos 90!

— Pois olha, eu ouvi, na casa de Lady Gurgel, um cd desse cara, *The Real Quietstorm*. Quando eu vi, na capa, o cara metido num terno e a namorada toda enroscada nele, não dei nada pelo cd. Mas tive de tirar o chapéu. O cara toca sax-alto, tenor, soprano e barítono, toca flauta baixa e toca clarinete baixo, um instrumento difícil, que Eric Dolphy tocava e que eu adoro por causa da sonoridade gutural. E tem mais, esse cara é um músico da melhor vanguarda, porque é um tradicionalista. A antiga vanguarda, a vanguarda do free, pouco e fedeu. A nova vanguarda pode-se dizer que faz a reciclagem da tradição.

— Ué, Garibaldi, que coincidência você dizer isso. Acabei de ler um artigo de Eric Hobsbawm em que ele diz a mesma coisa. Olha aqui.

Dei-lhe o recorte da *Folha*. Garibaldi leu meio assim por alto e depois disse: Está certo. Fico feliz de ver alguém que pensa igual a mim.

— Pois Hobsbawm também ficaria feliz se soubesse que





— Você pensa igual a ele. — Quis ser sardônico, e fui, mas ele nem deu pela coisa.

— Sim, porque depois dos anos 60 o que foi que aconteceu com o jazz? O jazz perdeu a direção e acabou dando com os burros na vanguarda, no latin jazz e no fusion. A vanguarda teve seus sumos-sacerdotes, como Coltrane, que tocava free porque era doido, e uma tribo de charlatães, como o tal do Faraó — é assim que Garibaldi se refere a Pharoah Sanders —, que tocava free porque era um músico chinfrim.

— Chinfree, — disse eu, com perdão do mau trocadilho.

— Sim, Faraó nunca tocou jazz de verdade, foi direto do rhythm & blues pro free. Se não fosse pelo free, ele teria virado músico de rock. Estaria aí tocando hoje em si bemol e amanhã em fá suspenido.

Essa última frase de Garibaldi, leitores, é uma citação do filme *Bird*.

— O free levou o jazz a um beco sem saída. E o beco sem saída só tem uma saída, que é dar meia volta e voltar. E quando você volta da vanguarda, você volta pros braços da tradição. Eu acho Wynton Marsalis um músico muito chato, mas uma coisa ele fez: chamou a atenção de uma geração inteira de músicos pro fato de que a redenção do jazz estava na tradição: fora da tradição só havia o lixo tóxico da vanguarda.





Ali à nossa frente, no banco, a moça está pondo uns beijos na boca do namorado.

— Mas a leitura de um guia como esse, — diz Garibaldi, — é instrutiva e ao mesmo tempo irritante. Instrutiva porque você fica sabendo de uma porção de coisa que não sabia sobre os músicos de jazz. Por exemplo: fiquei sabendo que Chet Baker estudou em Yale.

— Chet Baker, com diploma universitário? Nunca soube disso.

— Eu não disse que ele estudou na Universidade de Yale. Eu disse que ele estudou em Yale. A cidade de Yale, no Oklahoma, onde ele nasceu.

Garibaldi sorri, matreiro, porque enganou um bobo na casca do ovo. Depois prossegue: Mas é irritante porque as opiniões dos críticos nunca batem com as minhas. Vou te dar um exemplo. Cadê o verbete de Benny Carter.

Abre o guia num sobressalto e põe-se a caçar sem piedade o pobre músico.

— Ah, deixa Benny Carter quieto, — interfere, — é o decano do jazz, deve estar perto de fazer cem anos.

— Noventa e um, — corrige Garibaldi. — Quem chegou aos cem foi Eubie Blake. Aliás, chegou aos cem anos e, cinco dias depois, morreu. Está aqui no guia. Ou seja, morreu com cem anos e cinco, como naquela música que Sinatra cantava, “Young at Heart”. Lembra do verso? “And if you





should survive to a hundred and five.”

— Mas o sentido do verso é cento e cinco anos, — disse eu.

— Como é que você pode ter certeza? — replicou ele. —

O verso diz “a hundred and five”. Não fala em anos, nem em dias. Tanto pode ser cento e cinco anos como cento e cinco dias como cem anos e cinco dias, que é o que eu acho que é. Sim, fizeram esse verso, profeticamente, em homenagem a Eubie Blake: ninguém me convence do contrário.

— Tá bom, Garibaldi. E quanto a Benny Carter?

— Sabe o que este guia diz do cd *Further Definitions*?

Diz que nenhuma coleção séria de jazz está completa sem ele. Pois eu tive esse cd, eu comprei esse cd lá na Fígaro e achei uma boa merda. A ênfase desse cd é sobre os arranjos, e os críticos, que não têm responsabilidade com nada, podem elogiar os arranjos de Benny Carter, mas eu não. Eu tenho responsabilidade com meus ouvidos. Eu sempre disse que os arranjos de Benny Carter são hiperglicêmicos: diabético, por exemplo, não pode ouvir os arranjos dele porque senão passa mal.

— E o sax-alto de Benny Carter? — perguntei.

— Vou responder. O primeiro disco de Benny Carter que eu ouvi foi *The King*, de 1976. E confesso que fiquei embevecido com o timbre e o fraseado daquele sax-alto. Me lembrava muito o texto de García Márquez: era totalmente





virtuosístico, não tinha defeitos. Achei que *The King* era o melhor disco que eu já tinha ouvido.

Garibaldi se cala pra olhar o casal do outro banco, que se prepara pra ir embora. O cara não se dá nem o trabalho de calçar os sapatos: a moça faz isso pra ele.

— Essa moça aí nunca ouviu falar de feminismo? — diz Garibaldi, com inveja. Deve estar se perguntando se Maria da Penha Tuttifruiti faria isso pra ele, e deve estar concluindo que não. Depois tenta recarrilar: Até me perdi. Onde é que eu estava mesmo? Ah, sim, quando chegou a era do laser, eu sempre falava a Lady Mazzi que meu sonho era ter *The King* em cd, porque aquilo era uma preciosidade. Belo dia Alcides recebeu duas cópias na Fígaro. Lady Mazzi pegou logo a dele, eu peguei a minha. Cheguei em casa, ouvi *The King* pela primeira vez em grande estilo, no som cristalino do laser.

— E aí?

— Foi uma decepção, porque aí que eu percebi que Benny Carter tinha um defeito gravíssimo.

— Qual?

— O defeito de não ter defeitos.

A lembrança deixa Garibaldi melancólico.

— No dia seguinte, lá estava eu devolvendo a minha cópia de *The King* pro Alcides. E Lady Mazzi estava lá também, devolvendo a dele.





— Você e João Luiz, — disse eu, — parece que têm o mesmo desgosto musical. O que um não gosta, o outro não gosta.

— É. Nós não gostamos de ritmos latinos, com conga ou sem conga, nem de órgão, nem de seção de cordas, nem de instrumentos eletrônicos, nem, de modo geral, de baladas, principalmente daqueles potpourris de baladas que a gente chama de ballad merdleys.

— E divergem em quê?

— Em pouca coisa. Eu gosto de Mingus e de Eric Dolphy, ele não. É até onde eu vou no jazz de vanguarda. Ele gosta daquele cd de Coltrane com Ellington, eu não. Eu de-
testo Herb Ellis fazendo percussão na guitarra, ele gosta. No resto a gente empata.

— Especialmente porque os dois gostam do jazz dos anos 50.

— Sobretudo do jazz da Califórnia: o estilo West Coast.

— Cool jazz. Que alguns críticos dizem que é um jazz de segunda.

— Quando eu percebi que pendia mais pro oeste que pro leste, eu cheguei pra Lady Mazzi e disse: Lady Mazzi, tem mais de trinta anos que eu escuto jazz, e, em vez de me refinar, degenerarei. Descobri que eu gosto mesmo é de West Coast. E ele disse: Pois eu também. Aí eu disse: É, os críticos dizem que West Coast é jazz B, mas eu quero é que os críticos se fodam. Eu que não troco o fraseado melódico de





Art Pepper, de Bill Perkins e de Richie Kamuca pelos lençóis de som de Coltrane. E Lady Mazzi disse: É isso aí. O ouvido é nosso, a gente ouve o que gosta, e não o que os críticos dizem que a gente deve gostar.

— É por isso, — repliquei, com autoridade de autor, — que essa série de crônicas se chama *Dois graus a leste, três graus a oeste*. Porque vocês estão mais pra Califórnia do que pra Nova York. E lembre que a gravação original desse blues de John Lewis, que é de 1956, foi feita em Los Angeles, Califórnia, pra gravadora Pacific Jazz. E, pelo que eu li, Lewis deu esse nome ao blues porque dois dos músicos do quinteto eram do leste e três eram do oeste.

— Pois se dependesse de mim, — disse Garibaldi, — esta série se chamaria *É Gramática do jazz pelo método confuso*.

Dito o quê, Garibaldi se levanta do banco.

— Bom, deixa eu ir. Tinha tempo que eu não vinha a Vila Velha. Nem reconheci a cidade. Última vez que eu vim aqui foi em 1970. Fui ver um show de Vitor Assis Brasil ali no Clube Libanês. Nunca me esqueço. O show durou umas quatro horas e, se não fossem pedir pelo amor de Deus pra Vitor encerrar, teria durado vinte e quatro. Eu saí de lá reventado. Pior foi que alguém, de sacanagem, levou uma velha professora de piano pra assistir o show. Eu vi quando ela saiu do clube: mal podia andar, de tão avariada. Dois dias depois, eu soube, ela morreu.





— E o que me diz da praça coberta da minha cidade, Garibaldi?

— Gostei dela. Tem até uma vistazinha do convento.

— Então você também é tiete do convento da Penha, Garibaldi?

— De carteirinha,— respondeu ele. — Aliás, um dos grandes mistérios da Igreja Católica pra mim era por que que o papa João Paulo II, quando veio aqui, não foi ao convento. Afinal, vir ao Espírito Santo e não ir ao convento da Penha é o mesmo que ir a Roma e não ver o papa. Mas de tanto que pensei no assunto acabei descobrindo a razão.

— E por que foi, Garibaldi?

— O papa ficou com medo de ir ao convento e perder o assento.







11

DEPOIS DA CHUVA

Inverno veio tarde este ano a Vitória, e no que veio tarde veio pluvial e chuvoso, com plúvia muita e com muita chuva. De molho ficou a cidade de meados de outubro a meados de novembro: friagem fria, lufadas de vento sul, morro do Mestre Álvaro sempre encoberto, a ponto de, às vezes, sumir, sem deixar nem traço, do mapa da crônica paisagem. Minha tia velhinha de Jucutuquara aproveitou pra sofrer: trinta dias penou nos gumes úmidos de um mau tempo que regelava seus velhos ossos doloridos.

Pra piorar as coisas, no meio desse tempo de intempérie morre-lhe o cunhado, aquele que, viúvo e vetusto, fez-se ao mar nos oceanos da internet e se tornou aí capitão de longo curso. Morreu em seu posto, e ali o encontraram, cabeça tombada sobre o peito, olhos olhando, sem ver, os chinelos sobre o tapete. Foi tirarem o corpo dali que, no toque de alguém, a tela se abriu na íntegra, mostrando foto de uma gueixa desnuda da cabeça aos pés, com uma cona linda como um camafeu: última imagem que o velho capitão levou deste mundo ao bater, fulminado, as botas.





Fui ao seu enterro no cemitério de Santo Antônio. Chovia como choveu no enterro da cigarra, como choveu no da condessa descalça: tudo muito aposto: as lágrimas sentidas da chuva, os guarda-chuvas vestidos de luto. É, tio: depois de dois anos refestelando os olhos na nudez integral de todas as mulheres do mundo, agora é reunir-se à esposa em tumba de casal pra passar com ela, do começo ao sem fim, todo o longo tempo que é o tempo da eternidade: o tempo paraplégico: que não anda, que não passa.

Minha tia não se deixou impressionar com o passamento do cunhado: Já estava muito velho. Já estava com noventa anos.

— Não, tia, — corrigi, exato, — estava com oitenta e nove, igual à senhora.

— Eu só tenho oitenta e nove! — estranhou ela. — Pois eu digo a todo mundo que tenho noventa. Oitenta e nove, noventa, é tudo a mesma coisa.

Com que então minha tia velhinha, diferente do comum das mulheres, arredonda a idade pra mais. Lembrei-me de história contada por amigo meu: avó dele morreu com cento e quatro anos, mas, nos últimos quatro anos de vida, dizia sempre que só tinha cem: pra parecer mais nova. O amigo meu que me contou isso que apareça, porque, com a memória que tenho, já esqueci quem foi.





Fui buscar minha tia velhinha pra missa de sétimo dia do cunhado. Parece que o tempo só estava à espera da morte dele pra de novo florir em sol e em luz: que foi o que fez logo na semana seguinte. Encontrei minha tia já na varandola da casa de Jucutuquara, sentadinha, tomada banho e passada batom, e a acompanhante do dia a tiracolo. Hora de sair, farejou o tempo: na dúvida, mandou Essa Menina lá dentro buscar o guarda-chuva: depois de tanto aguaceiro, tão cedo não terá inteira confiança em São Pedro. A varandola comporta duas cadeiras e um velho balanço — que minha tia chama de sofá de balanço —, tudo de ferro batido. Olhei aquele conjunto com interesse de herdeiro presuntivo. Ficariam bem, sim, na varanda do meu apartamento novo de Vila Velha.

— Coisa antiga, não é, tia?

— Muito, — diz ela. — Mais de cinqüenta anos.

— Comprou onde, tia? — joguei o verde. Assim demonstrava meu interesse de forma elegante, porque onde ela comprou eu compraria também, se disponível.

— Na loja do Salvador Busatto, ali na praça da Independência.

Quantas pessoas ainda há em Vitória que chamam a praça Costa Pereira de praça da Independência? Não muitas, de certo. A praça se chamou da Independência, segundo Elmo





Elton, por quase quarenta anos: tempo mais que suficiente pra minha tia só se referir a ela dessa forma. O nome é quase perfeito. Perfeito seria se se chamasse Sete de Setembro, como a rua que nela deságua. Aí teríamos em Vitória não só uma praça Oito, mas uma praça Sete também.

Lá fomos em meu carro até a Praia do Canto, ou, pra usar a linguagem toponímica de minha tia, até a Praia Comprida. Dirigi com vagar e cuidado: minha tia se ressentia muito dos quebra-molas, que o tranco pega-lhe feio nos sensíveis costados. Em frente à igreja de Santa Rita desembarquei-a como uma noiva. É essa a igreja? — estranhou. Talvez sua memória tenha melhor conservado a imagem da igreja anterior, de estilo românico, que a gente vê em fotos da Praia tiradas no tempo de Adão cadete. Amparada nos braços jovens e fortes da moça, lá se foi ela igreja adentro cumprir sua última obrigação com o cunhado.

Estacionei o carro ali por perto pra esperar o fim da missa. Vi com bons olhos um bar ali na esquina da rua Eugênio com a Fortunato. Mas fui chegando. É um boteco de duas portas e tem, pendente acima das cabeças em trânsito, uma placa: Adriana Lanches. Em mesa quadrúpede posta na calçada, alguns gatos pingados jogam dominó com peças brancas. O silêncio gutural dos jogadores e o estalo ritmado das peças sobre a mesa poderiam compor um dos movimentos de algum opus de chance music.





Diferente da Gália, que era dividida em partes três, o bar se divide em duas partes, que se comunicam entre si por uma porta interna. O dono cruzou a fronteira pra vir atender-me no balcão da zona oriental: todo ele recende a melancolia. Por meu gosto eu tomaria uma batida de limão, mas batida não tinha, só cachaça pura. Diz ele: Estou fechando o bar.

— Cedo assim? — perguntei.

— Não, estou fechando as portas até o fim do mês. Por isso não compro mais nada, nem limão; só cerveja e refrigerante.

Nisso que ele, com um gesto da mão tristonha, mostrou as prateleiras vazias, com uma aqui, outra ali, garrafa de Martini e Cinzano, um marimbondo entrou na sala em que escrevo a crônica. As persianas estão corridas, não suporto a claridade dos trópicos, mas a janela está entreaberta, e por essa entreabertura voejou sala adentro o pompilídeo. Voejou, melhor dizendo, parede abaixo e bateu no soalho, engalfinhado com um palito verde que, não sendo pistilo de flor, suspeitei fosse algum prisioneiro de guerra. Forçado, só que, pelo peso ou pela resistência da presa, a desistir dela, o marimbondo decolou de mãos vazias e pôs-se a voejar em linhas tortas pelo céu da sala, frustrado e puto. Vai sobrar pra mim, pensei. Diferente de muita gente, não sou de matar marimbondo. É inseto que respeito por suas formas aerodinâmicas e por sua habilidade de construtor de casas de





marimbondo. Sem esquecer que marimbondo é uma espécie de totem de São Mateus e eu, se não sou mateense, pelo menos sou, por parte de pai e de mãe, descendente direto de famílias de lá. Assim, surrupiei-me até a janela e abri as persianas: aspirado pela luz natural, lá se foi ele ar afora, em busca de algumas gotas de orvalho pra esfriar a cuca. Pude então aproximar-me da vítima: era uma lagarta verde, esguia, e parecia ferida de morte. Atirei-a pela janela de volta à natureza, reino em que nada se desperdiça: lá embaixo, no jardim, cumpriria seu destino dando-se de comer a algumas formigas felizardas. Fechei a janela contra outros possíveis invasores alados e voltei ao bar da rua Eugênio.

Na falta de uma batida, e não sendo bebedor de cerveja, pedi uma mera Coca-Cola. Lá foi ele buscar, na zona ocidental. Passei em revista as prateleiras e dei pela presença de dois bozós de couro, pra jogo de dados, e duas garrafas vazias em que algum paciente chinês tinha montado complexas estruturas com palitos de madeira, uma delas coroada, aliás, com o escudo do Fluminense. Temos café — estava escrito numa folha de papelão. Só que a palavra café estava ideograficamente representada pela figura de uma xícara fumegante — pra governo, vai ver, dos analfabetos.

— Quantos anos tem este bar? — perguntei, quando veio a Coca.





— Cinquenta e cinco, — disse o homem triste.

— Cinquenta e cinco! — repeti, com ponto de exclamação. E pensei: é tão velho quanto o sofá de balanço de minha tia. — E vai fechar por quê?

— Cansado de balcão, — disse ele.

Tinha no rosto a fisionomia cansada de quem está mesmo cansado de balcão.

— E o bar sempre teve este nome? — perguntei.

— Não. Antes o bar era do meu sogro, tinha o nome dele, Ataíde. Depois mudei o nome pra Bar Adriana, por causa da minha filha. E essa placa que está aí está errada.

— Como assim?

— A placa original ficou velha e caiu, e aí fizeram outra, só que veio com o nome errado: Adriana Lanches.

À lembrança do agravo, seu rosto iluminou-se de desgosto, só que era um desgosto morno, de quem está cansado de balcão: Resmungou: Eu não vendo lanches. Disseram que iam trocar a placa, e estou esperando até hoje.

Tem um telefone público bem na esquina, lá fora. Eis que me chega um sujeito corpulento, carregado de pastas e trastes, e tem de se curvar todo pra mal caber sob o teto metálico do telefone. Reconheço-o pelos garranchos de cabelo que lhe caem sobre a nuca. É Luiz Romero de Oliveira, aliás Salsa.





Junta-se Salsa a mim no balcão, pra tomar não uma Coca mas uma cerveja. Fica surpreso de saber a idade venerável do bar — Pô! Cinquenta e cinco anos de esquina! — e fica sentido de saber que o bar vai fechar: o sogro mora ali perto, e a filha de dois anos é habituée do bar, aonde vem em busca de pipoca de arroz.

— E o pessoal do dominó? Vai ser despejado?

— Fazer o quê? — disse o homem triste. — Tem um cara interessado no bar, mas a preferência é da escola aqui em cima.

A escola aqui em cima é uma escola de inglês.

— O ponto não é seu? — pergunta Salsa.

— É alugado.

— Pô! Cinquenta e cinco anos de aluguel!

Chego à porta do bar pra ver em que ponto estão as coisas lá na missa. O ônibus da Praia do Canto — linha 101 — dobra a esquina e lá se vai, todo lampeiro.

— Neste boteco aqui, — me informa Salsa, — muito noivo tomou a saideira antes de ir lá pro altar dizer que sim. — Aí, pro dono do bar: — E nesse tempo todo o senhor nunca viu nenhum noivo desistir do casamento e se mandar?

— Não. Já vi foi noiva que não apareceu e deixou o noivo esperando na igreja.

— Que filha da puta, — disse eu.





Quem se junta a nós é um dos jogadores de dominó. É alto e tem cabelo esbranquiçado. Diz com voz rouca que trabalhou a vida inteira em porto, aqui em Vitória e lá em Belém. Refere-se a si próprio como Cotonete — por causa de que eu sou alto e tenho cabelo branco. Reclama que, o bar fechando, o Clube do Dominó vai ficar sem sede: Já tem os sem terra, já tem os sem teto, e agora vai ter os sem dominó! Não dá pra agüentar!

Parece que o Clube do Dominó, como o bar, é velho como o sofá de balanço de minha tia. Cotonete diz, com orgulho: Vão lá do outro lado que vocês vêem as fotos de todos os presidentes.

- Dos presidentes da República? — pergunto.
- Não, dos presidentes do clube.

Na zona ocidental é que fica mesmo o coração político do bar. Dá pra ver, de fato, no alto da parede, as fotos emolduradas de todos os presidentes do clube, o que me fez lembrar o Instituto Histórico, que observa o mesmo histórico e saudável costume. Conteí uma dúzia de presidentes, número naturalmente menor que o de presidentes do Instituto, instituição, pudera, bem mais antiga. Em compensação, estes presidentes usam faixa presidencial — no que são mais presidenciais que os do Instituto. O que estranhei foi que, em vez de uma pedra de dominó, a faixa tem é uma cruz bordada nela.





— Essa faixa, — disse Cotonete, — tem história. É a faixa de uma cruzada eucarística aí da igreja, que um frade catou e deu pra gente. O frade vinha sempre aqui tomar uma cana escondido: gostava mais da pinga que do vinho de missa. Hoje está casado e mudado.

Aí indicou um lote de troféus perfilados em cima de um armário. São os troféus entregues aos vencedores dos campeonatos de dominó antigamente promovidos pelo clube.

— E aquele lá — aponta pra um penico pendurado em lugar de honra na parede — é o troféu que se dava ao último colocado. Era entregue com toda solenidade, e o cara tinha de colocar na cabeça feito coroa.

Cotonete misturou-se aí com alguns amigos do clube e distraiu-se de nós. Voltamos, Salsa e eu, ao balcão de origem. Tinha outro cara intrometido sob o dossel do telefone público, dobrado em mistérios como um espião.

— Olha Garibaldi ali, — exclamou Salsa.

Sim, leitores, eis que depois de passada mais de metade da crônica me aparece, atrasado como sói, esse meu ingrato personagem. Que, depois de alguns sussurros de maraçopeba ao telefone, pendura o fone no gancho e lá nos evém, com a cara mais lambida.

— Tudo bem com você, velho? — perguntou Salsa.

— Muita saudade, — disse ele.





— Saudade de Maria da Penha? — perguntei, maldoso.

— Saudade da chuva, meu amigo, da chuva. Estava me sentindo tão bem com aquele tempo frio e molhado, agora vou ter de encarar uns dez meses de sauna ao ar livre e sem perdão.

— Eu pensei que você não gostasse de chuva, — disse eu.

— Quem, eu? Meu amigo, meu filme favorito é *As chuvas de Ranchipur*, com Lana Turner e Richard Burton, que aliás bem que eu gostaria de ver de novo.

Garibaldi está falando conosco mas não perde de ver uma morena de longas pernas que passa pisando firme pela calçada lá fora.

— Andar de primavera, — diz ele. E retoma o assunto:

— Quem não pode com chuva é Lady Mazzi. Por conta disso é que ele gosta daquela balada de Coltrane, "After the Rain".

— Conheço não, — disse Salsa.

— Nem eu, — disse o narrador.

— Nem eu, — disse Garibaldi. — Quem conhece é Lady Mazzi, numa versão com John Hicks em piano solo.

Garibaldi pede uma Coca ao homem triste, dizendo pra nós: Podem me chamar de Coca-Cola Kid que eu assumo.

— Quer dizer que João Luiz — disse Salsa — nunca veria aquele filme macedônio, ou sérvio, ou esloveno, sei lá, *Antes da Chuva?*





— Nunca, — disse Garibaldi. — Ele ficaria todo nervoso esperando a chuva cair a qualquer momento.

Aí que não demorou muito quem passou por ali foi Ana Augusta, a mulher de Salsa.

— Ué, o clube mudou de lugar? — disse ela, referindo-se, é claro, ao Clube das Terças, que se reúne toda terça sim no Centro da Praia. Disse e deu boa noite, e depois deu boa noite de novo e lá se foi, levando Salsa embora da gente.

— Lady Romero foi embora muito bem acompanhado, — disse Garibaldi.

— É a mulher dele, — esclareci.

— Ah, é? Então retiro o que disse. Teria ido embora muito bem acompanhado se não fosse a mulher dele. Já que é, foi embora muito mal acompanhado.

— Que é isso, Garibaldi? Está de mal com o casamento?

— Quem disse que eu sou casado?

— E Maria da Penha, é o quê sua? E tem mais: aposto que você estava telefonando pra ela ali agora mesmo.

— Pior que estava, — reconheceu ele. — Ela pede que eu ligue todo dia pra dar boa noite e dizer eu te amo.

— E ela continua interferindo na sua rotina?

— Agora vai me levar ao dentista. Diz que, se eu tiver de ir sozinho, nunca vou chegar na hora. Diz que eu preciso de alguém pra ir junto comigo, senão vou acabar perdendo





meus dentes todos.

Aí tive de perguntar: E o jazz, Garibaldi? Tem ouvido muito Art Pepper?

— Você pensa que eu fico assim gastando os meus cds de Art Pepper, ouvindo toda hora? Eu saboreio, meu amigo. Ontem, aliás, eu estava ouvindo você não vai acreditar quem.

— Não acredito, — disse eu.

— Louis Armstrong.

— Mas que eu saiba você nem gosta do estilo de New Orleans.

— É fato. Mas de Armstrong eu gosto.

— E estava ouvindo o quê? “Hello Dolly”? — perguntei, com um níquel de sarcasmo na voz. Que ele sentiu:

— Pois só por causa desse sarcasmo, — disse ele, — vou-lhe contar a história de “Hello Dolly”. Saiba você que um dia chamaram Armstrong fora de hora pra fazer uma gravação no estúdio e quando ele viu a partitura, que era justamente “Hello Dolly”, ele ficou puto e disse: “Me tiraram da minha folga pra gravar essa merda?” Mas foi e gravou. Alguns meses depois, a banda estava tocando não sei onde, e o público começou a berrar: “Hello Dolly! Queremos ‘Hello Dolly!’” Aí Armstrong perguntou: “Que diabo é isso que eles estão querendo?” E alguém da banda respondeu: “É aquela canção que a gente gravou outro dia.” Resultado: tiveram de





trazer uma partitura pra banda tocar, que ninguém se lembrava mais daquela merda. E aí a casa quase veio abaixo, e “Hello Dolly” se tornou o maior sucesso de Armstrong. Essa história foi contada por Arvell Shaw, o baixista do grupo, e está na biografia de Armstrong escrita por Mike Pinfeld¹⁷. E aprenda: se você acha “Hello Dolly” uma merda, Armstrong também achava.

— E daquela coisa sem graça que se chama “Mack the Knife”, — disse eu, — será que ele gostava? Foi outro grande sucesso da carreira dele.

— Essa canção de Kurt Weill virou cult só porque o letrista era Brecht. Agora, se Armstrong gostava ou não eu não sei. Espero que não, porque eu também acho aquilo uma boa bosta.

— Mas então você está ouvindo o quê de Armstrong?

— Antes devo lembrar a você que eu detesto jazz vocal. Gosto de Armstrong, gosto de Billie Holliday, gosto de Carmen McRae cantando as músicas de Monk, e gosto do baterista Mickey Roker cantando aquele spiritual, “Nobody Knows the Trouble I’ve Seen”, naquele disco de Gillespie e Benny Carter. Mais nada.

— Você não disse que gostava de Abbey Lincoln?

— Eu nunca disse isso. Pelo contrário: nunca achei

¹⁷ Mike Pinfeld, *Louis Armstrong. His Life and Times*, Omnibus Press, Londres, 1988, p. 119.





que ela tivesse voz. Um dia eu vi lá na Fígaro um cd dela que o título era *The Devil's Got Your Tongue*. Aí entendi: o diabo tinha comido a língua dela.

Coca-Cola Kid toma um gole da Coca e estala os lábios.

— Pior não é isso. Pior é que tem certos instrumentistas, geralmente brancos, que botam na cabeça de cantar e não têm voz nenhuma: Mose Allison, o pianista, é um: não dá pra comprar um cd desse cara porque você corre o risco de ter de ouvir ele cantar. E Chet Baker, é claro, é outro. Chet Baker consegue o feito extraordinário de ter menos voz do que João Gilberto.

— Mas o que é que você estava ouvindo de Armstrong, afinal?

— Eu sei que você vai me dizer aquilo que os críticos dizem, que o melhor de Armstrong são aquelas gravações de meados dos anos 20 com os Hot Five. Eu sei que são fundamentais, que o jazz nasceu ali, mas não é qualquer ouvido que agüenta aquele relicário.

— Por sinal, — disse eu, — numa dessas gravações, “Heebies Jeebies”, é que nasceu o scat.

Scat é aquela cantoria sem palavras que se tornou uma das marcas registradas de Armstrong, imitada por tudo que é cantor e cantora de jazz que se preze.

— É verdade. Dizem que ele esqueceu a letra da música, aí começou a cantar uma porção de palavras sem sentido,





e pronto. Foi um sucesso tão grande em Chicago que as pessoas, quando se encontravam, gritavam “heebies jeebies” e danavam a falar “badazuzah” umas pras outras. O scat por pouco pouco não matou a língua inglesa em Chicago. É o que eu li também no livro de Mike Pinfeld.¹⁸

Quem passa agora lá fora, num andar de devagar se vai ao longe, é uma morena de vestido terracota, mostrando pernas salubres e nervosas; dá pra ver, por baixo do vestido, o palimpsesto de uma calcinha branca.

— Meu Deus do céu! — exclama Garibaldi. — Pensar que esse monumento foi feito a partir de uma mísera costela!

Garibaldi não resiste: vai lá fora olhar a morena mais e melhor. Lá fora viu também os jogadores de dominó e aí já vem com uma opinião formada:

— Este aqui é que devia ser o Bar Dominó e não aquele lá do Parque Moscoso.

— Armstrong, Garibaldi, — puxei-o de volta ao assunto.

— Ah, sim. Eu estava ouvindo o cd *Louis Armstrong Plays W.C. Handy*. Adoro aqueles blues, e as letras deles. “Memphis Blues”, por exemplo, é pura metalinguagem. O cara está contando que foi a Memphis, que foi muito bem tratado lá, que não deixaram ele gastar nem dez centavos, que foi dançar com uma moça do Tennessee, e que tinha um cara chamado Handy com uma banda que tocava “real harmony”. E por aí vai. Ele praticamente descreve os arranjos

¹⁸Op. cit., p. 52-53.





da música e depois diz: “Nunca vou esquecer a música que eles chamavam de ‘Memphis Blues’, de W.C. Handy”, que é exatamente a música que ele está cantando. Fecha-se o círculo. Quem nasceu primeiro: o ovo ou a galinha?

Começo a ver alguns bons católicos passando ali ao largo do Adriana Lanches.

— Terminou a missa, Garibaldi, — disse eu.

Expliquei-lhe que meu tempo estava esgotado: primeiro, porque tinha de levar minha tia pra casa; segundo, porque a crônica já estava, como sempre, mais comprida demais do que devia.

— Por mim tudo bem, — disse ele.

Sem fazer cerimônia, Garibaldi pegou carona comigo até Jucutuquara. Sentou atrás com Essa Menina e todo o trajeto conversou sem parar com minha tia. Descobriram que tinham coisas em comum: ambos, por exemplo, assistiram ao filme *Picnic*, com Kim Novak e William Holden, ali no velho e extinto Cine Trianon.

Garibaldi chegou ao extremo de trautear a melodia de “Moonglow” e, o hipócrita, a falar bem de Irmão Sol só pra agradar à minha tia.

Mais um pouco e é a ele que minha tia acaba legando o velho sofá de balanço da varandola de sua casa.







12

CAMPUS: ESTRANHA COTOVIA

Alguém não sei quem me contou que, lá pras bandas de antigamente, uma senhora esteve em Vitória a passeio e ficou tão galvanizada — expressão da época — com os ventos da ilha que deu à cidade um novo nome: Ventória.

Contei esse episódio a meu amigo Garibaldi. Estávamos os dois, quatro horas da tarde, no campus de Goiabeiras, ali na altura daquilo que, no pomposo jargão oficial da Ufes, se chama Centro de Vivência, mas que Garibaldi chama simplesmente de Viveiro. Eu tinha ido ao correio. Já Garibaldi tinha encontro marcado com Maria da Penha Tuttifrutti pra verem, no Cine Metrópolis, o filme *Encontros com homens notáveis*. Era dezembro e, vindo do oeste, um sol oblíquo dava um castigo de calor no campus. Em compensação, do nordeste vinha o vento nordeste, bento vento refrescante com sabor de menta no hálito. Daí por que vento era o assunto em pauta.

De ventos de Vitória entendo que temos o vento reinante, que é o nordeste, e o vento de visita, que é o sul, que costuma trazer, no bico do sopro, chuva e friagem — a ponto de que há quem diga que só temos duas estações, verão e vento sul. Terceiro vento é o que eu chamaria de vento de veneta. Diz Rogério Coimbra que esse vento é o terral. Não





sei. Sei que, se o vento nordeste reina, o vento de veneta não reina mas faz reinações. Sim: é ele o vento assanhado que jorra de repente do chão, e aí ou suscita uma espiral de pó que enche de cisco tudo que é olho, ou despenteia tudo que é cabelo num raio de cem metros, ou levanta de chofre tudo que é saia de moça, mostrando pernas, coxas e lingerie, ou então faz tudo isso e muito mais numa soprada só e aí mergulha de cabeça chão adentro, e lá se esconde até nova desordem, daí a pouco. É um vento redemoinhoso e endemoninhado, e não é à toa que todo preto velho dizia que saci morava ali dentro. É um vento, tenho pra mim, que não dá o ano todo mas é sazonal: um vento de fim de ano, ou seja, veranista; um vento de fim de dia, ou seja, vesperal.

Passei a Garibaldi essas noções pretensamente científicas. Embora deleitado com a visão das alunas da Ufes, que copiosas trançam por ali o tempo todo, Garibaldi não se distrai de me ouvir.

— Pra mim, — diz ele, — como pros gregos, todos os ventos são deuses. Venero o vento sul porque curto chuva e frio. O vento nordeste venero porque tem cheiro de mar e ameniza o calor de Vitória. E venero o vento terral ou que nome tenha porque dá às mulheres de Vitória seus momentos de Marilyn Monroe. Desde que estejam de saia ou de vestido, é claro.





Sentamos a uma mesa do Viveiro. Tem uma gata espichada ali perto, dormitando entre as refeições. A passarela à nossa frente é uma ponte de Avignon, onde todo mundo passa, em especial o mulherio acadêmico. Logo passam duas alunas, uma loura de cabelo de feno e uma morena de cabelo de cânhamo. Alguma coisa, nelas ou no ar, já inspira Garibaldi a falar de jazz:

— Primeiro lp de Brubeck que eu comprei, *Time Further Out*, que é da fase D.M. do quarteto, eu comprei na loja de discos de Jairo Maia, ali na Galeria Sete, em 1965. Fiquei doído com o disco. Aliás, sou doído por ele até hoje, e hoje tenho o cd. E digo mais: se um dia eu fizer a lista das minhas dez músicas de jazz favoritas pra você publicar numa de nossas crônicas, entre elas vou incluir uma faixa desse disco, “Blue Shadows in the Street”, que é uma das coisas mais líricas que já ouvi, e olha que lirismo não é o forte do meu ouvido. Talvez eu goste dessa música porque tem um compasso estranho, 9/8.

— Mas, Garibaldi, que negócio é esse de fase D.M. do quarteto de Brubeck?

— Ora, o Quarteto de Dave Brubeck tem duas fases bem distintas: a fase A.M. e a fase D.M. Ou seja, antes de Joe Morello e depois de Joe Morello. Antes e depois de 1956. Eu curto as duas. Só que Morello deu alma nova ao quarteto. Meu crítico favorito, Whitney Balliett, escreveu um texto sobre





o advento de Morello no quarteto de Brubeck: ele diz que Morello “obliterou” os outros músicos.¹⁹ É verdade. Ele não chega a ser um *tamborileiro* como tantos por aí que abafam o som dos outros instrumentos, mas o acompanhamento dele é tão original, tão variado e tão elegante que muitas vezes eu fico só ouvindo a bateria dele e até esqueço o solista. Não é à toa que Paul Desmond ficou com ciúmes de Morello e até aconteceu uma vez, numa apresentação ao vivo, que ele saiu furioso do palco, batendo pé. Dizem que chegou ao extremo de exigir de Brubeck, “Ou ele ou eu”, mas depois tudo se conciliou, e o quarteto fez aquele sucesso todo.²⁰ Afinal, Desmond era um puto sax-altista, não precisava ficar com ciúme de ninguém.

Aí de repente se cala e seu rosto se ilumina. É que quem lá vem vindo é uma moça dentre poucas, séria como uma freira carmelita. É alta, de pele branca, de cabelo preto. Garibaldi acompanha-lhe a entrada triunfal no pátio do Viveiro. Só que, chegada mais perto, vemos que a moça tem uma pérola pierçada na curva do beijo inferior, e o braço direito ilustrado, do ombro ao cotovelo, por uma tatuagem que a um narrador míope lembra uma touceira de espinhos. Garibaldi se espanta e tem um arrepio; seria capaz de se persignar três vezes se a moça punk se dignasse a olhar pra ele. Passada a ameaça, ele dá um suspiro e prossegue:

¹⁹ *The Sound of Surprise*, Penguin Books, 1963, p. 160.

²⁰ *Down Beat*, dezembro 1969, p. 14





— Morello é, por sinal, o único baterista que me faz sentir alguma medida de emoção. Balliett descreve-o como forte e preciso, com a mão esquerda furiosa como uma máquina de escrever elétrica, o que na época devia ser uma novidade como tecnologia e como metáfora. John Sumner, aquele baterista de Toronto, ex-cunhado de Lady Coimbra, quando esteve conosco lá no Centro da Praia, contou que sempre ficou besta com a sonoridade que Morello extraía das vassourinhas. Um dia chegou pra Morello e pediu pra ver ele tocar com as vassourinhas, pra entender como é que Morello produzia um som tão do caralho assim. Morello foi e tocou pra ele ver, e John Sumner disse que ele tocava igualzinho a todo mundo, só que o som saía diferente. Era o toque do mestre. Uma espécie de pulo do gato que nem o gato ensinando o outro gato não aprende.

Ouvindo falar em gato, a gata adormecida acorda mais ou menos, levanta, espreguiça a parte dianteira do corpo, depois a parte traseira até a ponta da cauda, aí se enrodilha de novo em si mesma e volta a dormir.

— Morello está vivo ainda? — perguntei.

— Está, se não morreu por estes dias. Mas eu li no *All Music Guide To Jazz* que está cego há vinte anos.

Do prédio em frente, onde fica o teatro da Ufes, saem três mulheres vestidas em longas saias pandas, todas três com pinta de atrizes locais; saem loquazes e vêm loquazes e





acabam sentando, loquazes, a uma mesa atrás da nossa.

— E o show de Dave Brubeck aqui no ginásio da Ufes, você veio ver? — perguntei a Garibaldi.

— Eu não. Nessa época o quarteto clássico de Brubeck já era. O que ele trouxe a Vitória foi uma cambada de filhos, uma espécie de Família Dó-ré-mi do jazz. Gosto desse troço não, cara.

— Mas de Brubeck como pianista você gosta.

— Gosto do estilo dele de tocar piano: o estilo Kruchev.

— Estilo Kruchev, Garibaldi?

— Ele é tão percussivo que às vezes parece que está batendo no piano com os sapatos.

Até as suas associações é na cesta da década de 50 que Garibaldi vai buscar, muitas das mais das vezes.

— Também acho que ele é um grande compositor de jazz. “In Your Own Sweet Way” já se tornou até batida, de tanto que gravaram. Tem também “Bluesette”, “Brandenburg Gate Revisited”, “The Real Ambassador”, que ele fez em homenagem a Louis Armstrong, e tantas mais.

— E “Blue Rondo à la Turk”, — acrescento, — que aliás existe numa versão vocal gravada por Al Jarreau. Já ouviu?

— Já. Eu chamo de “Blue Jarreau à la Turk”.

Eis que aparece, saída das dobras do ar, uma moça metida num short jeans bem justo, apertado na bunda e na virilha, expondo grossas coxas insolentes de um branco enfermizo.

— E tem aquele troço belíssimo que é “Strange Meadow Lark”, — diz Garibaldi, — também inspirado na música clássica.





A moça é uma versão made in Vitória de Helena Bonham Carter; usa óculos sóbrios e sorriso letal. Chega e pára pra conversar, em pé, com duas amigas. Reconheço que me incomoda a insolência alvar de suas coxas.

— Está fodido, — disse Garibaldi, do alto de sua suposta experiência, — quem se apaixonar por essa estranha cotovia.

Helena Bonham Carter parece que lê as palavras nos lábios de Garibaldi e faz uma pose de vamp militante — ainda se usa essa palavra, vamp?

— Garibaldi, essa mulher parece Helena Bonham Carter, aquela atriz.

— Atriz atroz atrás há três, — diz Garibaldi, referindo-se ao trio maravilhoso sentado loquaz às nossas costas. — Mas, voltando a Brubeck, outra coisa que eu gosto nele é ter tido a coragem de gravar um disco inteiro com temas de filmes de Walt Disney: *Dave Digs Disney*. Tem temas de *Alice*, *Pinóquio*, *Cinderela* e *Branca de Neve*, inclusive, é claro, “Someday My Prince Will Come”.

— Gosto muito dessa valsa, — digo eu, e vislumbro na moça de short jeans uma sócia espúria de Branca de Neve.

— Curioso é que a voz geral diz que foi Miles Davis quem trouxe esse tema pro jazz. Só que a gravação dele é de 1961, e a de Brubeck é de 1957. E aí, como é que fica?

— O filme *Branca de Neve*, se não me engano, é de 1939. Não é possível que os músicos de jazz tenham levado tanto tempo pra descobrir o tema. Muita gente deve ter tocado ou





gravado antes de Brubeck e de Miles Davis.

— A questão, — diz Garibaldi, — é que sempre se dá mais crédito a Miles Davis do que ele realmente merece.

— Armstrong também gravou um disco com temas dos filmes de Disney.

— Uma merda, — diz Garibaldi. — Não é um disco de jazz, Armstrong só canta e toca os temas, não improvisa. Prefiro mais outro disco, que eu até comprei, com Roy Hargrove no trompete, Antonio Hart no sax-alto, e uma cozinha toda japonesa, chamado *Beauty and the Beast*. Comprei, ouço e curto, apesar de ter o que a rigor seriam pra mim dois inconvenientes. Primeiro, é um disco de 1992; segundo, tem duas faixas latinossíssimas do filme *A pequena sereia*. Mas sei lá, a música é tão envolvente que eu até perdôo. Aliás, esse disco tem uma versão pau dentro de “Someday My Prince Will Come”. Nunca ouvi esse tema em andamento tão chispado.

Helena Bonham Carter e suas amigas se afastam pra sentar mais pra lá, sob a copa das árvores.

— Garibaldi, antes que eu me esqueça, tenho uma coisa importante pra dizer pra você. Queria sugerir que você mudasse seu nome pra Garisbawm.

— Eu, hein, que negócio é esse?

— Você e Eric Hobsbawm têm pensamentos muito





parecidos sobre jazz. Outro dia nós vimos que tanto ele como você acham que o jazz dos anos 90 não quer saber de ser free e está reciclando a tradição. Agora andei dando uma olhada na *História social do jazz* e o que vi ali? Falando sobre o emprego da seção de cordas no jazz, ele disse isto aqui, escuta. — Tiro da carteira um papelote em que transcrevi direitinho do livro a citação e leio: — “As cordas quase nunca foram usadas coletivamente em jazz, embora, seja pela qualidade adocicada, seja pelo prestígio ‘intelectual’ que erradamente se acredita atrelado às cordas, alguns músicos de jazz tenham feito uso delas como fundo, sempre com péssimos resultados”²¹. Não é exatamente o que você pensa?

— É, — anuiu Garibaldi. — Esse cara devia se chamar Eric Hobsbaldi.

— João Luiz disse que assistiu à entrevista dele no “Roda Viva” e que ele meteu o pau numa porção de músicos e discos consagrados.

— Exemplo? — quis saber Garibaldi, na esperança, bem sei, de que Hobsbawm tenha falado mal de algum disco de Miles Davis.

— João Luiz, que é um desmemoriado, não lembra. Só lembra que ele falou bem do disco *Dizzy Gillespie Plays Duke Ellington*.

²¹*História social do jazz*, Paz e Terra, São Paulo, 1990, p. 145.





— E falou muito bem falado. Esse disco foi a minha cartilha do jazz. Foi aí que eu aprendi a gostar de jazz...

Garibaldi saboreou a lembrança por alguns segundos e depois disse: Me empresta esse livro que eu quero ler. Esse cara sabe das coisas.

Eis que de repente há uma revoada geral de moças — inclusive Helena Bonham Carter —, pardais, e insetos em geral. É que uma caminhonete da Ufes atravessa o pátio do Viveiro despejando no ar uma espessa nuvem de fumaça azulada: veneno pra ver se dizima os mosquitos do campus. A gata é que mais não fez que abrir um olho e fechá-lo em seguida, nem aí nem pro fumacê nem pra confusão gerada à sua passagem.

— E como é que vão os amores, Garibaldi?

— Se você se refere a Maria da Penha, só respondo à sua pergunta depois de consultar meu advogado. Por sinal, tenho uma história pra te contar que só poderia ter acontecido com este seu amigo, com mais ninguém no mundo.

— Conta, Garibaldi, — disse eu.

— A televisão lá do meu apartamento estava com um problema no potenciômetro. O volume oscila que nem gangorra: aumenta e diminui o tempo todo. Sozinho, era só usar o headphone que o problema estava resolvido. Mas ver um filme com outra pessoa do lado ficava difícil. Aí Maria da Penha tanto torrou o saco que outro dia eu peguei aquele tram-





bolho, botei no banco do carona, que no porta-malas não cabia, e levei pra consertar. O cara consertou ali na hora mesmo e aí voltei pra casa levando a televisão.

— Mas então qual foi o problema, Garibaldi?

— Você não pode nem imaginar. Lá ia eu tranqüilo no meu fusqueta pela avenida Maruípe, quando quem é que vejo ali na altura de Santa Marta? A deusa, meu amigo, a deusa!

— A deusa, Garibaldi? — Até eu me arrepiei de emoção só de pensar que a bendita deusa de Jucutuquara ressurgiu, epifânica, no caminho de Garibaldi.

— E pedindo carona, meu amigo! Pedindo carona! — exclamou Garibaldi, o olho em brasa só de lembrar o fato histórico.

— E aí, Garibaldi? E aí?

— Aí eu dei uma freada e encostei, já com medo que a deusa não fosse querer andar de fusqueta, o que seria muito compreensível. Que nada, lá veio ela, lá veio ela pra mim, meu amigo, naquele andar de divindade, vestida de rosa, como sempre, e pé descalço, como sempre, imagina só como batia o meu pobre coração!

— E aí, Garibaldi, e aí?

— Quando eu fui abrir a porta pra ela é que me toquei que a porra da televisão estava sentada ali no banco do carona, com cinto de segurança e tudo. Meu amigo, a deusa chegou,





olhou aquele monstro no lugar que era dela, torceu o nariz com o maior desdém, deu meia-volta e se afastou. Eu fiquei uns dez segundos em estado de coma. Aí, quando eu já ia jogar aquele troço no olho da rua com um pontapé, parou outro carro atrás do meu e lá se foi a deusa embora pra nunca jamais. Meu amigo, eu lhe confesso: fiquei ali parado e chorei como um jeremias.

— Garibaldi, essa é de você dar um tiro no coco.

— Só sei, meu amigo, só sei que nunca mais vou ter outra chance igual a essa, nem que passe pela avenida Maruípe um milhão de vezes.

Helena Bonham Carter perambula à nossa frente com suas grossas coxas impudentes: como podem coxas de um branco tão mortiço exalar tanta sensualidade e, sim, tanta beleza?

— E quem essa aí pensa que é? — Garibaldi resmungou.

— Perto da deusa ela não passa de um saco de esterco.

Não sei quem é a deusa de Jucutuquara, nem nunca vi. Não sei quem é esta moça de short, mas o que vi e vejo basta pra me perturbar as idéias.

— Mas voltemos, Garibaldi, aos pianistas de jazz. Aposto que seu pianista favorito é Art Tatum.

— Não é não. Acho que Tatum é pianista pra músico erudito ouvir e dizer que gosta de jazz. Muita técnica e pouca imaginação melódica. Mas eu tenho uma história ótima sobre Tatum.





Nessa altura estou a ponto de ultrapassar a barreira dos dezoito mil e setecentos caracteres. Mania que tenho de falar demais por escrito.

— Deixa pra contar na próxima crônica, — disse eu. — Nesta aqui sinto muito mas não dá mais não.





13

CAMPUS: THELONIOUS MONK

Pra Sérgio Karam,
sócio correspondente do Clube das Terças.

Quem tiver idade pra lembrar que pare pra lembrar e lembre: bons tempos houve em que o Teatro Carlos Gomes, ali na praça Costa Pereira — ou, como diz minha tia velhinha, ali na praça da Independência —, nada mais era que um mero cinema, e a criançalha de Vitória lá ia toda lá, aos domingos, pra assistir à matinê — que era à tarde e não, como seria de esperar do galicismo, pela manhã. Antes do filme passava o tal do seriado, filme em folhetim vai ver mais importante, pra maioria dos espectadores, do que o próprio filme em cartaz. Também pudera: no final do eletrizante capítulo anterior, o herói — um Flash Gordon qualquer da vida — tinha ficado em situação de perigo de morte, de que era, como se dizia, humanamente impossível escapar. Lembro-me bem de um notório alçapão que, abrindo-se no soalho por baixo dos pés do herói, despejava-o no fundo de um poço povoado por crocodilos em jejum. Pois lá íamos nós crianças de Vitória ao Carlos Gomes pra conferir a seqüência do episódio: e pra aprender, a cada capítulo, que o que era humanamente





impossível pra pobres mortais que nem nós não era tão impossível assim pra gente mais que humana como os heróis de seriado.

Todo esse preâmbulo porque a crônica anterior, se é que algum leitor percebeu, ficou em aberto, e o herói, o nosso pimpinela, foi deixado na contingência não de enfrentar nenhum perigo que o obrigasse a recorrer a superpoderes nem a despentear o grisalho cabelo, mas simplesmente na de contar uma história sobre o pianista Art Tatum. E se o que interessa é o conteúdo da história e não a forma como possa ser contada, prefiro tirar as palavras da boca de maraçopeba de Garibaldi e contar eu mesmo, em estilo indireto, a história anunciada.

Estilo indireto — ou, como se diz hoje em dia, discurso indireto, já que a palavra “estilo” caiu de moda que nem o terno de brim — é, segundo o Aurélio, sempre informativo e sempre à mão, “a reprodução das palavras de alguém na terceira pessoa, quer atribuindo-as claramente a outra pessoa em orações subordinadas a um verbo dicendi, quer dizendo-as por sua própria conta em orações independentes”. Vou escolher a primeira alternativa, utilizando o verbo *dicendi* por excelência: “dizer”.

Pois disse-me Garibaldi, então, que leu uma vez — na revista *Down Beat*, é claro, mais precisamente na coluna





de Martin Williams — uma reminiscência do pianista Billy Taylor sobre o gênio do piano de jazz, Art Tatum²². Disse Garibaldi que Martin Williams disse que Billy Taylor disse — e temos aí um discurso indireto tríplice — que, quando era jovem em Los Angeles, na velha época “noir” dos anos quarenta, costumava cirandar pela cidade na monstrosagrada companhia de Tatum. Faziam isso naquele horário que em português se chama “depois do expediente” e, em inglês, “after hours”, e que, pros músicos de jazz, se situava mais ou menos entre as duas da madrugada e o toque de amanhecer. Nessas ocasiões, depois da ronda dos clubes onde ainda pudessem, pra variar, curtir algum jazz, costumavam os dois bater num certo boteco de fim de noite que tinha um pianista de blues que Tatum gostava de ouvir: o velho Old Joe.

Fuleiros eram o bar e o pianista. Pois o velho Old Joe mal e mal conseguia tocar um *chorus* de blues sem cometer algum erro crasso. Na verdade, nem seus dedos nem seus ouvidos sabiam contar a medida do blues, de modo que seus *choruses* nunca tinham doze compassos, como deviam, mas onze compassos e meio, ou treze, ou catorze. Taylor ficava intrigado: o que é que atraía um mestre como Tatum — que regentes eruditos vinham de longe ouvir com reverência — até aquele pedestre pianista?

²²*Down Beat*, setembro 19, 1968, p. 14.





Nisso ficou o mistério até certo dia em que Taylor ouviu Tatum tirar das teclas graves do piano uma figura extremamente complexa e sublime. Mais tarde comentou a respeito, e Tatum disse: “Você gostou? Pois é: é um *riff* de Old Joe. Foi com ele que eu aprendi.”

Ainda estamos no campus da Ufes, ainda sentados a uma mesa do Viveiro, como diz Garibaldi, e ainda é dezembro, e ainda é o ano passado, que o tempo de ficção não escoa como o tempo de verdade, se é que isso existe, tempo de verdade. Soltaram-se umas trinta folhas do calendário lá de fora, mas aqui dentro, no recinto fechado do texto, as folhas que caem são folhas de árvore, sopradas pelo vento nordeste que sopra enviesado do mar. A tardinha cai, como na canção, mas se o barquinho vai, como na canção, não dá pra ver daqui. Jovens universitárias viçosas vêm e vão: Helena Bonham Carter, que estava aqui mês passado, agorinha mesmo, mostrando as coxas impudentes de um branco enfermizo, já não está mais: foram substituídas, ela e as amigas, por outras flores do campus. Também se foi, sem se despedir, a gata espichada que estava ali espichada a um canto. Quanto a Maria da Penha Tuttifrutti, a esperada, faz o que se espera das esperadas: demora e não chega.

Devolvo a Garibaldi o dom do discurso direto.

— Pra mim, — diz ele, — essa história de Art Tatum





sempre teve cheiro de fábula de Esopo. Mas Tatum era assim: ele dizia que todo pianista tem uma história pra contar, e queria ouvir cada pianista contar a sua.

Fiquei pensativo com meus botões, e lembrei que Renato Pacheco costuma referir-se a certo Sumo Pontífice do Direito Nacional, respeitado em todo o país por seu brilhante intelecto, que no entanto era tão invejoso que tinha inveja até da promoção do pobre do servente. Donde se tira a conclusão nada nova de que nem toda sumidade é humilde, mas, pelo visto, Art Tatum era. A fábula mostra também que não há ser humano que não tenha algo a ensinar: Tatum aprendeu com o velho Old Joe, por quem tinha respeito: foi grande na sua grandeza e grande na sua humildade; já o jurista emérito, despido da toga e dos acórdãos, nunca passou de um homem muito pequeno.

— Só que seu pianista favorito não é Art Tatum, — disse eu.

— Quer que eu repita a minha fala da crônica anterior? — perguntou ele.

— É bom, pros leitores de memória fraca.

— Na minha opinião, Art Tatum é pianista pra músico erudito ouvir e dizer que gosta de jazz. Muita técnica e pouca imaginação melódica.

Redito isso, Garibaldi dá uma rabeada de olho pra uma moça de cabelo curto, à la garçonne, como não sei se ainda





se diz, vestida numa camisa de malha preta com a marca de fantasia da Ufes: uma cabeça de vento sob uma chuva de papel picado em forma de figuras geométricas e estrelas e cruzeiros cadentes: os símbolos do saber e do conhecimento adquiridos.

— Quem é então, Garibaldi, seu pianista favorito?

— Thelonious Monk, — respondeu ele.

— Thelonious Monk, — repeti, como um eco.

— Thelonious Monk, — confirmou ele. — Não tem nada igual a Monk no jazz: ele é simplesmente hors-concours. Se a música dele constitui uma escola, ele está solitário nessa escola, o que é natural, porque Monk quer dizer “monge” em inglês e monge quer dizer “solitário” em grego. Muita gente o classifica como um dos sócios fundadores do bebop, mas não é bem assim. Monk estava no meio dos boppers, surgiu junto com eles, mas a rigor não era um bopper: no máximo era um sócio honorário do bop. O legítimo pianista do bop era Bud Powell. Toda a geração seguinte de pianistas de jazz sofreu a influência de Powell: dele partia a linha reta da evolução lógica naquele momento. Já Monk era uma linha curva igual ao voo de um bumerangue.

Quem chama agora a nossa atenção de ambos é uma aluna de rosto doce e olhar de lavanda, seja lá o que isso quer





dizer. Ela senta à mesa antes ocupada pelas atrizes atrozes, abre um caderno e começa a fazer um dever de casa que não fez onde devia, em casa. É doce e canhota: irresistível combinação.

— Já que falamos em evolução do jazz, — prossegue Garibaldi, — vou usar outras palavras: Bud Powell era o homem de Cro-Magnon, que teve descendência e continuidade; Monk era o homem de Neanderthal, que acabou em si próprio. Tanto assim que a música de Monk foi sempre a mesma, desde que ele brotou nos anos quarenta até que deixou de tocar, nos setenta. Trinta anos de uma mesmice genial. Monk nunca se desviou de si mesmo. Não mudou nem evoluiu. A música dele nem tinha que evoluir porque já nasceu evoluída: nasceu revolucionária e nasceu clássica. No início até os próprios músicos tinham dificuldade de assimilar aquelas harmonias dissonantes, aqueles ritmos de pé quebrado. Quando Coleman Hawkins deu emprego a ele, muita gente estranhou, achando que aquele cara esquisito não tocava nada. Aos poucos é que a coisa foi fazendo sentido. E era tão simples. Monk era, sim, um pianista de stride, como James P. Johnson, Duke Ellington, e Count Basie, só que, e isso quem disse foi Whitney Balliett, ele subvertia os blues e outras matérias-





primas tradicionais até as últimas conseqüências lógicas, remodelando as harmonias e desenquadrando os ritmos.²²

Garibaldi interrompe o discurso direto pra olhar um vestido diáfano que passa à francesa, com uma moça esguia dentro.

— Por isso é que Monk foi entregue ao público de modo gradual. Pra você ver, quando Monk foi contratado pela gravadora Riverside, o primeiro disco que fez foi um disco só com composições de Ellington. Foi a estratégia do produtor pra não assustar os fregueses. Com o tempo os ouvidos foram se acostumando à desarmonia e à arritmia da música de Monk, alguém sentiu ali um cheiro de genialidade e pronto: nos meados dos anos cinqüenta Monk já era tido como um dos gigantes do jazz. Começaram os anos gordos. Havia trabalho, havia venda de discos, havia viagens pelo mundo afora. Só que lá pelas tantas as pessoas começaram a se decepcionar. Jam ouvir Monk esperando mudanças geniais, e Monk não tinha mudado nada: continuava Monk como sempre. Até os críticos ficaram frustrados. Uma vez eu li na *Down Beat* a resenha de um desses festivais de jazz da vida. Você sabe o que o filho da puta do crítico James Dilts escreveu sobre o concerto de Monk? Pois o cara teve o topete de escrever: “Monk foi Monk.” Só isso: três palavras. Não, estou sendo injusto, foram

²² *Dinosaurs in the Morning*, Phoenix House, Londres, 1964, p. 25.





oito palavras: “Monk foi Monk, e então entrou Roland Kirk.” E o resto do parágrafo, com descrição de indumentária e tudo, foi pra Roland Kirk.²⁴

— Imagino, — disse eu, — que o cara até de certa forma tinha razão, mas não precisava ser tão lacônico.

— Pois é. Um tal de Ronald Atkins, que escreveu sobre a participação de Monk na Jazz Expo de 1969, em Londres, foi mais correto. Ele reconheceu que em dez anos Monk não tinha feito nada de novo, mas que as composições e os solos dele ainda eram maravilhosos, e que, apesar disso, parecia que as pessoas queriam que Monk tocasse igual a Cecil Taylor, que era o pianista de vanguarda na época.²⁵

A moça canhota continua com os olhos debruçados sobre o caderno, escrevendo, escrevendo. Garibaldi de vez em quando dá uma olhadela: o decote é discreto, mas a posição de estudo permite ver nesgas de um jovem peito cor de leite.

— Cortázar, — diz ele, — escreveu um texto sobre um concerto de Monk que assistiu em Genebra, em 1966, e que por coincidência tenho aqui comigo, que eu trouxe pra mostrar a Maria da Penha, que ela gosta de ler as coisas de Cortázar.

Garibaldi enfia a mão dentro da camisa como dentro de um embornal e extrai de lá um exemplar do livro *Valise de Cronôpio*, de Julio Cortázar.

²⁴ *Down Beat*, setembro 18, 1969, p. 31.

²⁵ *Down Beat*, janeiro 8, 1970, p. 29.





— Eu, aliás, acho esse texto uma boa merda, — diz ele.

— Por quê, Garibaldi? — pergunto. — Ou apenas porque sim?

— Está insinuando, — resmungou ele, — que minhas opiniões não têm fundamento? Pois acho esse texto uma boa merda por uma carreta de razões. Uma delas é que o texto tem gordura demais, tem congestionamento de palavras e imagens. Outra é que Cortázar faz pelo menos umas quatro comparações totalmente infelizes e absurdas, na minha opinião. Pra começar, ele compara Monk a um cometa que, numa história de Júlio Verne, *Hector Servadac*, se choca com a terra e arranca um pedaço: brincadeira! Que quer dizer isso? Depois Monk já não é um cometa, é um urso, o que faz até um pouco de sentido, Balliett já tinha se referido à figura de Monk como “ursetca”.²⁶ Mas olha só como Cortázar descreve a chegada de Monk no palco.

Garibaldi abre o livro como um missal diante do nariz; abre bem na página desejada, com a ajuda de um marcador. Aí lê: “Um urso com um barrete entre turco e solidéu encaminha-se para o piano pondo um pé diante do outro com um cuidado que faz pensar em minas abandonadas ou nessas plantações de flores dos déspotas sassânidas em que cada flor pisada era uma lenta morte do jardineiro.”

²⁶ Op. cit., 1964, p. 68.





Olha pra mim crispando a boca de maraçepa e balança a cabeça num gesto de quem leu e não gostou.

— E tem mais. Quando Monk começa a tocar, Cortázar diz que o urso está “investigando as colmeias do teclado, as rudes garras cuidadosas indo e vindo entre abelhas desconcertadas e hexágonos de som”. Que que é isso? Quem está ao piano, é Thelonious Monk ou é Zé Colméia?

— Deixa Cortázar descrever as coisas do jeito que viu, Garibaldi.

— Pois se ele fosse cego teria visto melhor, — diz Garibaldi. — Você sabe aquela mania que Monk tinha de levantar do piano e dar uma dançadinha durante o solo do saxofonista Charlie Rouse? Aquela dança era uma expressão do contentamento do artista diante da obra bem feita. Ele via que a música era boa e tinha swing e por isso dançava de feliz. Parecia um balé de bêbado: os movimentos eram bruscos, trôpegos e escorregadios. Monk adernava pra um lado, ademava pra outro, dava uma esquiada de dois metros, aí girava numa meia meia-volta, e anunciava uma queda que nunca vinha. Pois Monk dançou ali bem na cara de Cortázar, mas Cortázar não viu que Monk estava dançando: com a cabeça cheia de cometas, ursos e abelhas, não entendeu que aquilo que estava acontecendo lá no palco era uma dança. Pois olha só como é que ele descreve esse momento: “o urso se levanta balançando-





se, farto de mel ou procurando um musgo propício à modorra, saindo do tamborete apóia-se na beirada do piano marcando o ritmo com um sapato e o barrete, os dedos vão resvalando pelo piano, primeiro junto na beira do teclado onde poderia haver um cinzeiro e uma cerveja mas não há senão Steinway & Sons, e logo iniciam imperceptivelmente um safári de dedos pela beira da caixa do piano.”

— Talvez Monk não tenha dançado nesse dia, Garibaldi, — digo eu.

— Impossível. Monk dançava sempre. Mas não me interrompa, que tem mais: “Thelonious viaja vertiginoso sem se mover, passando de centímetro em centímetro rumo à cauda do piano a que não chegará, sabe-se que não chegará porque para chegar lhe seria necessário mais tempo do que a Phileas Fogg” — Garibaldi explica, de esguelha: é o herói da *Volta ao mundo em oitenta dias* —, “mais trenós de vela, rápidos de mel de abeto, elefantes e trens endurecidos pela velocidade para transpor o abismo de uma ponte quebrada, de modo que Thelonious viaja à sua maneira, apoiando-se num pé e logo noutra, sem sair do lugar, cabeceando na ponte de seu *Pequod* encalhado num teatro...”

Garibaldi pára de ler e me olha com chispas no olho.

— O *Pequod* é o navio do romance *Moby Dick*, donde se conclui que Cortázar está fazendo uma analogia desconexa





entre Monk e o capitão Ahab. Que que é isso, meu Deus do céu! O cara despirocou de vez. Está comparando a música de Monk à caça a uma baleia branca!

— Licença poética, — digo eu.

— Licença poética é a puta que pariu. Isso pra mim é uma suruba verbal, ainda mais porque aqui adiante Cortázar compara Monk a um martim-pescador e termina referindo-se a ele como doge de Veneza. Santa Maria! Esse texto não é sobre um músico de jazz, é sobre um ator transformista.

— Ora, Garibaldi, — digo eu, — Cortázar tem todo o direito de —

— Tem não, — interrompeu ele. — Cortázar foi lá e não viu nada: não viu Monk, não viu o balé de Monk, não viu nem mesmo as mãos, as mãos de Monk. Cadê as mãos de Monk nesse texto? As mãos são o pivô da música de Monk: são pivotais, como se diz em inglês. Essas mãos contrariavam qualquer técnica de tocar piano. Às vezes pareciam gatos de telhado quicando no teclado. Ou então pareciam cautelosas, como se as teclas fossem eletrificadas e elas tivessem medo de levar um choque. Ou então cutucavam o piano com um indicador pontiagudo, como se perguntassem ao piano onde é que dói. Ou pareciam duras como se fossem de pau, e enquanto alguns dedos viravam as pontas pra cima, como quem não tem nada com isso, os outros malhavam as





teclas como pilões. Ou se cruzavam uma sobre a outra, e aí pareciam, aí sim, um martim-pescador em lento vôo rasante, pescando notas como peixes no rio do teclado. Sem falar no anel de monograma, no dedo minguinho da mão direita, que toda hora virava de lado e Monk botava de novo no lugar, gesto que fazia até parte do jogo da interpretação. E o corpo de Monk, aquele corpo tão corpanzil. Quando Monk tocava, o corpo se agitava o tempo todo numa dança sedestre, batendo os braços como se quisesse decolar da cadeira ou se desengonçando todo como um boneco de molas ou como se num acesso de dança de São Vito. E o rosto? Quando Monk tocava, o rosto dele era o exato oposto do de Dizzy Gillespie. Se as bochechas de Gillespie inflavam como um balão, Monk, ao, contrário, chupava as dele pra dentro, formando uma cova em cada lado da face, ao mesmo tempo que os lábios faziam bico, prontos pra dar um beijo de pedra. E não esquecer: tudo isso, o tempo todo, regado a suor.

Pausa pra olharmos uma linda morena, da cor de Madalena, que passa ao largo numa saia carijó, mostrando as pernas escorreatas.

— E ainda tem mais, — diz Garibaldi. — Cortázar também não viu os pés de Monk. Num concerto, os pés de Monk chamam a atenção. Meu crítico favorito, por exemplo, não só viu como ouviu esses pés. Ele ouviu o contraponto que os pés





de Monk executavam sob o piano ²². E é verdade: eles não paravam um só minuto. Aliás, minto: o pé esquerdo ficava dobrado por baixo da cadeira, em silêncio, e o pé direito é que não parava quieto um só minuto. Ficava raspando o chão como se quisesse cavar uma trincheira no soalho, ou dando pisadas furiosas como se tentasse esmagar uma barata, ou sofrendo convulsões como se fosse epilético ou tivesse uma pedra no sapato. Os pés de Monk são um espetáculo à parte e Cortázar não viu nada, porque só tinha olhos pra uma baleia branca espadanando na cabeça dele.

Vento faz cair um chuvisco de folhas sobre o pátio do Viveiro.

— Um texto barroco como esse de Cortázar é uma afronta à música de Monk, que é uma música sem adereços, sem balangandãs, sem plumas nem paetês. O que é a música de Monk? É a música de um menino levado da breca aprontando no teclado de um piano. Pega uma composição como “Little Rootie Tootie”: do título até a melodia, é uma visão musical infantil de um trem, que lembra aquele poema de Manuel Bandeira, outra grande criança grande. Não é à toa que a capa do disco *Monk’s Music* tem Monk sentado num desses carrinhos que as crianças de antigamente enchiam de brinquedos e puxavam por uma haste, e pra não deixar dúvida a tipologia usada

²²Id., *ibid.*





na capa evoca a caligrafia de uma criança. E segundo Lady Romero me contou, o filho de Monk disse numa entrevista que Monk sempre dizia que jazz é divertimento, é brincadeira, é jogo. De forma que o texto de Cortázar não é sobre Monk. É sobre outro pianista, que eu não sei quem é nem quero saber.

— Pois olha, Garibaldi, estou achando que Cortázar escreveu esse texto como se fosse um improviso de jazz, não acha não?

— Se essa foi a intenção, — disse Garibaldi, — ele cometeu um erro imperdoável, que nenhum bom músico de jazz comete: fugiu do tema.

— Mas vai me dizer que não é um texto original?

Aquí a moça da mesa vizinha, terminado o dever de casa, levanta, recolhe a tralha escolar e se retira sem um só olhar pra mesa de cá. É doce como a doce Lorena, a doce Adelina, a doce Georgia Brown — doce e adorável talvez até mais que todas elas.

— Olha, meu amigo, esse texto de Cortázar não passa de um texto de cronópio, congestionado por derrame cerebral de palavras e de imagens. Há originalidade aí, há, mas é uma originalidade estéril, que tem um fim em si mesma. E é tanto mais triste porque trata da música de um verdadeiro original, que tinha uma mensagem e passou essa mensagem aos seus semelhantes.





— Então, decididamente, você não gosta desse texto.

— Não gosto. E, pra piorar as coisas, o tradutor ainda me chama o baterista de percussor e a vassourinha de escovilha.

Garibaldi assovia uma melodia de Monk: “Criss Cross”. Assovia uma e duas vezes, depois pára, porque não pode assoviar e falar ao mesmo tempo.

— Como pessoa, — diz ele, — Monk também destoava do comum dos músicos de jazz, porque era um pater familias, um provedor, um homem do lar. Só teve duas mulheres na vida, a mãe e a esposa, e sempre andou na barra da saia de uma ou de outra. Quando viajava em excursão, a mulher ia sempre junto. Aquela composição que Lady Mazzi tanto gosta, “San Francisco Holiday”, tem esse nome porque Monk foi tocar em San Francisco e a família foi junto como se fosse um feriado. “Crepuscule with Nellie”, todo mundo sabe, é dedicada à mulher dele. “Boo Boo’s Birthday” é dedicada à filha, “Jackie-ing” a uma sobrinha, e “Green Chimneys” é o nome da escola onde a filha estudava. A propósito, Monk era tão família que fazia questão, nos aniversários dos parentes, de tocar “Parabéns pra você”, certamente a versão mais torta de “Parabéns pra você” jamais executada num piano.

Chega um bando de alunas, quem sabe de Psicologia, quem sabe todas com Reich na cabeça: uma delas se faz centro de atenções com seu vestido vermelho viçoso e assanhado,





com sua sandália de salto anabela. Essas psicólogas de futuro fazem uma roda em torno da moça de vermelho e começam a trinar uníssonas umas pras outras.

— Em suma, — diz Garibaldi, — a música de Monk era original porque Monk era um original. Injustiça foi ouvintes e críticos cobrarem novidade de um músico como ele. Ele nunca deixou de ser novidade, mas essas pessoas não sabiam mais ouvir a música de Monk. Não sei se foi por causa disso, mas lá pelas tantas Monk se emputeceu e nunca mais tocou. Chesterton disse que louco é aquele que perdeu tudo menos a razão. A música pra Monk era o contrapeso da razão. Quando ele deixou de tocar, só sobrou a razão, e aí Monk pirou. Não conheço bem a biografia dele. Sei que nos últimos cinco, seis anos, ele fez o que lhe pedia o nome, recolheu-se ao mosteiro de sua cabeça e lá ficou, recluso, retirado do mundo, longínquo e *mongínquo*, até a morte. Nesses anos viveu na barra da saia de uma terceira mulher: a mesma mulher que dava asilo aos músicos de jazz, Nica de Koenigswarter, baronesa e borboleta. A quem ele tinha retribuído, por antecipação, compondo a balada “Pannonica”.

A moça de vermelho começa a bailar no meio das outras, feliz com a cabeça que tem, e o corpo, e o vestido, e a sandália de salto anabela. Talvez ela não saiba, embora psicóloga, mas sua dança é uma dança da fecundidade.





— Dança por dança, — diz Garibaldi, — a dança dessa moça é mais gostosa, mas a de Monk tem mais drama e mais emoção.

— Mas essa aí é uma dança da fecundidade, — digo eu.

— A de Monk também: da fecundidade da música.

Bato o olho num relógio que não trago no pulso.

— E você sabe, Garibaldi, de outros escritores que tenham escrito sobre Monk?

— Ah! — exclamou ele. E nessa interjeição fecha-se a crônica de par em par até o próximo mês que vem.







14

CAMPUS: A ROSA COMESTÍVEL

Pra Maria da Penha Tuttifrutti.

Vou precisar de uma rosa até o final desta crônica: uma única rosa, uma rosa só, que seja, porém, uma rosa absoluta: uma rosa integral e comestível.

Agora transporto-me de volta ao campus da Ufes, onde me vi pela última vez, no mês passado, na companhia loquaz de José Garibaldi Magalhães. Estamos sentados à mesma mesa, na varanda do Viveiro do campus, e a moça de vermelho, aluna de Psicologia, cujo nome, se bem me lembro, é Anabela, mal acabou de bem acabar a sua dança da fecundidade diante dos nossos olhos.

Continuamos encalhados no mesmo assunto do mês passado: Thelonious Monk. Ah, o pianista sabia o que estava fazendo ao alterar o seu nome de Thelius pra Thelonious, bem mais sonoro e mais solene, pois Thelonious Monk é nome que exerce fascínio sobre espíritos sensíveis. Sim: há nomes que fascinam por estarem hermeticamente ocultos, como o nome da rosa, a identidade secreta do Super-homem e o nome do pai do filho de Zebedeu. Outros há, porém, que fascinam porque, embora de domínio público, exalam a promessa inebriante da





revelação, a qualquer instante, de grandes mistérios. É o caso de Arne Saknussemm, Fernão Ferreiro e Thelonious Monk. Garibaldi leu o parágrafo por telepatia e dá sua contribuição:

— Veja, por exemplo, José Carlos Oliveira. É possível que ele nunca tenha ouvido um solo de Monk, pois gostava mesmo é de Edith Piaf e Carlos Gardel, mas não resistiu à sedução de um nome tão hierático, pois foi só o nome de Monk e nada mais de Monk que ele meteu num de seus romances, *Um novo animal na floresta*.

— Só o nome?

— Sim. Foi numa daquelas tiradas ambíguas de que José Carlos era mestre absoluto. Cito de memória: “Amanhã acordarei enxuto de vocês, ou não me chamo Thelonious Monk.”

Vão-se embora as alunas de Psicologia, sei lá pra onde, e no meio delas, fértil e feliz, a moça de vermelho, Anabela. Vão-se embora, e de onde virá a rosa literal e imprescindível, sem a qual terminar esta crônica não saberei como?

— E você sabe, — diz Garibaldi, — que existe um romance com o título de *Thelonious Monk*?

Respondo que não sabia não, Garibaldi.

— É de um autor português, um tal de Artur Portela Filho. Logo no início os personagens estão ouvindo aquela versão de “Bags’ Groove” com Miles Davis, Milt Jackson e, claro, Monk. É o quanto basta pra justificar o título, e mais





algum contraponto que o narrador faz entre a música e a ação da novela, ou, melhor dizendo, a *inação* da novela, porque até mesmo quando acontece um assassinato parece que não acontece nada. Afinal, é um romance típico da vanguarda dos anos sessenta, com alguma influência tardia do existencialismo, o que significa que é chato, obscuro e cheio de citações gratuitas.

De repente chega ao pátio do Viveiro uma dezena de alunas, compondo um caleidoscópio de olhos, cabelos, pernas e bundas. Garibaldi, porém, torce o nariz diante dessa profusão de jovens fêmeas.

— Cadê as professoras desta universidade? — diz ele.
— Estou sentindo falta de mulheres maduras. As que vi até agora não estão nem de vez. Estão estudando pra ser mulheres, e nem todas vão se formar. Vão ser, a vida toda, mulheres diletantes, superficiais. Mulheres inacabadas. Pra uma mulher assim é que Gerry Mulligan deve ter escrito aquela composição, “Unfinished Woman”.

Faz uma pausa pra ruminar a própria frase, depois volta a falar em Monk.

— O que eu acho curioso em Monk é que ele é uma unanimidade. Não há quem não goste daquela música torta que ele produz. Nunca vi ninguém que não gostasse. Lady Mazzi gosta muito. Lady Coimbra também, tanto que, quan-





do novo, mandou fazer uma camisa com um bolso igualzinho ao da camisa de Monk na capa do disco *Brilliant Corners*. E mais: Até nosso amigo Lady Romero, que, como bom saxofonista que é, acha que lugar de pianista é na cozinha, junto com o baixista e o baterista, e que todo pianista, quando improvisa, parece pianista de coquetel, pois bem, até Lady Romero ouve, curte e respeita Monk.

Chega um casal de alunos e senta à mesa atrás de nós, antes ocupada pelas atrizes atrozes e depois pela moça canhota e doce, que, terminado o dever de casa, já foi embora há um tempinho. A recém-chegada está vestida numa jardineira curta, tipo uniforme de jardim de infância, deixando à mostra pernas bem apessoadas. O rapaz que a acompanha usa óculos escuros.

— E já que estamos falando de pianistas de jazz, — digo eu, — e Lennie Tristano, você gosta?

— Muito. Como Monk, Tristano é outro lobo solitário do jazz. Um lobo cego, ainda por cima. Teve um namoro com o bebop, de onde catou os sotaques harmônicos que acrescentou às próprias concepções rítmicas e melódicas. Teve alguns discípulos, como Lee Konitz e Warne Marsh, de quem exigia fidelidade absoluta. Era totalmente avesso a se repetir: fugia do clichê como o diabo da cruz. Tinha um estilo nervoso, exasperado, irascível, e uma mão esquerda que era a mão esquerda mais pesada do jazz. Tocava frases lineares,





com longas carreiras de notas curtas; em alguns solos ele fura as barreiras dos compassos que nem motorista furando sinal vermelho: aí vêm aquelas frases caudalosas, que se estendem a perder de vista pelo ouvido do ouvinte adentro. A mim esses solos descompassados me lembram o famoso monólogo de Molly Bloom, porque vão de cabo a rabo sem qualquer pontuação. Curioso que Anthony Burgess disse que cada frase do *Ulysses* de Joyce tem uma surpresa léxica;²⁸ e Victor Schonfield disse que, num solo de Tristano, a cada meio chorus acontece alguma coisa de memorável. Disse também que o estilo dele é difícilíssimo de imitar, daí por que um Tristano de segunda-mão valeria muito mais, por exemplo, do que um Parker de segunda-mão.²⁹

— Diz um pianista aí que tenha sido influenciado por ele.

— Ronnie Ball. Aliás, alguém me perguntou se ele era irmão de Cannonball, eu disse que achava difícil, Ronnie Ball era branco e nasceu na Inglaterra. Mas creio que era tio daquela loura gostosa do filme *The Commitments*, Angeline Ball.

O rapaz da mesa atrás de nós deve ser aluno de Filosofia. Num eventual silêncio de Garibaldi ouço-o dizer à moça do jardim de infância que mai pen rai é uma filosofia tailandesa,

²⁸ *In JoySprick: An Introduction to the Language of James Joyce*. André Deutsch, Londres, 1973, p. 74.

²⁹ *Down Beat*, novembro 14, 1968, p. 31.





forte e flexível como o bambu: curva-se diante do vento, mas não quebra nunca.

— Mas não pense que eu gosto de tudo que Tristano fez. Não gosto daquelas gravações que ele andou fazendo com overdubbing.

Overdubbing, leitor desinformado, é um recurso de estúdio que consiste em gravar um ou mais instrumentos sobre outra gravação feita previamente.

— Uma vez ele fez gravar primeiro o baixo e a bateria e depois aumentou a velocidade da fita pra então gravar a parte do piano por cima. Outra vez gravou a si mesmo ao piano, depois fez uma segunda gravação por cima da primeira, e depois uma terceira por cima das outras duas. Isso é muito artificial pro meu gosto.

— Bill Evans fez a mesma coisa no disco *Conversations With Myself*. Fez até questão de escrever as notas do disco pra defender o processo. Falar em Bill Evans, Garibaldi, que que você acha dele?

— Não me faça essa pergunta: se eu responder, meu grande amigo Lady Coimbra vai romper relações comigo.

— Então, em nome da paz, retiro a pergunta.

— Não, não, não retira não. Afinal, Lady Coimbra tem de entender que nem todo mundo pensa igual a ele a respeito de Bill Evans. Ele acha que Bill é o mais brilhante de todos





os pianistas. Uma vez eu pedi a ele pra dizer alguma coisa sobre Bill. Ele disse que Bill soube assimilar o que os pianistas clássicos do jazz como Monk e Bud Powell tinham de melhor e, segundo declaração do próprio Bill, assimilar também Nat King Cole, que o ensinou a caminhar suavemente pelo teclado, como um Fred Astaire: vivaz, sim, mas bem distante do estilo “meloso-romântico”.

— E o que que você acha?

— Eu gosto, com ressalvas. Acho que ele tem três defeitos graves.

— Diz lá quais são, Garibaldi.

— Primeiro defeito. Bill Evans tem dois metros de teclado pra tocar, mas fica o tempo todo ruminando no miolo do piano. Se debruça todo sobre uns quarenta centímetros de teclado e não sai dali nem a tiro. Só muito de vez em quando é que a mão direita dá uma escapulida, toca três notinhas mais agudas e volta correndo pra casa. Primeira vez que vi um vídeo com ele tocando, todo embrulhado em si mesmo, a impressão que tive foi que a mesma coisa que ele tocava num piano de cauda ele tocaria no pianinho de brinquedo do Schroeder, aquele amigo de Charlie Brown.

O filósofo às nossas costas agora virou poeta. Diz à moça que escreveu um poema pra ela: vou plantar duas árvores aqui no campus e entre as duas vou enterrar um





frasco com esse poema dentro, que é pra posteridade do futuro ficar sabendo do nosso amor.

— E de Bill Evans no quinteto de Miles Davis, que que você me diz? Miles Davis dizia que só trocaria Bill Evans por um pianista negro se aparecesse algum que tocasse melhor que ele...

— Meu amigo, — diz Garibaldi, com certo enfado na voz, — o que Miles Davis diz não se escreve. Ele era igual político, sempre com alguma má intenção nas entrelinhas. Talvez quisesse mesmo é pisar nos calos dos irmãos de cor, com essa declaração em favor de um pianista branco. Porque quem disse que Miles Davis jamais entendeu de piano? Quem era o pianista favorito dele? Ahmad Jamal. E sabe por quê? Porque Jamal tocava piano em conta-gotas, igualzinho a Miles Davis no trompete. Além do mais, Bill Evans, no quinteto de Miles Davis, não passava de um Red Garland branco.

— Ah não, Garibaldi, aí você já está é fazendo calúnia.

— Eu, não. Pois quem diz isso não sou eu, mas o pianista Randy Weston, num daqueles “blindfold tests” da revista *Down Beat*. Ele ouviu o teste, disse que achava que era Bill Evans, e era, mas que, quem quer que fosse, tinha ouvido um bocado de Red Garland, porque dava pra ouvir Red Garland ali de cabo a rabo.²⁰

²⁰ *Down Beat*, dezembro 15, 1966, p. 36.





O tempo passa e ninguém me traz a rosa, a rosa nata e verossímil, da qual depende o destino da crônica e, quem sabe, do narrador também.

— Voltando aos defeitos de Bill Evans, Garibaldi, qual é o segundo?

— Bill Evans não gostava de tocar blues. Olha o repertório dele: só tem canções populares, composições dele mesmo e um que outro tema de jazz como “Nardis”, que ele tocou à exaustão. Blues que é bom, só lá uma vez ou outra, como aquele “Blues in F” que, aliás, pelo menos ali eu concordo com Randy Weston: parece que você está ouvindo Red Garland ao piano.

— Mas isso de não tocar blues é uma questão de escolha, não é defeito.

— Pra mim é. A receita de jazz é swing + blues. Jazz sem blues é igual a arroz de diabético, que não tem sal.

— Ah, é? Mas, que eu saiba, Lennie Tristano também quase não tocava blues.

A minha observação perturbou Garibaldi. A princípio, ele nem respondeu: não tinha o quê. Logo depois achou o que dizer e disse:

— Também, meu amigo, quem toca um blues como “Requiem” não precisa mais tocar nenhum blues nunca mais. Está tudo dito e feito ali.

Garibaldi dá uma espiada nas unhas, contente consigo mesmo.





— E o terceiro defeito?

— O terceiro defeito é que Bill Evans é um pianista de vôos curtos: é um pianista tipo teco-teco. Dizem que as melhores gravações dele são as que ele fez com aquela sucessão de trios. Os tietes acham que ele mudou toda a concepção do trio essencial de jazz: piano, baixo, bateria. Mas o que é que geralmente acontece nessas gravações? Toca-se o tema, Bill improvisa um chorus ou dois no máximo, aí pára e passa a palavra ao baixista. Segue-se um solo esticado de contrabaixo, depois Bill toca mais umas coisinhas, volta-se ao tema e fim. Que que é isso! Nos trios de Bill Evans, quem carrega o piano é o baixista! Como é que pode? Outro dia alguém falou, lá no clube, que nunca tinha ouvido uma gravação de Bill Evans como sideman. Aí eu falei: Como não? Quando ele é o líder, aí é que ele mais atua como sideman!

Que ouço agora vindo da mesa atrás de nós? O rapaz, misto de filósofo e de poeta, agora está apelando pro misticismo. Meus anjos, diz ele, são Hanael e Lensiach. Eles se aproximaram de mim num momento difícil, quando as pedras do caminho machucaram minha alma. O ambiente do meu quarto é inteiramente dedicado a eles. Quer ir lá ver?

— É por isso que eu não gosto de Bill Evans, — diz Garibaldi. — Não gosto dele justamente porque gosto dele. Igual a sorvete. Se só tem um pouquinho, prefiro não tomar, porque sorvete eu gosto de tomar é muito. Eu quero ouvir muito Bill Evans, mas nunca tem Bill Evans bastante nas faixas dos discos dele, só um pouquinho, então eu prefiro nem ouvir.





Garibaldi está à espera de Maria da Penha Tuttifrutti pra irem ver juntos um filme no Cine Metrópolis: Como demora essa mulher, diz ele. Já estou ficando até com saudades dela.

— Então, Garibaldi, vocês vão ver *Encontros com homens notáveis*?

— Vamos, e eu nem precisava ver porque mesmo sem ver já sei que é uma boa merda.

— E a que horas é a sessão?

— Sei lá.

Levanto-me da mesa, vou até a bilheteria do cinema, fico ciente de que a próxima sessão é às sete horas, ou seja, daqui a dez minutos. Não é Maria da Penha que está atrasada, é Garibaldi que chegou umas duas horas cedo demais. Volto à mesa com a notícia, que não o comove: Garibaldi não tem muita sensibilidade pra essa coisa de horário.

— Quem diria, — diz ele.

Sento-me de novo. Só que, nisso que fui e voltei, alguma coisa mudou por aqui: sinto no ar livre o cheiro da mudança. Mas mudou o quê? Aí, batendo o olho no livro de Cortázar, *Valise de cronópio*, que dorme a sono solto sobre a mesa, percebo que há uma rosa, uma rosa crua e vermelha, intrometida entre as folhas do livro. É a rosa exata e precisa, a rosa esperada que inesperada me aparece ali como se tivesse brotado de uma roseira plantada por um pobre jardineiro persa no próprio texto do livro.

— De onde saiu essa rosa, Garibaldi?





— Como de onde saiu? Esteve aí o tempo todo, eu trouxe pra dar pra Maria da Penha.

— Como é que eu não tinha visto até agora?

— Meu amigo, você pode ser um narrador onisciente, mas não é um narrador onividente.

Garibaldi tem razão. Além disso, o que importa é que a rosa precisa e necessária está ali, à mão, entre as páginas do livro de Cortázar, pronta pro que der e vier: que agora já perdi o controle da crônica, e tudo pode acontecer, ou, como na novela portuguesa intitulada *Thelonious Monk*, nada.

— Ei-la que chega, — diz Garibaldi. — Enfim, bem ou mal, uma mulher madura neste território.

Volto a cabeça pra olhar a chegada triunfal de Maria da Penha Tuttifrutti. Volto a cabeça com certa apreensão, como se alguma coisa mais do que a namorada de Garibaldi estivesse em vias de chegar. O que vejo? Vejo uma mulher esguia, de boina basca e vestido no joelho, que se aproxima a passos métricos, um sorriso preso no canto dos lábios finos. O cabelo é feito de fios ondedos de um louro opaco. Chegada perto, algo me diz que Maria da Penha tem trinta e dois anos e dois meses e nem um dia a mais.

Garibaldi e eu nos levantamos, educados, à sua chegada. O beijo dela nele é concreto e certeza: bem na boca. A mim me estende a mão macia e resoluta: sinto que, sem que Garibaldi nem me diga o nome, já presumiu quem sou, e presumiu certo. O olho espia azul por uma fenda estreita entre as pálpebras: azul e afiado.





— Garibaldi não fala muito em você, — diz ela, — mas apesar disso eu sinto que te conheço de longa data.

Sentamos os três, e aí foi que ela viu, despontando dentre as páginas do livro de Cortázar, a rosa primorosa.

— Trouxe pra você, — diz o cavalheiro Garibaldi, referindo-se não sei se à rosa, se ao livro, se a ambos.

— Que surpresa, — diz ela, nem um pouco surpresa.

Aí colheu a rosa com dedos finos e bem torneados. Levou-a ao nariz e aspirou, com suavidade declarada, o perfume da flor. Depois, pra meu espanto de burguês, abriu a boca e deu uma dentada na cabeça da rosa, uma dentada carnívora, que nem Charlie Parker no filme *Bird*; flocos de flor pingaram lentamente sobre a mesa. Outra dentada, e lá se foi mais uma fatia da rosa. Outra, e o que lhe ficou na mão foi só o talo abespinhado da flor.

Maria da Penha olhou pra mim e sorriu, passando sobre os lábios uma ponta úmida de língua. Eu olhei pra ela e nada pude fazer a não ser me apaixonar sumariamente.







15
ORELHA EM PÉ
E CORAÇÃO AO ALTO

Pra meu irmão João Luís dos Santos Neves,
a quem devo minha iniciação no jazz.

Se alguém me perguntasse como é que foi a iniciação do meu amigo Garibaldi no jazz, eu não diria. Mas, como ninguém perguntou, direi com prazer.

Afinal, considerando que estas crônicas têm a veicidade de, mais dia, menos dia, se transformar em vasto romance intragável, a que, parafraseando o bom e velho Laurence Sterne, se poderá dar o título de *Vida e opiniões (sobre jazz) de José Garibaldi Magalhães*, já é mais que tempo de darmos uma bispada d'olhos no passado remoto de nosso personagem principal.

Como a iniciação sexual de muitas pessoas, a iniciação de Garibaldi no jazz se deu a partir de uma virgindade praticamente absoluta. Sim: pai de Garibaldi era surdo como uma porta, de modo que não havia, em casa dele, nem rádio nem — pra usar o termo da época, hoje encontradigo apenas na boca de velhos espécimes do passado como minha tia





velhinha — vitrola. Assim, Garibaldi foi capaz de chegar à idade dos primeiros pêlos com um conhecimento imberbe de música. Pois o que conhecia ele de música nessa época? Conhecia “Índia”, aquela guarânia de tons sombrios — Vou-me embora para bem distante, / Pois chegou a hora de dizer adeus — que de rádios alheios lhe chegava aos ouvidos, de janela em janela, enquanto passava pelas calçadas rumo à escola ou rumo a casa; conhecia canções eucarísticas — De todo o canto, vinde, correi, / Foi posta a mesa pro nosso rei — entoadas na trilha sonora da primeira comunhão; e conhecia cantigas de roda que cantava na rua, à noite, na ciranda com as demais crianças da vizinhança: cantigas como Ó Bela Lília / Como tens passado? / Tanto tempo eu não lhe vejo, / Aonde você tem andado? — pergunta indiscreta a que respondia a Bela Lília: Aonde eu andava / Passava muito bem, / Tanto melhor eu passaria, / Se Garibaldi fosse meu bem.

Garibaldi aí no verso é por minha conta: as belas lílias, não querendo se comprometer tão cedo assim, o que sempre punham nesse verso era o nome dileto das próprias amigas.

Difícil, pra quem vê Garibaldi adulto, já de hoje morador da casa velha dos cinquenta, difícil imaginar que algum dia ele tenha sido criança; mais difícil ainda imaginá-lo criança de mãos dadas a outras crianças, brincando de roda no meio da rua azulada à luz da lua e cantando cantigas como





essa. Mas juro que foi, e que brincou e cantou: tanto assim que, ainda hoje, às vezes reacende-se no ouvido da memória dele uma daquelas melodias moderatas ou alegretas, e ele a assovia com um bico embargado de saudade: essa saudade de moinhos antigos e de águas passadas.

Mas, lembrando melhor, outro tipo de música também fez ninho no ouvido infantil de Garibaldi: as toadas que ouviu na única vez em que lhe foi dado assistir a qualquer coisa remotamente parecida com show da Broadway.

Foi em 1951, no Parque Moscoso. Era um ano festival: cidade de Vitória estava fazendo quatrocentos anos, idade respeitável em termos de Brasil, embora não chegasse nem aos pés de velhices milenares como as de Roma ou Atenas. Pois ali no ar livre do parque se fez a encenação de uma marujada, mais exatamente da Marujada São Paulo, do morro dos Alagoanos, sob a direção de mestre José Pedro Lino. E, antes que alguém ou ninguém pergunte, vou logo explicando que marujada é um folguedo folclórico que Mário de Andrade classificou de “dança dramática” e que consiste, como o alardo de Conceição da Barra, em lutas entre cristãos e mouros — só que, diferente do alardo, que é puramente recitativo, a marujada tem música, e muita.

Garibaldi foi com a mãe — o pai ficou em casa, surdo e sozinho, debruçado sobre a coleção de selos, às voltas com





decifrar marcas d'água e manipular pinças e charneiras. A marujada foi encenada a bordo de um ancho barco de madeira (quem diria que algum dia eu fosse capaz de usar esse adjetivo, ancho, mas era isso que o barco era, e não simplesmente largo) plantado numa clareira no meio das árvores frondosas do parque. O barco, batizado com o nome pomposo de Cruzador São Paulo, tinha dois mastros magriços, um à proa, outro à popa, e um par de esqueléticas enxárcias com enfrechates tão separados uns dos outros que marujo algum seria capaz de grimpar por ali — razão da presença, bem à mão, de duas escadas prosaicas pro que desse e subisse. Em compensação, de um cabo estendido, lá no alto, de mastro a outro, pendia, como de um varal de roupa, toda uma coletânea de vistosas bandeirolas coloridas.

Os cristãos vestiam uniformes brancos da Marinha; quase todo mundo era almirante, de modo que, de maruja mesmo, só alguns grumetes representados por meninos. Já os mouros vestiam roupas de cores berrantes e estilo desvairado, com um detalhe caprichoso na cabeça: perucas louras.

O auto, uma superprodução, durou mais de três horas. Garibaldi acompanhou arpejado a luta entre os cristãos morenos — uns vinte — e os louros mouros — só quatro — pela posse da imagem de Santa Catarina, e ficou feliz com o final feliz da marujada: vencem os cristãos, rendem-se e convertem-





se à Verdadeira Fé os bravos guerreiros do Grão Sultão de Toda a Mauritana, Rei e Senhor de Podo, Prepuntindo Midasfá de Relândia e Sultibam de Minorélia. Garibaldi voltou pra casa orgulhoso de ser cristão, e a cabeça pocando de tanta música. Uma das toadas de que mais gostou, num ágil ¾, dizia assim: Embarca, embarca, meus marujos, / Embarca tudo na carreira. / Artilharia já salvou, / Lá no porto da Ribeira.

Depois disso, já com seus catorze anos, Garibaldi aprendeu outra música que nunca esqueceu: “Conceição”. Foi assim. Mãe de Garibaldi botou uma empregada em casa, uma índia de São Mateus chamada Jaçanã, de pele morena e boca pequena, e seus cabelos nos ombros caídos eram negros como a noite que não tem luar. Jaçanã queria ser cantora, e por isso se inscreveu no programa de calouros da PRI-9, *Sinfonia do Gongo*, pra cantar “Conceição”. Aquela noite, depois de arrumar a cozinha, Jaçanã foi pro quarto, que ficava no fundo do quintal, e ficou ensaiando “Conceição” até horas de dormir. Noite seguinte, mesma coisa. Na terceira noite, Garibaldi bateu no quarto de Jaçanã. Por que você não canta “Índia”, Garibaldi perguntou à índia Jaçanã; Porque gosto mais de “Conceição”, respondeu a índia Jaçanã — e aí ensaiou “Conceição” pra platéia de um. Sentadinho na beira da cama de Jaçanã, Garibaldi ouviu de boca aberta e queixo caído. Aí Jaçanã explicou os mistérios da interpretação de uma música.





Primeiro você canta a música toda, depois a orquestra toca a primeira parte sozinha, depois você entra pra cantar só a segunda parte. É aí que, se você não presta atenção, você leva gongo. Gongo? — estranhou Garibaldi. É, disse Jaçanã. É a maior vergonha. Se eu levar gongo, eu me mato.

Garibaldi nunca soube se Jaçanã levou gongo ou não, nem, se levou, se se matou ou não, porque na noite seguinte acabou a temporada de Jaçanã em casa de Garibaldi. Nessa noite, mãe de Garibaldi foi a uma novena em casa de uma amiga e levou o filho (embora novena não inspirasse a alma cristã de Garibaldi como uma boa marujada). Na volta, pilhou o marido sentadinho na beira da cama de Jaçanã, enquanto ela ensaiava “Conceição” feito uma diva. Mãe de Garibaldi desconfiou, não sei se com razão ou sem, de que alguma coisa mais estivesse ocorrendo ou em vias de ocorrer, tanto mais que o álibi dele não valia nada: como podia um surdo convencer a mulher de que estava lá só “ouvindo” Jaçanã cantar? Não teve conversa: lá foi a moça de mala e cuia pro olho da rua. Garibaldi nunca mais viu Jaçanã, mas também era só ouvir “Conceição” tocando nos rádios vizinhos, ou mesmo “Índia”, que se lembrava dela.

Mas nada disso tem nada a ver com o jazz. Afinal, como é que foi que o jazz entrou no ouvido e na vida de Garibaldi? Foi assim: uma longa história.





No aniversário em que fez catorze anos, Garibaldi ganhou de presente de uma tia um livro chamado *Ludwig van Beethoven e os sinos do campanário*, de Opal Wheeler, que nada mais era que uma biografia de Beethoven para crianças. Garibaldi leu o livro e elegeu Beethoven seu compositor favorito, sem nunca ter ouvido nem uma só composição dele, nem mesmo as quatro famosas notas iniciais da Quinta Sinfonia ²¹. Lá no íntimo, porém, menino Garibaldi esperava como um judeu a hora messiânica de ouvir Beethoven, certo de que lhe estava reservado viver, então, uma experiência assombrosa.

Ano seguinte, a mesma tia, animada pelo sucesso do presente anterior, deu-lhe outra biografia de Beethoven, só que desta vez pra gente grande, razão por que o título era curto e grosso, sem sinos nem campanários: *Beethoven* e nada mais: coisa séria e sisuda. Por outro lado, Garibaldi reparou na estranha coincidência de que este biógrafo de Emil Ludwig van Beethoven se chamasse Emil Ludwig. Não sendo adulto ainda, leu o livro com menos entusiasmo que o primeiro: a leitura não o deixou nem mais nem menos fiel devoto do compositor, mas igualzinho ao que era antes, o que já era bastante suficiente.

²¹ Aliás, segundo dizem, inspiradas no canto de um pássaro — donde se conclui que Eric Dolphy, quando dizia que escutava e até tocava junto com os pássaros, não estava tão doido assim, ou não estava doido sozinho.





Pouco depois, tio de Garibaldi, irmão da mãe dele, trabalhava na alfândega do Rio e aí se aposentou e voltou pra Vitória. Era solteirão inveterado, e trouxe consigo uma imensa coleção de lps, que em outra coisa não gastava o salário a não ser em discos, almoços diários no Bar Luiz, ali na rua da Carioca, e alegres fins-de-semana num puteiro de São Cristóvão, onde, dizia, em vinte anos nunca tinha pegado uma gona. Chamava-se José Luiz Lisboa.

À parte os boleros do puteiro — chorava com volúpia toda vez que ouvia “Fascinação” ou “Besame Mucho” —, Lisboa gostava de música clássica. Garibaldi ficou doido quando soube que Lisboa tinha todas as sinfonias de Beethoven, e mais concertos, sonatas, não sei quê do Arquiduque, e mais isso e mais aquilo. A mãe falou com o irmão sobre a paixão do filho, e belo dia lá foi Garibaldi todo lambido pra casa de Lisboa pra sua “première” de ouvir Beethoven pela primeira vez.

Lisboa em Vitória se radicara no Estado Livre de Jucutuquara, numa casa entre mangueiras que pra chegar lá em cima era preciso subir uma escadaria de — impressão que dava — quinhentos degraus. Garibaldi subiu com enlevo os quinhentos degraus da escadaria e, se o pensamento fosse cabível em alguém tão jovem, eu diria que ele achou apropriada a Beethoven aquela morada celestial. Lisboa recebeu-o de terno e gravata, não sei se por força do hábito de





fiscal alfandegário ou se em sinal de reverência por Beethoven — no que, de certa forma, seria imitado, anos mais tarde, por Wynton Marsalis, que também se faz janota em homenagem ao jazz. Garibaldi sentou-se a prumo numa cadeira da sala de música e se preparou pra grande e até-que-afinal revelação. Lisboa, cômico de que o menino estava à beira de um rito de passagem, esmerou-se na liturgia dos preparativos. Seus movimentos eram lentos e medidos: segurou entre os dedos o lp da Quinta Sinfonia como uma grande hóstia negra, limpou-o com uma reverente flanela amarela, e deu-lhe até um beijo casto no rótulo antes de encaixá-lo no prato do toca-discos: o que fez com tanto cuidado como se temesse detonar uma bomba relógio ali embutida. Ligou o aparelho e, enquanto recuava todo com-cerimônia, fez pra Garibaldi um silencioso sinal de silêncio. Beethoven invadiu a sala como um vendaval da Jamaica.

Garibaldi aspirou com os ouvidos aqueles primeiros acordes peremptórios (“É assim que o destino bate à nossa porta,” descreveu-os o próprio Beethoven) e esperou que sua alma respondesse com indescritíveis sensações físicas e espirituais: esperava frêmitos, arrepios, suores glaciais, tonteiras, arroubos, palpitações, quem sabe até um desmaio: esperava que o coração, acelerado até Mach 2 por força da emoção, lhe pocasse no peito e lhe saísse em aurículas e





ventrículos pela boca. Só que não aconteceu porra nenhuma. Garibaldi se sentia literalmente encharcado por ondas de feérica sonoridade, mas a única sensação que aquilo lhe causava era um crescente enfado. Lá pelas tantas, chegou a mastigar um bocejo herético que lhe ameaçava sair pela boca: o primeiro de uma série.

Ao fim e ao cabo, Garibaldi disse que tinha gostado muito, e o tio fingiu que acreditou.

Tempo foi passando e os ouvidos de Garibaldi continuaram moucos pra música. Veio a bossa nova, veio Elvis Presley, os Beatles vieram, mas nada disso lhe afetou a anorexia musical. Tudo indicava que ele, como Fernão Ferreiro e Federico Fellini, seria capaz de viver a vida inteira em completo jejum de música.

Três anos depois da Patética Experiência, Garibaldi, agora com dezoito anos, voltou à casa de Jucutuquara, pra festa do casamento do tio. A noiva era uma balzaqueana, como se dizia então, e tinha cara de puta. José Luiz tirou essa zinha da vida, disse a mãe de Garibaldi. Zinha ou não, ela foi atenciosa com Garibaldi: percebendo-o deslocado na festa, disse ao ex-solteirão inveterado: Lisboa, arranja uma distração pro rapaz. Lisboa chegou-se até Garibaldi e disse, com um tique quem sabe de ironia na voz: Garibaldi, vai lá pra cima ouvir Beethoven.





Garibaldi foi, e foi mais porque estava entediado do que por outra razão, e certamente ouvir Beethoven era a última coisa que pretendia fazer ali ou em qualquer lugar do mundo. Chegado lá em cima, na sala onde ficava o toca-discos, nem se deu o trabalho de lembrar a fracassada experiência de três anos antes. Notou, porém, que um disco jazia esquecido no prato e a capa largada em cima de uma banquetta. Era o disco de um tal de Dizzy Gillespie e sua orquestra: *A Portrait of Duke Ellington*: nomes, é claro, de que Garibaldi nunca tinha ouvido falar. O espaço da capa era quase todo ocupado por um retrato exuberante, assinado por um tal de Grant, concebido em linhas de uma geometria histórica: um retrato não de Duke Ellington mas de uma mulher: uma mulher de olhos triangulares, nariz em cone e lábios em losango, e de cabelo petrificado aberto em leque, com franjas e cachos excrescentes em forma de círculos aqui, de espirais ali: em suma, uma mulher sofisticada em estado de surto: a primeira das muitas doidas que viraram a cabeça de Garibaldi.

Garibaldi deu uma olhada nos títulos das músicas. Em vez dos andantes, adágios, manontroppos e o escambau dos compositores clássicos, as músicas tinham títulos simples mas engenhosos e cheios de poesia, como “Do Nothin’ Till You Hear From Me”, “Things Ain’t What They Used To





Be”, “Serenade to Sweden” e, é claro, “Sophisticated Lady”. Garibaldi ficou curioso pra ouvir aquela música chamada jazz. O disco já estava no prato (hoje, no caso dos “cd players”, não se diz prato mas se diz bandeja, o que significa que persiste a idéia da música como coisa de comer, ainda que pelos ouvidos), foi só ligar o aparelho e sentar pra ouvir.

Não quero ser apologético. Direi apenas que, ouvidos os primeiros acordes de “In a Mellow Tone”, nunca mais os ouvidos de Garibaldi foram os mesmos. Aquela música conseguiu fazer o que a música clássica prometeu e não fez: penetrou fundo como um evangelho. O fato legitima a pergunta: O que é que havia ali que deixou Garibaldi de orelha em pé e coração ao alto, irreversivelmente convertido ao credo do jazz? O próprio Garibaldi, se perguntado, não saberia dizer, e eu muito menos.

Obrigó-me, no entanto, como narrador, a sugerir duas respostas. Por um lado, aquela música sincopada, por vezes agressiva até mesmo nas seqüências mais ternas, podia ser que correspondesse melhor às tumultuadas emoções do adolescente Garibaldi. Por outro lado, talvez pro paladar dos ouvidos dele fosse essa a receita irresistível: uma combinação de ritmos bem pontuados no contrabaixo e na bateria + arranjos sortidos e imprevistos + solista habilitado a grandes acrobacias melódicas e harmônicas no instrumento.





Devo esclarecer, pra quem não conhece, que nem é essa uma sessão típica de jazz, porque não envolve uma orquestra típica de jazz. À parte o solista principal — Gillespie ao trompete — e uma respeitável cozinha formada por Hank Jones, George Duvivier e Charlie Persip, só há um outro músico de jazz na orquestra, que é o trombonista Bennie Green. Os demais instrumentos, em número de dez, estão todos nas mãos de músicos eruditos ou de estúdio: trompas, clarinetes, oboés, fagotes, flauta, tuba e vibrafone — instrumentação bem pouco ortodoxa se comparada aos naipes de trompetes, trombones e saxofones que se costumam ouvir numa orquestra de jazz.

Essa sessão de Gillespie, gravada originalmente em 1960, teve resenha na *Down Beat* quando relançada em cd³². O resenhista, um tal de John Ephland, ao descrever a música do disco como um todo, contempla-a com quatro adjetivos: essa música é “leve porém cheia, íntima e espaçosa.” Queixa-se, e com razão, de que as faixas são quase todas curtas, encerrando-se sumariamente assim que as turbinas começam a esquentar: não há tempo pra maiores expansões por parte da orquestra nem dos solistas. Sobre os arranjos de Clare Fischer — esses arranjos que encheram os ouvidos do jovem Garibaldi — diz o crítico que “não têm nada de particularmente digno de nota, e que apenas

³² *Down Beat*, novembro 1969, p. 32.





compõem um cenário pra variadas abordagens do repertório de Duke Ellington". Quanto à nota, de um máximo de *****, o disco mereceu meras *** ½, situando-se entre "good" e "very good".

Não há como saber até que ponto a instrumentação pouco ortodoxa, os arranjos ascéticos e até mesmo a curta metragem das faixas contribuíram pra que a música desse disco fosse tão bem-vinda aos ouvidos de Garibaldi. Nem interessa muito. Interessa é que foi aí, na festa de casamento do tio, ouvindo Dizzy Gillespie tocar a música de Duke Ellington, que Garibaldi desabrochou pro jazz.

Passou a partir de então a freqüentar a casa do tio por dois motivos: primeiro, pra chorar suas mágoas de adolescente magoado nos ombros e ouvidos de Zélia, a zinha; segundo, pra ouvir os dois lps de jazz que o tio tinha em sua coleção.

Só dois? Só. No entanto, nesses dois lps se condensava todo um compêndio de jazz. O disco de Gillespie expôs Garibaldi ao repertório de Ellington, que era e é o mais importante cancionero do jazz. O outro, uma antologia da Atlantic intitulada *The Blues in Modern Jazz*, deu a Garibaldi oito colheres de chá de blues, forma musical que, ousado dizer, está pro jazz assim como a poesia está pra literatura.

Não admira que essa antologia de blues tivesse, como tinha, uma capa azul. Na vitrine dessa capa azul — onde o título, sabe-se lá por quê, aparecia invertido: *Modern Jazz The Blues In* — tinha uma pintura de Pablo Picasso. Era a pintura de um velho violonista, de pescoço aparentemente partido,





sentado no chão com pernas cruzadas: só que, tratando-se de trabalho de artista menor, com limitadas noções de perspectiva, a impressão é que o músico estava sentado é no ar, em pleno exercício avançado de levitação.

O lp tinha oito faixas. A primeira era “Just Blues”, com o velho conhecido de Garibaldi, Dizzy Gillespie, tocando não mais em orquestra, mas em quinteto. O autor anônimo das notas (cujo estilo, por vezes, remete ao conselheiro Acácio) diz desse blues: “O blues neste caso é um conjunto de variações clássicas — fundamentalmente puras e harmônicas — sobre as quais pode ser criada uma série de paráfrases melódicas. É o blues estilizado que fala ao músico ou ao ouvinte relativamente ‘sofisticado’ uma linguagem livre de conceitos sociais ou morais.”

A segunda faixa tinha o título de “Blue Monk”. Um pianista insólito com nome insólito — Thelonious Monk —, que conselheiro Acácio chama de “filósofo do jazz”, tocava essa música com um grupo de nome trivial, “Mensageiros do Jazz”. Conselheiro continua acaciano: “O seu tema imperioso, desenvolvido em sextas paralelas, fala-nos de suas tristezas, porém se recusa a chorar. É uma declaração do artista como homem, feita nos termos em que ele melhor pode se expressar — a arte desinibida da música.”

A terceira faixa era um solo de piano de Lennie Tristano, “Requiem”, homenagem a um tal de falecido Charlie Parker, de quem Garibaldi nunca tinha ouvido falar. Conselheiro descreve a composição com certa autoridade: “O solo de





piano começa com uma introdução de caráter contemplativo em tempo livre. Uma cadência dissonante leva-nos ao blues propriamente dito, no qual as linhas arqueadas da mão direita são postas em relevo contra o acompanhamento que sugere a música funérea de New Orleans.” E define: “A invenção melódica de ‘Requiem’ é muito adequada: basicamente simples e pura, atinge uma certa complexidade através da ornamentação. Neste caso, entretanto, ornamentação corresponde a intensidade de expressão, não apenas adorno.”

A quarta era “Haitian Fight Song”, de Charles Mingus. Conselheiro fala de seu conteúdo especificamente dramático, e é verdade. Diz que “este blues conta-nos uma história de perseguições, preconceitos de raça e ódio”²⁴. Aí Garibaldi aprendeu que o contrabaixo, nas mãos de um virtuoso, pode ser um puta instrumento melódico: pra ele esse solo de Mingus, o primeiro solo de contrabaixo que ouviu na vida, nunca foi superado por nenhum dentre os milhares de outros solos que ouviria depois.

²⁴Já Barry Ulanov, nas notas do álbum original, descreve a peça como prelúdio e blues; no prelúdio — que, pra ouvidos laicos como os meus, não fede nem cheira, e ainda bem que é curto — o pianista usa figuras schumannescas antes de embarcar a bordo do blues. E conclui: “Eis um homem pensando luto e sentindo perda, fazendo uso do veículo lógico para tratar de luto e perda no jazz: o blues.” No que reproduz o que disse Mingus nas notas do álbum original: “Para tocar meu solo nessa música preciso estar profundamente concentrado. Não consigo tocá-lo direito a não ser pensando em preconceito e ódio e perseguição.”





O lado B começava com “Blues at Twilight”, em que um certo Milt Jackson improvisava em instrumento até então exótico pra Garibaldi: o vibrafone. Conselheiro Acácio teve uma recaída brava ao comentar a faixa: “artesanato único”, “técnica incomparável” e “expressão musical” são alguns dos clichês utilizados por ele.

Na segunda faixa, “Sweet Sixteen Bars”, um cantor que Garibaldi já conhecia de nome — Ray Charles — e de ouvir no rádio cantando “Ruby” tocava ao piano um blues quintessencial que soava telúrico e eclesiástico. Segundo o conselheiro, tratava-se de “uma síntese de dois elementos em que a base é o blues em dezesseis compassos, sendo a ênfase dada ao espírito alegre e hipnótico da música sacra.”

A terceira faixa, “Two Kinds of Blues”, de Jimmy Giuffre, era executada apenas por clarinete, guitarra e contrabaixo: ou seja, sem nem piano nem bateria. Pena é que, em determinado ponto da faixa, a agulha do toca-discos caía num sulco sem saída, e Jim Hall começava a repetir cinco notas de guitarra, o que comprometia o pleno prazer da audição de Garibaldi. Conselheiro se limitava ao óbvio que, “como o próprio título sugere, o compasso da música muda várias vezes, alternando-se entre um ritmo vagaroso e um contraponto mais rápido”.

Finalmente, a quarta faixa era de um grupo chamado Modern Jazz Quartet, de que participava também o vibrafonista





Milt Jackson. A faixa tinha belo título, “Bluesology”, mas os clichês do conselheiro são tão escabrosos que não convém reproduzi-los aqui.

Lá se vão quase quarenta anos desde que Garibaldi fez essa descoberta da América. Desde então, muito jazz passou por dentro do ouvido dele, e foi-se formando o seu gosto jazzístico, e o seu desgosto. Porque Garibaldi, quanto mais ouvia jazz, mais se tornava seletivo, exigente, radical, e chato pra diabo. Seu primeiro preconceito foi em relação aos ritmos latinos no jazz. Irônico que justamente Dizzy Gillespie, o músico responsável pela iniciação de Garibaldi, tenha sido um dos que contribuíram, nos anos 40, para a cubanização do jazz — mas a vida é cheia dessas contradições. Outros preconceitos vieram, como sua rejeição ao órgão, aos instrumentos eletrônicos, às gravações com seção de cordas, aos bateristas que abusam do direito (que não têm) de competir com os outros instrumentos. Por fim, Garibaldi descobriu que, pra seu gosto, o jazz tinha um prazo de validade: até 1960 era bom, daí em diante, nem tanto.

Há limites que são estabelecidos por conveniência. Pai de Garibaldi, como já foi dito, era colecionador de selos. Começara a colecionar quando jovem, nos anos 30, e se concentrou nos países da Europa. Depois de casado, não podendo mais gastar com a coleção o mesmo que antes, e





preocupado porque os correios europeus não cessavam de emitir cada vez maior número de selos, pai de Garibaldi teve uma idéia de estalo: resolveu que só colecionaria os selos emitidos até o ano de 1940. Ou seja, estabeleceu um limite que lhe permitiu dedicar-se com tranquilidade à sua coleção.

Já o limite que Garibaldi impôs à sua paixão musical foi fruto de anos de pesquisa e escuta. Não há, nessa escolha, nada de conveniência nem de convenção. Se todos os estilos de jazz lhe tivessem realmente agradado ao ouvido, Garibaldi estaria, hoje, ouvindo desde ragtime até Cecil Taylor e, quem sabe, como André Gurgel, o beyond do beyond.

Estou em minha sala, na universidade, escrevendo esta crônica. São quase nove horas da noite. Tudo isso escrevi enquanto Garibaldi — na companhia de Maria da Penha Tuttifrutti — deve estar assistindo, no Cine Metrópolis, no Viveiro do campus da Ufes, ao filme *Encontros com homens notáveis*. Tudo isso escrevi pra ocupar minha mente, pra evitar pensar em Maria da Penha, pra tentar esquecer minha paixão por ela, uma paixão manifestada de forma tão súbita, cabal, e inexplicável como a paixão de Garibaldi pelo jazz. Só que, por outro lado, tudo isso escrevi também à guisa de interlúdio, pra matar as duas horas de duração do filme, porque não tenho ânimo pra ir pra casa, porque sei que, daqui a pouco, vou levantar desta mesa, vou fechar a sala e vou caminhar até





o Viveiro, e lá estarei, como quem não quer nada, à espera de encontrar o casal à saída do cinema, só pela necessidade de me torturar com a visão apaixonante da namorada de Garibaldi: a devoradora de rosas.

Mas isso será, se Deus quiser, na próxima crônica. Esta, que evoca nosso herói aos dezoito anos, idade de ouro em que descobriu o jazz, esta termina aqui.





16

QUAL O NOME DESTA CRÔNICA?

Pra Miguel Marvillá,

in memoriam

O velho professor Higgins, Henry Higgins, emérito estudioso de Fonética, era capaz de identificar, pelo sotaque de uma pessoa, a exata região da Grã-Bretanha de onde provinha e, no caso de um londrino, até o bairro de Londres — ou, às vezes, até a rua — onde se criara. Indivíduos mais sofisticados lhe davam o prazer de rastrear, em nuances de pronúncia e entonação, todo o itinerário de suas vidas, como fez com o coronel Pickering, sem pestanejar: Cheltenham, Harrow, Cambridge e Índia. Quem não acredita é só ver o filme *My Fair Lady*, com Rex Harrison no papel de Higgins, ou ler a peça de Bernard Shaw, *Pigmalião*, em que se inspirou o musical.

Não creio, porém, que nem mesmo alguém com todas as qualificações de Henry Higgins, mais as de Sherlock Holmes de lambujem, fosse capaz de detectar, no nome de batismo de uma pessoa, a sua origem.

Pois no caso específico de Vitória do Espírito Santo, se não hoje pelo menos alguns anos atrás — porque o Tempo e a Televisão conspiram ferrenhos, cada qual por si, pra matar





as identidades locais —, era possível deduzir, por conta de alguns prenomes femininos, se não quem era de Vitória, pelo menos quem não era.

Um desses nomes era exatamente Vitória. Aqui, naquele tempo, não pegou: por alguma razão nebulosa não agradava aos pais vitorienses a idéia da filha como uma espécie de alegoria de sua própria cidade. Mesmo no masculino — Vitório — creio que vigorou aqui apenas entre os descendentes de italianos. Minha tia velhinha conheceu vários; um deles era gerente de antiga padaria de Jucutuquara onde minha tia — ainda não tão velhinha assim — costumava comprar seu pão e seus biscoitos champanhe. Esse Vitório tinha uma cabeleira de algodão que se lhe espichava sobre a cabeça que nem — sim, que nem aquele fofo e comprido chapéu de padeiro. Se o pão vinha branquelo demais, minha tia dizia: Pão hoje está parecendo o cabelo de seu Vitório.

Aurora era outro nome que já se sabia que mulher ou moça ou menina com esse nome não podia ser de Vitória. Razão era simples: a existência, na ilha do Príncipe, de concorrida pensão de mulheres de propriedade de certa Aurora Gorda. As mães nunca dariam a uma filha nome tão impudente, que permitia associações imediatas não só com a prostituição mas também com a obesidade; os pais, que tinham, quase todos, freqüentado os salões e as meninas da





gorda famosa, esses tinham mais razão ainda pra evitar o nome maldito. Ingratos? Talvez, por cuspirem na cama onde comeram. Mas perdoemos, porque estavam pensando é no bem das filhas.

Por outro lado, se há nome de mulher tipicamente capixaba — aqui também cada vez um pouquinho menos, porque o Tempo passa e a Tevê grassa — creio que posso dizer com certa segurança que é Maria da Penha. A razão é óbvia. Pais e mães, enternecidos, queriam pras filhas as bênçãos de Nossa Senhora da Penha, e quero crer que, se pudessem, alguns dariam o mesmo nome a todas as filhas, Maria da Penha I, Maria da Penha II, Maria da Penha III, como se faz hoje com os bairros populares, ou Maria da Penha Prima, Maria da Penha Segunda, Maria da Penha Tércia, como faziam os romanos de Roma Antiga.

Leitor já viu que Maria da Penha Tuttifrutti não me sai da cabeça, e já verá que estou feito um pobre Pigmalião, um pobre professor Higgins, apaixonado por sua própria criatura. E, como o que tenho dela é o nome, é com o nome que me distraio, tentando descobrir o pouco que o nome me diz pra dizer ao texto, e pro texto, por seu turno, dizer a vocês.

Trata-se de nome tipicamente capixaba, como vimos, mas não só pelo prenome como também pelo sobrenome: afinal, sobrenome italiano é o que não falta nesta província do





Espírito Santo. E a própria conjunção de um e outro é lógica e harmônica, pois nada mais natural do que famílias italianas — conhecidas por sua catolicidade digamos hepática — darem a uma de suas filhas o nome da padroeira do Estado.

Tuttifrutti não é, no entanto, sobrenome italiano em que se tropece a três por dois aqui em Vitória. Quem vive aqui acaba, por força, se familiarizando com a girândola de centenas de sobrenomes italianos e, quando vê um que não conhece, até estranha. Claro que há muitas famílias que se mantêm enfiadas entre as montanhas do interior: lá vivem seus sobrenomes em casinhas brancas de janelas e portas azuis, lá se inscrevem em pequenas cruces de madeira fincadas em íngremes cemitérios plantados na encosta das colinas. Talvez, no caso da família Tuttifrutti, talvez Maria da Penha seja — e tem pinta — a ovelha desgarrada da família, única a ter o desplante e a coragem de vir morar na Cidade Grande. Talvez seja tão difícil encontrar três Tuttifrutti aqui em Vitória como três Garrideb e, quem sabe, como três Garibaldi.

A ser assim, em que lugar do Espírito Santo estará enraizada essa estranha família Tuttifrutti? Arrisco um palpite: vai ver está enraizada em algum nicho de Marilândia, essa colônia italiana temporã, lá no norte do Estado, cujo nome presta homenagem declarada a Nossa Senhora — como o faz, aliás, o nome de colônia fundada por católicos





britânicos na Nova Inglaterra, Maryland.

Mas esse preâmbulo é atemporal: não tem data. Todo ele, se paginado em livro, deveria sê-lo em algarismos romanos, como o são as introduções de certas edições críticas. A partir do próximo parágrafo, sim, é que é pra valer: é que se tem, ainda que pouca, história: é que começa a página 1 desta crônica. Razão por quê, já que é assim, que assim seja. Comecemos do início, no meio.

Estou em minha sala, no campus da Ufes, e a noite é a noite em que conheci Maria da Penha Tuttifrutti, a, não sei como nem por quê, namorada de Garibaldi. Estou de olho engastado no computador e, no rodapé da tela, relógio está marcando dez e dois da manhã, o que significa que são exatamente oito e quarenta e cinco da noite. Isso mesmo, porque este relógio vive atrasado dez horas e quarenta e três minutos, e não quero acertá-lo, em parte por tradição, em parte porque não sou relojoeiro, em parte porque uma simples conta de subtração me permite adivinhar a hora mais ou menos certa, a hora bastante que me condena, onde quer que vá, a sempre esperar pelos outros.

O computador se divide — como a Gália — em três partes, que desligo uma após outra: bispo, porque é aí que se bispam os textos, torre, porque é torre mesmo, peão, porque fica lá embaixo e tem por ofício agüentar os trancos





de energia. Desligo o aparelho de ar condicionado, apago a luz e passo a chave na porta da sala. Entro no banheiro pro prazer solitário de uma lauta mijada. Desço as escadas, saio do prédio, dou de cara com a noite. Luar chega a estalar no coco de bronze do anônimo bigodudo a postos no pelourinho à esquerda do prédio. Dizem que é o busto de José Martí, poeta e herói cubano, o que me parece tão absurdo — que temos nós a ver com poetas e heróis cubanos ou de qualquer outra nacionalidade? — que deve ser verdade; já outros dizem que é o busto de Artelfrio Bolsanello, ex-professor do Departamento de Letras e vice-reitor, o que faz mais sentido, então não deve ser verdade; já a mim me parece mais a efígie de um daqueles ditadores da Sildávia ou da Bordúria que vemos nas páginas das *Aventuras de Tintim*, cujos bigodes constituem, inclusive, sagrados símbolos nacionais.

Há vida à noite no campus, se inteligente ou não, não me cabe dizê-lo, nem me interessa no momento. Coração está encolhido no peito, porque sabe que pretendo expor-me a esse incômodo que é a acareação com o impossível objeto do desejo — e que, expondo-me assim, sempre acaba sobrando é pra ele. Irreversível, lá vou eu pela Alameda dos Hibiscos, em direção ao Viveiro. Vejo sem assombro que há uma mulher trepada numa mangueira à margem da passarela, tirando mangas que deixa cair no colo das mãos de uma companheira, embaixo.





Lembro-me de uma frase de Garibaldi que Garibaldi nunca disse mas bem que poderia ter dito ou ainda dizer: Duas coisas redimem a colonização do Brasil pelos portugueses: a língua, que eles trouxeram de casa, e a manga, que trouxeram da Índia.

Passo ao largo da feérica biblioteca da Ufes, e noto que, naquela vasta savana em frente a ela, arqueja um arremedo de oásis, com três ou quatro palmeiras tristonhas mas nenhum camelo. Daí a pouco chego ao Viveiro, onde há algum movimento na cantina, nas mesas dispersas pelo pátio; algumas pessoas compram ingressos na bilheteria pra sessão das nove no Metrópolis; alguns gatos pingados passeiam entre as mesas na esperança de uma côdea de quibe. Hesito se paro ou não, e no que hesito minhas pernas decidem por mim e me impelem pra frente. Dobro à direita, vou caminhando por baixo do amplo dossel de folhas formado pela copa de algumas castanheiras, que os gringos — gente do Rio, por exemplo — insistem em chamar de amendoeiras. Paro diante delas, pra esquadrinhá-las com olhos botânicos: enquanto isso ganho tempo pra resolver o que fazer de mim. Têm troncos rugosos, de onde brotos delicados brotam delicados. Esquadrinho as outras árvores da vizinhança: a hera lhes cobre os troncos com sua renda adesiva, o que me conduz a uma pergunta indiscreta: por que a hera não se atreve a tais intimidades com as castanheiras? Num dos dezoito volumes





do Tesouro da Juventude, se os tivesse à mão, bem poderia encontrar, num de seus Livros dos Porquês (que belo título), a resposta luminosa e fulminante.

Aí, numa olhadela pras bandas do Viveiro, vejo que a sessão das sete terminou e as pessoas estão começando a sair do cinema. É agora ou nunca. Solto-me em destino ao meu destino, porque senão nunca haverá perdão de mim pra mim. Quero encontrar a mulher que devora rosas, quero ver os seus olhos azularem afiados sobre mim, quero ouvir-lhe a voz e sentir-lhe o perfume das palavras, quero tudo a que possa ter direito, por tão pouco que seja: trata-se, afinal, da namorada de alguém que, mais que um amigo, é um personagem meu, e há que haver algum código de ética em vigor entre autor e personagem. Portanto vou indo, vou indo, vou indo, como quem vai indo de passagem por ali: como quem esqueceu o guarda-chuva em sua sala e está voltando pra pegá-lo porque semana que vem pode ser que chova. Abro um olho panorâmico sobre as pessoas, tentando discernir ali a figura desengonçada de Dexter Gordon que é a imagem oficial de meu amigo Garibaldi. Ah! Lá está, não Dexter Gordon, mas o vulto esguio de uma mulher com uma boina basca na cabeça: o vulto fatal de uma mulher fatal com uma boina fatal na fatal cabeça. Chuva de meteoritos de lembranças cai sobre minha mente: rosa, rosae, rosam, rosae, rosa, rosa — que





meu professor de Latim no ginásio era o padre Boina; José Carlos Oliveira, que tinha um encontro marcado nas Astúrias com uma basca chamada Iael Askasuna; Satã, que dizem que tentou aprender a língua basca — mais difícil, dizem, que o húngaro — e só aprendeu a falar duas palavras: a palavra sim e a palavra não.

Procuro Dexter Gordon ao lado da mulher fatal, não vejo sombra nem de Dexter nem de Gordon. Talvez Garibaldi esteja no banheiro e logo virá. Mas não. Maria da Penha está só, e sozinha lá vem pela passarela em minha direção — quase escreveria: ao meu encontro. Está sem par, e o é. Diz, Borges, pra mim, diz, Borges, em tuas palavras, o que estou sentindo: “Una sola mujer es tu cuidado, Igual a las demás, pero que es ella.” Uma só mulher está em meu pensamento, igual às outras, não fosse ela ser quem é.

Maria da Penha nem me viu ainda e eu já estaquei no meio da passarela, que minhas pernas se recusam terminantemente a mover-se. Aí dá-se o inevitável: ela me vê e me reconhece. Sorri? Sorri. Aí vem, e chega.

— Que surpresa, — diz, nem um pouco surpresa. Ouço em sua voz um hálito de rosa.

— Cadê Garibaldi? — pergunto pelo ilustre ausente, pelo ausente intruso.

— Saiu no meio do filme e foi embora, — diz ela.





— Por quê?

— Não estava gostando.

Calou-se e, calada na noite, pareceu-me uma sublime tentação. Que fiz eu, eu narrador, comigo mesmo?

— Está de carro? — diz ela, interrogativa.

— Não, — diz o narrador, informativo.

— Então vem, — diz ela, imperativa, — eu te dou uma carona.

Vamos andando em direção ao estacionamento. A noite é suave, como na canção, e a mulher ao meu lado é uma fêmea fatal. Ah, Garibaldi, que que eu te fiz pra você fazer isso comigo? Desse jeito, é fatal que eu acabe dizendo a essa mulher, “levado por enlevo, palavras que não posso e que não devo”. Chegará uma hora, nesta noite mesma, em que minha língua, rebelde como o braço do Dr. Strangelove, que tinha vontade própria, tomará a iniciativa de uma declaração de amor, de estranho amor, e nada poderei fazer pra impedi-la. Só Garibaldi poderia impedir, e Garibaldi não mora mais aqui nesta crônica.

— Não acredito no que estou vendo, — Maria da Penha diz.

Há um homem encostado a um Passat no meio do estacionamento. Dá pra ver a sua parda silhueta: é alto, magro, desengonçado: se tivesse um sax na mão, seria Dexter Gordon; como não tem, é Garibaldi. Um suspiro me queima





as entranhas como azia, e eu penso, Estou salvo, com uma tristeza óbvia mas surpreendente, e tanto mais surpreendente porque óbvia.

Nisso que chegamos até ele, Garibaldi olha pra mim como se nenhum de nós dois fosse um intruso; como se ele fosse Jules e eu fosse Jim.

— Você vai conosco? — pergunta a mim, sem qualquer cor de emoção na voz.

— Não, Garibaldi, — Maria da Penha intervém, — você é que vai conosco.

— Como assim? Que eu saiba, eu sou seu namorado.

— Que namorado é esse que abandona a namorada no cinema? — replica Maria da Penha, com azedume.

— Abandonei nada. Não estou aqui te esperando?

— Não interessa. Eu me senti abandonada, é isso que importa, — diz ela, terminante, e parece difícil que uma mulher como ela, ovelha desgarrada porque quis, possa jamais experimentar sensação como essa, abandono.

Garibaldi olha pra mim com cenho franzido. Vejo-me rezando pra que ele se emputeça e dê o fora. Mas quem disse.

— Mulheres, — diz ele, resignado. — Só quem as entendeu foi Fellini.

Maria da Penha abre a bolsa e saca de lá o mais inesperado dos instrumentos: uma faca. Por um segundo pensei que fosse





pegar a narina de Garibaldi na ponta da faca e dar um talho, que nem no filme *Chinatown*. Mas pensei mal da moça: a faca é a chave da porta do carro: com ela Maria da Penha, em três tempos, dá jeito de abrir o quebra-vento do Passat: aí é só mergulhar o braço lá dentro e está aberta a porta do carro. Em seguida levanta o pino da porta de trás, pra que eu entre e me acomode. Garibaldi entra pela porta do motorista e se esgueira até o banco do carona, donde concluo que a porta da direita está interditada. Maria da Penha se instala sobranceira diante do volante. Sentado atrás, vistorio o veículo. Chamam-me a atenção um rosário de contas azuis que pende do espelho retrovisor e um adesivo de Nossa Senhora colado no vidro à minha esquerda. Instalado sobre o encosto, logo atrás de mim, há um pequeno ventilador vermelho, pros dias de calor brabo. Maria da Penha dá partida ao motor e acende os faróis do carro. Aí pisa fundo e o pobre do Passat arranca com tanta violência como se fosse movido a chinamite, combustível, pra quem não sabe ou não lembra, inventado pelo Pato Donald. O sinal da avenida Goiabeiras estava amarelo e, assim que viu vindo aquele velho Passat 68 metido a besta, piscou, só de chato, pro vermelho. Maria da Penha não se dignou a frear: furou o sinal com mais convicção que Elwood Blues, tomou umas buzinadas de raspão e deu com os costados não sei como incólumes lá do outro lado da avenida, em pleno e seguro território da Lama.





— Adivinha, — disse Garibaldi pra mim, — quem estava dirigindo o carro no acidente de 26 de junho de 1956 em Filadélfia.

— Que acidente foi esse, Garibaldi?

— O acidente em que morreram Clifford Brown e o pianista Richie Powell, irmão de Bud Powell.

— E quem estava dirigindo? — perguntei.

— Só podia ser a mulher de Richie Powell, é claro. Devia dirigir igual a Maria da Penha.

Maria da Penha não diz uma palavra. Pega a rua Coelho à direita e lá vai até a praça Neto. Mas pra onde será que Maria da Penha Tuttifrutti está nos levando nesse velho Passat desconjuntado? Não sei, mas sei que ela sabe, pois sabe de onde veio e pra onde quer ir, e com quem. Vez por outra seu olho azulzinho bate no espelho retrovisor e acaba roçando no meu cá atrás; puro acaso, mas como evitar o relance da emoção? Não sei o que me espera na próxima crônica, mas esta, se não termina bem, tampouco termina mal. Entre mortos e feridos salvamo-nos todos do acidente em Filadélfia, e a minha paixão continua como convém: amordaçada. Resta-me apenas dar nome à crônica, que crônica sem nome não dá. Mas que nome lhe darei? Não me vem nenhum à cabeça, de modo que o jeito é apelar pra alguém mais lúcido que eu.

— Garibaldi, me diz, qual o nome desta crônica?





— Você acabou de dizer, — responde ele.

— Como assim?

— Ora, é só parafrasear Ornette Coleman. Ele tem uma música chamada “Qual o nome desta música?” Faz o mesmo com a nossa crônica e está resolvido o problema.

É por isso que esta crônica tem o nome que tem — e que merece.





17

NÃO TEM PIZZA DE ESCAROLA

Pra Francisco Grijó e Sebastião Lyrio,
em lembrança das longas jornadas de jazz noite adentro.

Crônica anterior terminou com Maria da Penha Tuttifruiti nos levando, a mim e a Garibaldi, em seu velho e caquético Passat 86 de três portas — a quarta porta não abre nem na face —, pra destino ignorado. De uma mulher como ela, antófaga, apaixonante, um narrador como eu, atônito, apaixonado, esperava dela o quê? Esperava dela que levasse os seus passageiros pra algum lugar descaradamente exótico: uma casa de ópio tipo a Loto Azul, na Shanghai dos anos 30, um night-club tipo o Five Spot, na Nova York dos anos 50, ou até, na falta de uma máquina do tempo, um restaurante sobre palafitas, na ilha das Caieiras dos anos 90. Que nada: acabou foi nos levando mesmo pro mais anódino dos lugares: uma pizzaria em Jardim Camburi.

A meio caminho, já na praia de Camburi, parou respeitosa num sinal vermelho e, naquilo que está que espera o sinal abrir, acendeu um cigarro: pensando talvez em disfarçar o gosto de rosa na boca. Resto do trajeto dirigiu de cigarro pendurado no canto do lábio, bem ao estilo da velha juventude transviada, de saudosa memória.





Estacionou às galegas, dispensou o pivete com um xôl peremptório, e lá fomos nós jantar pizza às nove e meia da noite. Pizzaria fica ao lado de uma farmácia. Ao passar em frente, vi uma moça gordinha tomando coragem pra subir na balança; vi-a fazer o sinal da cruz e entregar-se à mercê da máquina de pesar: e fosse o que Deus quisesse.

Jardim Camburi, como certamente sabem os que moram em Vitória e de certo não sabem os que não moram, fica no limite norte da cidade, ao pé do planalto de Carapina. Aeroporto — que minha tia velhinha chama de campo de aviação — fica de um lado; porto de Tubarão e, de quebra, o mar, ficam do outro. É passar a vau a fronteira e pisar em solo da Serra, também chamada de Município Vizinho, onde moram dois tipos de pessoas: os serranos ou articulados e os serráqueos ou desarticulados. Os primeiros usam o artigo antes do nome do município, como se faz desde os tempos de Vasco Coutinho, e dizem: Eu moro na Serra; já os serráqueos suprimem o artigo e dizem: Eu moro em Serra. Os primeiros seguem a tradição secular, daí serem também chamados de tradicionalistas ou lógicos; os outros querem que a Serra imite Vitória, alegando que antes se falava “na Vitória” e hoje se fala “em Vitória”, e vêem na supressão do artigo um sinal de progresso e, quem sabe, até a esperança da Serra se tornar, com o tempo, a capital do Estado; daí serem chamados de capitalistas ou analógicos.





Desculpem a digressão, embora cabível num texto por natureza digressivo, e voltemos a Vitória, mais precisamente a Jardim Camburi. Cambura's Gardens, como também é conhecido, é um desses bairros planejados com carinho por urbanistas, razão por que as ruas são estreitas, perigosos os cruzamentos, e minóica a concepção: difícil se orientar em tal labirinto. O pequeno número de praças é, no projeto do bairro, outra característica digna de nota e de elogio: afinal de contas, praça é logradouro que só serve pra juntar desocupados como velhos e crianças.

Diz Luiz Romero, aliás Salsa, aliás morador, que Jardim Camburi fica ao sul da Bahia, o que não deixa de ser verdade: ao sul não significa no sul, de forma que Jardim Camburi se mantém politicamente capixaba. Outrora o bairro abrigou em seus conjuntos habitacionais — aqueles aglomerados humanos reunidos em torno de uma churrasqueira comum — várias figuras de proa da *intelligentzia* (palavra que parece indicar que toda pessoa inteligente é necessariamente conturbada) de Vitória, como Francisco Grijó e Sebastião Lyrio, que já passaram daquele bairro pra melhor; abriga hoje, além de Luiz Romero, aliás Salsa, personalidades tão díspares como Joca Simonetti e Enyldo Filho, e — a mais recente aquisição — Pedro Nunes.

E Maria da Penha Tuttifrutti, é claro: a musa do bairro — nem que seja pelo menos só pra mim — e que, como boa





Maria da Penha que é, mora ali perto da igreja católica. O que explica por que não estamos alhures mas sim nessa pizzaria de Jardim Camburi, ao norte de Vitória e ao sul da Bahia. Maria da Penha, como o Capitão Hatteras, do romance de Júlio Verne, sempre se move em direção ao norte. Ou então faz como disse Novalis: Aonde quer que vamos, estamos sempre indo para casa. Ou, acrescento, pra perto de.

Quem está em pizzaria é pra comer pizza. Lá vem garçom, e boa noite, e distribui entre nós uma trinca de cardápios de capa tricolor, e passo atrás, e se perfila empertigado, a postos, à espera do Pedido.

— Não tem pizza de escarola? — pergunta Garibaldi, após um rápido escrutínio do cardápio.

— Não trabalhamos com escarola, — diz o garçom, sem perder a empáfia, mas com um leve tom de desprezo, extensivo tanto à escarola como a Garibaldi.

— Nem de endívia? — pergunta Garibaldi, de moleque: endívia é outra palavra que serve pra designar essa variedade de chicória de folhas frisadas também conhecida por escarola e por (valha-me Deus) chicarola.

Garçom diz que também não trabalhamos com endívia, senhor.

— Pois deviam, — diz Garibaldi, com ares de Apício.
— Pizzaria que se preza tem de ter pizza de endívia ou, na





falta, pizza de escarola. É sinal de classe.

— Vou transmitir sua sugestão ao gerente, senhor, — diz o garçom, impassível, querendo mais, no entanto, no caroço do coração, é mandar Garibaldi enfiar no rabo as suas endívias, escarolas e demais congêneres.

Maria da Penha toma o leme do processo decisório e faz ela mesma o pedido: uma pizza gigante, metade palmito, metade marguerita. Aí fecha o cardápio de forma definitiva, junta aos outros dois e devolve tudo ao garçom. Vai-se o garçom com seus maus pensamentos, fica Garibaldi com os dele e um cacófato de lambujem.

— Esta pizzaria não está com nada, — resmunga ele.

Aí me informa que, quando pede pizza à pizzaria perto de sua casa, lá no Parque Moscoso, só pede pizza de escarola. Na verdade, diz ele, essa pizzaria tem duas especialidades que, conjugadas, nenhuma outra tem: a pizza de escarola e a voz de Cláudia, que anota os pedidos pelo telefone.

— Voz de Cláudia tem mais alcance sensual que a voz de Julie London. Pensa bem: seduzir alguém cantando “The Man I Love” é mole, eu queria ver Julie London me seduzir perguntando se eu quero refrigerante e se precisa mandar troco.

— E a cara dela, você já viu? — pergunta Maria da Penha.

— Nunca.

— Deve ser feia como o diabo, — diz ela.





— Dou minha cara a tapa, se for, — diz Garibaldi, em desafio.

— Mas você tem medo de ir lá conferir, — Maria da Penha insiste. Mas não é isso. Noite dessas, Garibaldi pediu a Cláudia a sua costumeira pizza de escarola, extraindo modesto prazer da presteza com que ela o identificou: É Garibaldi, não é? Daí a pouco, telefone tocou, Garibaldi atendeu, era Cláudia de novo: Aqui é Cláudia, da pizzaria. Ele nem a deixou falar: Já sei, não tem escarola hoje. Aí veio, do outro lado da linha, um hiato de silêncio. Aí ela disse: Como é que adivinhou? Aí ele disse: Por que outra razão você me telefonaria, Cláudia? Pra marcar um encontro comigo? Outro silêncio sideral, e aí ela disse: Se eu não fosse casada, quem sabe. Aí Garibaldi enfiou a viola no saco e pediu uma pizza de mussarela.

Enfiou a viola no saco mas por pouco tempo. Logo estava se esforçando pra fazer um poema na linha daquele que poeta Enderby, personagem de Anthony Burgess, fez pra uma garçonete, que começa assim: Tua presença brilha entre a fumaça / Que emana da fritura. Mas entre um poeta laureado e um poeta nauseado vai muita diferença. Depois de uma manhã inteira pelejando com as palavras e as idéias, o resultado foi meia dúzia de versos claudicantes:

Ouçõ tua voz, tua voz, em meu ouvido,
sinto o aroma do queijo derretido,
saudades de um rosto que nunca vi
mas adivinho: é branca a pele, branca





assim bem como a massa de uma pizza,
pontilhada de sardas como orégano.

Não passou disso, barrado pela dificuldade de inserir a escarola no contexto. Além do mais, refletiu ele, essa mulher pode ser negra ou morena, e aí o símile dança, e o poema. Poeta Garibaldi sempre soube reconhecer a derrota e desistir; então desistiu. Quanto a Cláudia, nunca saberia que tinha inspirado um aborto de poema.

Maria da Penha levanta pra ir ao toalete. Garibaldi aproveita pra conversar conversa de homem.

— Estive relendo as nossas crônicas, e vi lá uma referência a “Memphis Blues”, aquela música de W.C. Handy. Aliás, foi composta primeiro como jingle da campanha de um candidato a prefeito, depois é que se transformou em “Memphis Blues”. Eu gosto muito, só que não tenho nem conheço nenhuma outra versão a não ser a de Armstrong.

— Earl Hines toca esse tema num medley de blues, — informo.

— Merdley não vale. Detesto merdleys, e já ouvi esse que você está falando: Hines toca só a melodia de “Memphis Blues” e passa adiante. Não dura nem dois minutos. O que eu queria é ouvir alguém fazer um longo improviso com base nesse tema. É o caso de perguntar: será que ele não se presta pra improvisação? Duvido muito. Músico de jazz é capaz





de improvisar até sobre o hino do Espírito Santo. E uma vez eu comentei justamente isso com Lady Romero e perguntei, Tem alguma coisa errada nesse tema, que possa explicar o afastamento dos músicos? E ele disse: Que nada. É um blues, e todo blues dá pra você improvisar até dizer chega.

Garibaldi está como gosta, arengando sobre jazz: quase chega a ronronar de prazer.

— E há outros temas que eu acho muito bonitos, mas que os músicos de jazz não costumam tocar. “Willow Tree”, por exemplo. Não confundir com “Willow Weep For Me”, que até Lady Romero já enjoou de tocar, tanto que, como ele diz, “limou” do repertório. Aliás, abre parênteses. Uma vez, conversando com Lady Coimbra, chegamos à conclusão que é impossível traduzir pro português a letra de “Willow Weep For Me”. Se traduzir “willow” como salgueiro, “Chora, salgueiro”, parece que é uma referência à escola de samba; se traduzir como “chorão”, “Chora, chorão”, perde toda a seriedade. Não tem jeito: só pode ser cantada em inglês.

Garçon se aproxima da mesa trazendo uma pizza acabada de sair do forno. Garibaldi até pára de falar pra recebê-la, mas garçon passa ao largo e nem dá bola: ainda não é a nossa vez.

— Mas, — continua Garibaldi, — tanto “Willow Tree” como “Willow Weep For Me” são baladetas ao molho de blues,





só que “Willow Tree” sabe de quem é? De Fats Waller. Eu sei de uma porção de músicos que gravaram um disco inteiro com temas de Fats Waller, mas todos deixaram esse de fora. Teddy Wilson, Hank Jones, Earl Hines, o próprio Armstrong: nenhum deles encarou o tema, sei lá por quê. O que me leva a crer que os músicos de jazz são duros de ouvido, porque o tema é antológico.

— E você ouviu o tema com quem? Com o próprio Fats Waller? — pergunto eu.

— Não. Ouvi foi com Dick Hyman; por sinal, uma interpretação de arrepiar. Conhece Dick Hyman?

— O nome não me é estranho, — digo eu.

— É um pianista de mão pesada, como eu gosto, mas não tem estilo. Ou por outra, tem estilo demais: o estilo dele é uma mistura de Art Tatum, James P. Johnson, Eubie Blake, e não sei mais quem. O homem é uma enciclopédia de influências. Ouvi falar que ele fez um cd-rom sobre o piano no jazz: em cento e três músicas imita o estilo de sessenta e três pianistas diferentes. Por outro lado, tem uma capacidade fora do comum de estruturar um solo: parece que usa o piano como se fosse uma prancheta. E saiba você, que gosta de cinema, que ele foi diretor musical de uma porção de filmes de Woody Allen, como *A era do rádio* e *A rosa púrpura do Cairo*.





É falar em rosa que lá vem Maria da Penha de volta do toalete. Vem diferente: como se estivesse armada e disposta a disparar. Nem chega a chegar até a mesa: pára a certa distância e aponta sobre nós uma câmera fotográfica — e dispara. Pronto: estamos preservados, em dueto, pra posteridade: o autor e o personagem. O autor com cara de babaca, o personagem com cara de Garibaldi. Maria da Penha senta-se de novo à mesa, guardando a câmera na bolsa. Garibaldi continua o papo, imperturbável.

— Só conheço uma outra gravação de “Willow Tree”, que é a que Cannonball Adderley gravou com a orquestra de Gil Evans. É de você bater palmas: tanto os arranjos como o solo de Cannonball são do caralho.

O palavrão soa mal aos meus ouvidos, porque afinal de contas estamos em presença de uma dama. A dama, porém, não está nem aí: acende outro cigarro, que de novo esquece pendurado na esquina do lábio. Com boina na cabeça e cigarro na boca, me lembra sabe quem? Bonnie, de *Bonnie & Clyde*.

— Pelo que me consta, Garibaldi, — digo, em tom de censura, — você sempre falou mal de Gil Evans.

— Eu falo mal dos arranjos que ele fez pra Miles Davis. Se você escreve um arranjo pra um solista em particular, o estilo do solista vai necessariamente influenciar o arranjo. Ora, Miles Davis é um solista soporífero. Daí os arranjos que





Gil Evans fez pra ele não têm vida. É só ouvir *Porgy and Bess*, por exemplo. A maior parte do tempo os instrumentos soam como um coral de colégio. Não consigo compreender como é que essa parceria entre Davis e Evans atrai tanto elogio. Os dois só fizeram três discos chatos e mais aquele concerto de 1961 no Carnegie Hall: que aliás você pega uma música daquele concerto, como “So What”, a orquestra de vinte e um elementos só toca no início e no final: o resto da música fica por conta mesmo é do quinteto: os outros vinte e um viram platéia. Eles fizeram mais um disco, *Quiet Nights*, talvez o pior disco de Miles Davis. O disco só foi lançado porque a Columbia, desesperada com a improdutividade da parceria, raspou o que tinha no fundo do tacho e produziu aquela bosta, que o próprio Evans chamou de “meio-disco”³⁵.

Achei que estava na hora de ser cavalheiro: Garibaldi, está na hora de mudarmos de assunto, em atenção a Maria da Penha.

— Não sei por quê. Maria da Penha gosta de jazz.

Olhei pra ela obtuso. Ela sorriu, tirando da minha surpresa alguma medida de prazer, e lançou ao ar um sopro de cândida fumaça.

— Gosta de balada? — pergunto. Afinal, Garibaldi sempre sustentou que mulher não gosta de jazz, mas de balada.

— Pelo contrário, — respondeu Garibaldi, em nome

³⁵ *Down Beat*, fevereiro 23, 1967, p. 16.





dela, como se ela fosse húngara e não entendesse português.
— Maria da Penha detesta balada. Ela gosta é de pau dentro.

Fiquei horrorizado com a falta de decência e de respeito de Garibaldi, e bati o olho em Maria da Penha, pra ver-lhe a reação e, se fosse o caso, até dar uma porrada em Garibaldi e levá-la dali embora; só que ela retribuiu o meu olhar com intrépida serenidade, como quem confirmasse: Gosto mesmo, e daí? Logo depois lembrei que “pau dentro”, no jargão musical de Garibaldi e de João Luiz Mazzi, quer dizer andamento rápido, vertiginoso.

— Mas também gosto de blues, — diz ela.

— Ela também gosta de blues, — diz o intérprete.

— Meu blues favorito, — diz ela, — é “I Remember Bird”.

— Táí outro tema belíssimo, — diz Garibaldi, — que ninguém toca. Já ouviu alguma vez?

— Não.

— Pois então. Quem escreveu foi aquele crítico, Leonard Feather, em memória de Parker. Foi gravado pela primeira vez por uma saxofonista que eu nunca ouvi nada dela, Vi Redd. Conheço o tema numa versão que Sonny Stitt gravou. É um tema chorado, lancinante, muito mais que “I Remember Clifford”, de Benny Golson. E todo mundo grava “I Remember Clifford” e ninguém grava “I Remember Bird”.





De repente Maria da Penha, de olhos fechados, começa a assoviar a primeira frase de um blues que eu deduzo só pode ser “I Remember Bird”. Ela tem um assovio forte e afinado. Garibaldi mete o bico e se encarrega da frase seguinte, e os dois assoviam, alternadamente, a melodia toda, pra alguma estranheza dos circunstantes. Essa mulher é uma caixa de surpresas e não pára de me surpreender: é mulher que come rosas como Charlie Parker, que fuma cigarro como James Dean, e que assovia blues como Garibaldi.

— Eu tenho esse disco de Sonny Stitt em vinyl, — diz Garibaldi. — Quem toca com ele é o trombonista Frank Rosolino.

A relação de Garibaldi com os músicos de jazz é de cunho pessoal. Bate-lhe uma tristeza figadal ao falar de Frank Rosolino.

— Rosolino é uma figura trágica no jazz. Os músicos de jazz costumam ser autodestrutivos, como Parker, Coltrane, Hank Mobley, Art Pepper, Chet Baker, Tony Fruscella, Serge Chaloff, mas não costumam se suicidar. Só conheço dois suicidas no jazz: Rosolino e Sonny Criss.

— Mas há uma grande diferença entre um suicídio e outro.

— Sim, — Garibaldi concorda. — Sonny Criss se matou porque estava com câncer. Rosolino se matou porque se matou.

Nesse ponto da crônica Maria da Penha esmaga a ponta do cigarro no cinzeiro e imediatamente acende outro; parece, pra usar a frase de Enyldo Filho, determinada a fumar pra





morror de câncer ainda hoje à noite. Ou seja, também ela se mostra autodestrutiva, ou seja, adepta da mesma prática de suicídio a longo prazo a que se entregaram tantos músicos de jazz. Quem sabe não bebe suas boas doses de crônico absinto e não cheira suas carreiras diárias de cocaína? Pode bem ser. E, nesse caso, só não me apaixono ainda mais porque não tenho mais por onde me apaixonar.





O SINAL DE RENISENB

Abra-se a crônica com uma tomada aérea de Vitória, no sentido de quem olha pro oriente próximo, passando percebidos o convento da Penha, a Terceira Ponte e, nos bastidores, o mar que não acaba mais. O dia está, como diz minha tia velhinha, zangado: o ano é noventa e nove, o mês é junho, e a cidade está arrostando sua semana anual de inverno.

Câmera descreve um giro sobre a ponte, mostrando o trânsito matinal em curso em suas pistas. Pessoal dessa cidade dormitório que é Vila Velha está todo de novo a caminho de Vitória pra ganhar a vida. Um que outro ônibus se destaca em amarelo no entremeio dos carros particulares, dos caminhões-baú, dos pampas e saveiros. Câmera se aproxima de um dos ônibus. Já dá pra perceber que transporta em seu seio um bolo de gente. Câmera, com olhos inquisitivos de pássaro curioso, se aproxima de uma das janelas do ônibus, e aí dá pra ver um sujeito de jaqueta jeans viajando em pé lá dentro. Sai de cena o diretor de cena, entra em cena o narrador da história.





Letras ou Pedagogia na Ufes mas sim por sua condição de catedrático no terreno da paisagem. Só que, hoje, cadê o mestre que estava ali assentado em sua cátedra vitalícia? O que se vê em seu lugar é um denso dossel de fumo e névoa, pois em tempo de tempestade Mestre puxa sobre si uns lençóis de bruma e some do mapa sem deixar de fora nem sequer a crista de um topete.

Chegamos bem-vindos a Vitória e, logo no primeiro ponto, à vista da primeira árvore, borboleta amarela salta aos meus olhos pra fora do ônibus. Dali tomamos a avenida Nossa Senhora dos Navegantes e em pouco tempo estamos singrando a avenida Camburi, que chamo assim porque não vejo outro nome cabível pra avenida que margeia a praia de Camburi senão avenida Camburi. Quiosque de Bill Evans, com esse tempo, está fechado. Areia da praia está ocre, mar da enseada está gris. Pouco mais adiante, salta do ônibus o narrador e, no que salta, tropeça no meio-fio da calçada e quase cai nos braços de um personagem alto e desengonçado que estava fazendo hora por ali assim.

— Tá querendo beijar o solo de Vitória, que nem o papa? — pergunta o personagem alto e desengonçado.

— Garibaldi! — exclamo, surpreso mas nem tanto: estou acostumado a dar de cara com Garibaldi o mais tardar lá pela segunda ou terceira página das minhas crônicas.





— Como é que vai Vila Velha? — À vista do ônibus de que descí Garibaldi já deduziu, que nem Sherlock Holmes, que estou vindo do continente.

— Vila Velha, bem ou mal, vai muito bem, obrigado, — respondi. — Só que tem um problema sério: paga-se pra entrar e paga-se pra sair.

O narrador refere-se, é claro, ao pedágio da Terceira Ponte: uma das razões por que tenho vindo de ônibus pra Vitória todo santo dia. À noite deixo o carro do lado de cá, na garagem da casa de minha mãe aqui em Jardim da Penha; de manhã pego o carro só pra circular pela ilha. Mato, de uma cajadada só, o coelho do pedágio e o coelho do combustível. Verdade que o que pago de condução fica pelo que não pago de pedágio, de forma que a economia se restringe mesmo é à gasolina. Seja como for, os tempos são bicudos, e em tempos bicudos vale economizar até os vinténs. Explico tudo isso a Garibaldi, que escuta plácido e concorda sereno: É meu caso também, meu amigo. Estou que nem Pedro Sem, que ontem tinha e hoje não tem. Mais um pouco vou poder até cantar como o cara da canção: não tenho mais nada a não ser os blues. Ou então, pra ser mais moderno, cantar que tudo que tenho é um cachorro chamado Cachorro que vive mijando no soalho. E o pior é que nem cachorro eu tenho.

Começa a chover uma chuvinha oblíqua, ubíqua, e





Garibaldi e eu nos protegemos sob o abrigo do ponto de ônibus.

— Mas o fato é que estou duro, — diz Garibaldi. — Meu dinheiro entra por um bolso e sai pelo outro. Dá até vontade de me mudar pra Vila Velha só pra economizar o dinheiro do pedágio andando de ônibus igual a você.

— Rogério Coimbra me ensinou, — digo eu, — várias receitas pra fazer economia. A primeira é pegar uma tesoura, de preferência daquelas grandes, de jardineiro, e cortar pelo meio o cartão de crédito. A segunda é ir ao supermercado, encher o carrinho com tudo que tiver desejo de comprar, e aí, com o carrinho abarrotado, tirar tudo de novo e só deixar o indispensável. A terceira é chegar num restaurante pouco depois da hora de abrir, quando ainda não tem ninguém, só pra ler o cardápio. Aí você tem idéia se dá ou não pra você cogitar de vir jantar naquele restaurante com a família.

— Essa filosofia não funciona comigo, — diz Garibaldi. — Não tenho cartão de crédito, só faço compra em padaria, e a última vez que fui a um restaurante sem balança foi dez anos atrás.

Mar de Camburi, ali em frente, está com uma aparência mais báltica que atlântica. Lá fora, porto de Tubarão, com ares de Gdansk, apanha chuva nos guindastes e esteiras. Garibaldi dá uma de dogmático: Sabe o que falta nesta porra desta mui leal cidade de Vitória? Uma boa loja de penhores.





— Mas tem a Caixa Econômica, — digo eu.

— Não serve, — replica ele. — A penhora da Caixa só atende aos fodidos que têm jóia pra penhorar. O que Vitória precisa é aquela loja de uma porta só, de preferência na rua Osório e de propriedade de um judeu chamado Meyer que use barrete na cabeça. Uma loja onde você possa pendurar qualquer coisa, desde gaiola de passarinho, com ou sem passarinho, até baralho francês de mulher pelada.

Chama-me a atenção a bela cor de abóbora dos uniformes das latas de lixo da praia de Camburi: de, dos, das, de, da, de. Mau tempo serve pra lhes dar alguns dias de descanso: ali estão e ali ficam, perfiladas na areia, enchendo a cara de chuva e desfrutando de seu ócio com dignidade.

— Aí é que você vê o atraso até diria artístico de uma cidade como Vitória. Em filmes você cansa de ver gente fodida penhorando tudo que é objeto imaginável. Aqui em Vitória os fodidos que nem eu não têm onde cair duros. Veja Lady Romero, por exemplo. Todos os músicos de jazz da história em algum momento penduraram os instrumentos no prego. Mas Lady Romero não pode seguir o exemplo de seus pares: está sempre duro mas não pode penhorar o sax porque não tem onde! O sistema não olha pra gente que nem nós: só olha pros fodidos graúdos.

— E o que você teria pra penhorar, Garibaldi? — pergunto.





— Meus cds. Mas já que não posso penhorar, sou obrigado a vender.

— Me desculpa, Garibaldi, mas você não me parece uma pessoa nem de grandes haveres nem de grandes deveres. Pra que vender seus cds? Pra poder comprar outros mais?

— Meu amigo, — diz ele, — eu tenho algumas despesas de ordem pessoal que quero manter em segredo, principalmente pra você.

Mistério na vida de Garibaldi? Quem diria: e eu que pensei que a vida dele fosse um livro aberto escrito por mim mesmo.

— E quais os cds que você está vendendo? — pergunto.

— Quer ver o catálogo? — diz ele, já com o catálogo na mão, extraído aparentemente de um escaninho no ar frio e úmido.

Catálogo de Garibaldi inclui uns cinqüenta títulos, o que significa, pelo que sei, cerca de um décimo de sua coleção. Numa rápida olhada vejo os nomes de Oscar Peterson, Benny Carter, Art Farmer, Ray Bryant, Mose Allison, Modern Jazz Quartet.

— Parece que só tem coisa boa, Garibaldi.

— De certa forma, sim, — diz ele. — Mas nenhum deles, na verdade, é perfeito. Todos têm alguma falha, que é uma espécie de sinal de Renisenb.

— Que é isso, Garibaldi?





— Malba Tahan, não sei se você lembra, conta a história de uma moça que era a moça mais bela do mundo, mas mesmo ela tinha um pequeno senão que impedia que a beleza dela fosse perfeita. Por isso os árabes dizem que toda mulher, por mais bonita que seja, sempre há de ter o sinal de Renisenb.

— Eu me lembro dessa história, Garibaldi, mas tenho certeza de que o nome da moça não era Renisenb.

— Se não era, fica sendo, — diz Garibaldi.

Mergulho o nariz no catálogo pra estudá-lo com mais atenção e tomo um susto.

— Meu Deus, que vejo aqui! *Basie and Zoot*, com Count Basie e Zoot Sims!

— Quinze patacas, — diz Garibaldi, o mercador.

— Mas você adora esse disco! Eu mesmo comprei esse disco seguindo a sua recomendação! Esse disco é maravilhoso, Garibaldi!

— Você disse bem, — concorda ele. — Esse disco, aliás, tem um blues, “Captain Bligh”, que eu colocaria na lista dos dez melhores blues do jazz.

— Pois então. Como é que você põe um disco como esse à venda?

— Porque numa das faixas, “I Surrender Dear”, Basie larga o piano pra tocar órgão: é o sinal de Renisenb desse





disco. É um absurdo trocar um piano, que eu considero o suserano dos instrumentos musicais, por um órgão, que não passa de uma sanfona metida a besta. São aquelas coisas que eu não consigo entender como é que os músicos de jazz não conseguem entender.

— Awnoew qyua owefybrae a cix^wm Faeuvaksum oie qyw waaw aw xgana :Xaourāi Vkufg., Cix^w aavw>

Desculpem, leitores: os dedos erraram as teclas. Repita-se a frase: Sempre quis perguntar a você, Garibaldi, por que esse blues se chama “Captain Bligh”. Você sabe?

— Claro que sei. Bligh foi o capitão do *Bounty*, aquele navio onde em 1789 aconteceu um motim que ficou na história. Havia um confronto pessoal entre o capitão e um dos oficiais, Fletcher Christian, e Christian acabou liderando o motim. A história já foi filmada três vezes, primeiro com Charles Laughton e Tyrone Power, depois com Trevor Howard e Marlon Brando, e agora com Anthony Hopkins e Mel Gibson. Lógico que as simpatias do cinema estão todas com Christian, como você pode ver pelos atores que interpretaram o papel de um e de outro. É o velho clichê maniqueísta do conflito de gerações, que o cinema adora: e no entanto o verdadeiro capitão Bligh tinha trinta e três anos quando assumiu o comando do *Bounty*: talvez fosse até mais bonito, mais charmoso e mais honesto do que Christian.





Passa uma mulher de cabelo molhado, não sei se do banho, se da chuva ou se de ambos: à passagem dá um espirro, um espirrinho tão delicado como o de um gato. Ela é linda; tento discernir nela o sinal de Renisenb ou que nome tenha, mas não dá tempo; sem contar que talvez esteja tão escondido que seria preciso casar com ela pra descobrir.

— Eu acredito, — disse Garibaldi, — que Basie teve um olhar de carinho pelo capitão Bligh, como pessoa solitária que deve ter sido. E talvez associasse o comando de um navio ao comando de uma orquestra: Basie gostava de usar um quepe de oficial da marinha, lembra? Sem falar que tanto Bligh como Basie tinham o mesmo nome de batismo: William; e as mesmas iniciais: C. B. Seja como for, esse blues é redondinho de tão bonito.

— E você vai vender o cd.

— Por causa do sinal de Renisenb, que é o órgão em “I Surrender Dear”. Aliás, isso me lembra uma informação histórica de grande importância que eu descobri ontem. Estou fazendo a revisão do livro do padre Antunes, que nosso amigo Lady Achiamé foi que organizou a edição. Pois sabe o que eu vi lá? Referência a um organista, um tal de frei Vicente, que era um mestre do teclado e, pelo que diz padre Antunes, acho que o cara era um músico de jazz, meu amigo, um músico de jazz!





— Mas quando foi isso, Garibaldi?

— Em 1848, — diz ele, tirando do bolso da camisa uma folha de papel. — Tá aqui, eu copiei o trecho pra mostrar pra Lady Coimbra. Veja só. Padre Antunes está descrevendo as cerimônias da semana santa na igreja matriz de Vitória, que ficava onde hoje fica a catedral. Vou ler o trecho que interessa: “Que acompanhamento soberbo do órgão nas lições e salmos! O frei Vicente dedilhava com uma rapidez harmoniosa aquele imenso teclado, e supria vozes para o pleno canto. Como eram arrebatadoras aquelas variações, intercaladas ao correr da cantoria! Eram umas engenhosas digressões que se destacavam do assunto principal, deixando um elo na última nota, desprendida, para reuni-la de novo à cadeia, ou ao enlace do canto! Que trinados! Que arpejos! Que transportes! Nada faltava ao valor das notas nem ao tempo dos compassos!”⁹⁶ Está vendo? O frei fazia variações sobre o tema original, substituíam umas notas por outras, deixava a melodia no ar e depois voltava a ela lá na frente. Ou seja: esse frei estava tocando jazz em Vitória, em 1848. Pena que fosse na porra do órgão, mas quero crer que ele fizesse isso no piano também. Coimbra vai ficar doido com esse jazzman de batina. Você sabe que ele é um estudioso das origens da música no Espírito

⁹⁶Padre Francisco Antunes de Sequeira, *Memórias do passado: A Vitória através de meio século*, Cultural-ES / Florecultura, 1999, p. 97.





Santo. Foi ele que descobriu que o primeiro músico brasileiro, um tal de Francisco dos Bois ou das Vacas, morou aqui em Vitória nos tempos da capitania.

Continuo o exame do catálogo de Garibaldi; dez segundos depois sou forçado a me escandalizar de novo: Três cds de Erroll Garner, Garibaldi! Você está doido? Como pode pôr à venda uma das maiores lendas da história do jazz!

— Você tem razão, — admite ele. — O caso de Erroll Garner é extraordinário: o cara tocava aquele piano todo sem saber ler sequer uma nota de música. Ele mesmo contou que em criança estudou piano com uma professora particular, e só no sétimo livro é que ela foi descobrir que ele aprendia tudo de ouvido. Ficou tão envergonhada do próprio fracasso que quis até devolver à mãe do menino o dinheiro das lições³⁷.

— É, — acrescento eu, — alguém até disse que ele tinha memória fonográfica.

— Sim. O ouvido dele era uma coisa tão incrível que ele chegou a ser pianista da orquestra de Georgie Auld. Primeiro a orquestra ensaiava sem piano, e ele ficava sentado só na escuta. Quando chegava a hora de tocar com piano, não tinha problema: ele já tinha assimilado tudo que precisava com aquele ouvido de radar.

³⁷*Down Beat*, outubro 19, 1967, p. 17.





— Então você reconhece que o homem era um fenômeno, — insisto.

— Reconheço o fenômeno, mas e daí? A música que o fenômeno faz não me agrada. Garner tem vários sinais de Renisenb. Em primeiro lugar, é um cançonetista: você olha o repertório dele, o que mais tem ali são temas do cancionero popular americano. Você não vê um só tema de bop, e blues muito poucos. Em segundo lugar, o estilo dele me dá a impressão de que ele está tocando num piano luminoso, num piano neon. É muito hollywoodesco, broadwayesco, showbusinessco, sei lá como chamar. Em terceiro lugar, o filho da puta já gostava de um mambo. Tem um disco dele chamado *Mambo Moves Garner*, que eu nunca ouvi, não quero ouvir, e tenho raiva de quem ouviu. Já basta aquela versão que ele gravou de "Ain't Misbehavin'" que vai indo muito bem, muito bem, até que, de molecagem, ele dá uma mambeada no ritmo e aí a coisa fede. E o sacana ainda gostava de uma conga. O trio de piano, baixo e bateria, formação ideal pros virtuosos do piano, é em si uma espécie de santíssima trindade. Quebrar com uma conga essa formação perfeita é o maior dos despropósitos, e o filho da puta do Erroll Garner cansou de fazer isso. Finalmente, ele perpetrou uma das baladas mais nojentas de que se tem notícia.





— Não acredito: você está se referindo a “Misty”?

— Exatamente. Eu sempre admirei o crítico John Litweiler, da *Down Beat*, por uma coisa que ele teve a coragem de dizer. Ele disse que “Stella By Starlight” é, e vou citar entre aspas, “uma das baladas mais horrendas que a mente pecaminosa do homem ocidental foi capaz de conceber”²⁸. Pois eu acho que “Misty” é ainda pior que “Stella By Starlight”. Por tudo isso, estou vendendo Erroll Garner a dez merrês a unidade.

— Pois se eu não estivesse duro, Garibaldi, — digo eu, — juro que comprava os três. Eu curto o piano de Garner. Acho ele original.

— De fato, — concorda ele. — Whitney Balliett disse que Garner foi um dos poucos pianistas originais dos anos 50, mas que, com o tempo, se esgotou em si mesmo. No final, apesar de todo o sucesso com os fãs e as platéias, não passava de um pianista previsível e repetitivo, uma caricatura de si próprio ²⁹. Sorte dele que morreu cedo.

— Mas você mesmo já disse que Monk parou no tempo, que não tinha nada de novo na música dele, e ainda assim você curte e admira Monk.

— É diferente. A originalidade de Monk era maciça: ele construiu uma nova ordem, um novo sistema de jazz. A

²⁸ *Down Beat*, junho 26, 1969, p. 28.

²⁹ *Op. cit.*, 1964, p. 50.





originalidade de Garner era fragmentada: um punhado de maneirismos técnicos e piruetas harmônicas. Além do mais, compara as baladas de um e de outro. Garner compôs “Misty”. Monk compôs não vou nem citar “Round Midnight” nem “Ruby My Dear”, mas sim “Ugly Beauty”.

— Pois você me convenceu, — arremato. — Você aceita um cheque pré-datado? Me traz esse *Body and Soul* aqui de Erroll Garner que eu fico com ele.

Garibaldi faz uma expressão de desconsolo. Mas que diabo de vendedor é esse que fala mal da própria mercadoria e fica triste quando o freguês resolve comprar?

— Pelo menos, — diz ele, — esse cd tem uma versão saltitante de “Honeysuckle Rose” e uma releitura curiosa de “Body and Soul”. É de 1951, quando Garner ainda estava em plena floração. Mas a versão de “Summertime” é bem chinfrim.

— Também pudera. Na sua opinião só Art Pepper sabe tocar “Summertime”.

— Olha aqui, narrador, — retruca ele, — meu amigo Sebastião Lyrio uma vez me disse que achava “Summertime” uma melodia sem graça nenhuma. E é mesmo. É uma canção de ninar e eu imagino que os músicos, quando tocam o tema, se lembram das respectivas mães e ficam todos babentos de pieguice. Por isso é que a versão de Art Pepper é diferente. O que ele tinha pra lembrar, tocando “Summertime”, é que





a mãe dele, quando ficou grávida, queria mais é ver o filho morto, e fez tudo pra abortar mas não conseguiu. Com esse tipo de sentimento na cabeça, Art Pepper só podia mesmo é produzir a redenção de “Summertime”. E tenho dito. Bebop saudações.

E a mim, que mais me cabe dizer aqui senão que continua no próximo número!





O SINAL DE RAMANITA

— Conhece a história de como Lester Young conheceu Bud Powell? — pergunta meu amigo Garibaldi.

— Conheço não, Garibaldi, — respondo.

Estamos, meu amigo e eu, em Camburi, diante do mar, numa manhã de plenijúlio: mês, manhã e local são os mesmos da crônica passada, e o neologismo é o mesmo que Garibaldi usou em velho poema de amor, de que nem se lembra mais, nem tampouco da inesquecível mulher que o inspirou: que é esse, Borges que o diga, o destino das mulheres inesquecíveis: ser esquecidas.

Estamos sentados, meu amigo e eu, sob o abrigo de um ponto de ônibus; estamos sentados, o que, em bom latim, seria um contra-senso, porque “stare”, na nossa língua antepassada, não significa “estar” mas “estar em pé”. Seria o mesmo que dizer, em inglês, “we stand sitting”. De qualquer modo, nem meu amigo nem eu estamos à espera de qualquer ônibus, mas sim guardando-nos da chuvinha fina que, vindo do sul no sopro enviesado do vento, chapisca a praia de Camburi e o bairro de Jardim da Penha.

— Pois foi assim, — diz Garibaldi. — Numa noite lá pelos





meados dos anos quarenta, Lester Young chegou ao Minton's Playhouse, no Harlem, e já estava em estado de graça, ou seja, bêbado. Fats Navarro, o trompetista, ia tocar, e Lester se juntou ao grupo, ele se sentia tão em casa no Minton's como José Carlos Oliveira no Antonio's. Tocaram o tema, Fats Navarro começou a improvisar, e aí o ouvido de Lester captou, por trás do solo de trompete, o som de um piano absolutamente do caralho. Aí deu uma espiada no pianista mas era um sujeito que ele nunca tinha visto antes na vida. Quando chegou a vez do solo de Lester, foi uma delícia improvisar com aquele sujeito acompanhando. Como se isso não bastasse, o solo que o sujeito construiu no piano foi qualquer coisa de cair o queixo até mesmo de um Lester Young. E assim foi até o intervalo. No bar, então, Lester perguntou ao sujeito, Cara, como é seu nome? E o sujeito respondeu que Bud Powell. Aí ficaram conversando e bebendo e Lester contratou Bud pra tocar com ele em Chicago. Esteja no aeroporto depois de amanhã, às dez horas. Bud disse que ok, e fim de papo.

A praia, naquele trecho, está em reforma: tratores revolvem a areia, e grandes canos de ferro jazem no chão, não sei pra serem usados em quê; parecem oleodutos no deserto mesopotâmico, fotogênicos o bastante pra câmera de alguém como Sebastião Salgado. Ao longe, dois topógrafos assestam um teodolito, protegidos da chuva, os três, por um enorme guarda-sol. Para além deles, o mar líquido e certo de Camburi.





— Dois dias depois, — prossegue Garibaldi, — Lester Young se encontrou no aeroporto com os músicos que tinha contratado, inclusive o incrível pianista do Minton's, e viajou com eles pra Chicago. Em Chicago foram pra um hotel, depois foram comer qualquer coisa, depois foram pro night-club onde iam tocar. A primeira música abriu com uma introdução de piano. Bastou o pianista tocar oito compassos que Lester chegou junto e disse: Você não é Bud Powell. Quem é você? De fato, Powell tinha sido convocado à última hora pra tocar com Charlie Parker e mandou Argonne Thornton pra Chicago no lugar dele. Lester nem notou a diferença física, porque estava tão bêbado naquela noite no Minton's que nem se lembrava mais da cara de Bud Powell. Mas do piano de Bud ele lembrava direitinho.

— E por que você está me contando essa história? — perguntei.

Há certos caminhantes inveterados que nem a chuva espanta da sua caminhada terapêutica no calçadão: são, principalmente, pessoas já na casa dos cinqüenta, pessoas que, no asséptico jargão oficial de hoje em dia, são insultadas de “pré-idosas”.

— Porque Lady Mazzi vive reclamando que nós só falamos de jazz na terceira ou quarta página da crônica. Assim, pelo menos desta vez nós calamos a boca dele.





Pára um ônibus da Transcol. Salta algum magote de gente — tudo do gênero feminino — e se refugia sob o abrigo o tempo exato de tirar das bolsas as sombrinhas e abri-las pra atravessar a avenida sem molhar os cabelos.

— Onde você leu essa história, Garibaldi? Na *Down Beat*?

— Não. Na biografia de Lester Young, escrita por um dinamarquês chamado Frank Büchmann-Møller⁴⁰. Bela biografia, em dois volumes. O primeiro volume se chama *You Just Fight For Your Life* e é um relato da vida dramática de Lester Young. Já o segundo volume, *You Got To Be Original, Man*, é a solografia dele: um levantamento de todos os solos que ele gravou, com descrição crítica e muitas vezes a partitura do solo, em todo ou em parte. São duzentas e cinquenta sessões de gravação, com uma média de quatro músicas por sessão, ou seja, uns mil solos no total. Coisa de maluco europeu.

— Por sinal, — digo, — este ano Lester Young está fazendo quarenta anos de morto.

— É, mas efemérides não me seduzem, e pro morto tanto faz como fez, — diz Garibaldi. — A eternidade não tem calendário.

Constato com certa melancolia que aqui, como na Praia da Costa, os coqueiros já disputam a paisagem com as árvores autóctones do nosso litoral, as castanheiras (amendoeiras,

⁴⁰ Praeger, Nova York, 1990.





em português carioca): Camburi vai assumindo ares de praia nordestina, o que deve ser bom pro turismo, mas não pra nossa pobre e esgarçada identidade regional. Felizes, nisso tudo, os donos de quiosque, que têm como colher no próprio quintal os cocos verdes que vendem aos freqüentadores do calçadão: quanto às castanheiras, eles querem mais é que elas se fodam, por parirem fruto que não se vende em quiosque de beira de praia.

— E quem é esse Argonne Thornton afinal? — pergunto.

— É um pianista bop de segunda linha, conhecido também como Sadik Hakim.

— Já sei, — digo eu. — Converteu-se ao islamismo e mudou de nome.

Nem só de pré-idosos vive o calçadão em dia de chuva: quem passa agora são duas moças púberes, de pulôveres e shorts, correndo em fila indiana na beiradinha do calçadão. A da frente tem rabo-de-cavalo; a de trás tem também.

— Sim, — disse Garibaldi, — como fizeram tantos outros. A lista é grande. Ahmad Jamal, Yusef Lateef, Sahib Shihab, Shafi Hadi, Jamil Nasser, Idrees Sulieman. O baterista Art Blakey adotou o nome Abdullah Ibn Buhaina, mas continuou a usar Art Blakey como nome artístico. O saxofonista Gigi Gryce também continuou a ser, como músico, Gigi Gryce. No que fez de muito bem, porque o nome muçulmano dele é Basheer Ousim. Que deve ser o equivalente árabe de Almeida Cousin.





Cada ônibus que pára bota pra fora três ou quatro pessoas, em sua maior parte mulheres de corpos amorfos e rostos roídos de dissabor, que lá vão pra mais um dia de trabalho nos restaurantes da orla ou no comércio de Jardim da Penha, que as que trabalham nas casas de família chegam mais cedo.

— Garibaldi, estou me lembrando de um brasileiro que, bem antes dessa onda americana de muçulmanos negros, adotou um nome árabe.

— Malba Tahan, — diz ele, na bucha.

Agora junta-se a nós sob o abrigo, pra esperar o seu ônibus personalizado, um quarteto de empregados da Vale em seu clássico uniforme cáqui.

— Isso mesmo, — confirmo. — O que me remete à crônica anterior, lembra, em que você contou a história do sinal de Renisenb. Pois eu fui conferir no livro *Minha vida querida*, de Malba Tahan, e verifiquei que você cometeu três erros. A lenda não é árabe, mas hindu. A moça não se chama Renisenb, mas Ramanita. E a beleza dela era impecável. O que houve foi que ela se encerrou num mosteiro pra passar algum tempo em retiro espiritual, aí teve medo de que lhe roubassem o noivo, por isso pediu ao deus Indra que pusesse um defeito em todas as outras mulheres. Esse defeito, que se tornou por assim dizer congênito e passou às gerações seguintes, ficou conhecido como o sinal de Ramanita.





— Ramanita, é? — diz Garibaldi. — Parece nome de dançarina de flamenco.

— Mas fica tranqüilo, é um nome sânscrito de boa cepa, como diria nosso amigo Luiz Romero.

Chega o ônibus a serviço da CVRD, embarcam os quatro empregados da Vale, com as fisionomias tranqüilas de quem viaja sentado e não paga passagem. No primeiro banco está uma moça bonita e ativa: nem se digna a olhar pros dois basbaques sentados no ponto de ônibus. Em represália, vejo e comunico que ela tem, no meio da face direita, uma grande espinha em floração: seu sinal de Ramanita, ainda que passageiro.

— E de onde foi que eu tirei o nome Renisenb? — pergunta Garibaldi ao narrador.

— Eu não saberia dizer, se não fosse uma leitora chamada Inês Aguiar, que reclamou que Renisenb é o nome da personagem principal de um romance de mistério de Agatha Christie, *Death Comes as the End*, ambientado no antigo Egito.

— Eu li esse livro, — diz Garibaldi.

— Então sua memória de bagre traiu você mais uma vez, — digo eu.

— Mas eu sou mais Renisenb do que Ramanita, — diz ele. — Ramanita parece o nome da irmã mais nova de Ramona, lembra da música? Era a canção favorita de Dutch Schultz, o gangster: toda vez que chegava num night-club





ele pedia pra tocarem “Ramona”. Quem é que tinha peito pra dizer que não?

Garibaldi assovia os primeiros compassos de “Ramona”, bolero feito na medida certa pra agradar aos gangsters e estivadores dos anos trinta.

— Então os gangsters pediam “Ramona” como os bêbados pediam “My Melancholy Baby”, — sugiro.

— Esses bêbados são o flagelo dos músicos que tocam na noite, — diz Garibaldi. — O pobre do Jess Stacy, por exemplo, que cumpriu uma longa pena como pianista de bar, sofreu nas mãos desses bêbados. Não pelos pedidos de música, mas porque cantavam em coro junto com ele, ou então mandavam tocar baixinho pra poderem assistir à luta de boxe na tevê. Tanto que ele acabou largando o piano e arrumou um emprego como entregador da Max Factor.

— Aqui mesmo em Vitória, — digo eu, — meu amigo Enyldo Filho, quando era mais novo e mais doido, perseguia um violonista em todos os lugares onde o cara se apresentava, pedindo pra tocar “Diane”. O cara gostava de Tom Jobim, de Chico Buarque, e Enyldo gritava, lá da mesa dele, Toca “Diane”! Ele tocava, mas tocava puto dentro das calças. Já com nosso amigo Salsa foi diferente. Quando ele tocou lá no Centro da Praia, por esporte, logo apareceu um enxerido de outra mesa pedindo, Toca Vinícius. Aí Salsa disse, com a cara mais





sonsa: Conheço não.

Nessa altura sol enfia seu olho de ciclope por entre as nuvens, dá uma varrida de luz na areia e no calçadão, mas nem por isso a chuvinha se intimida: continua caindo do céu como maná.

— Eu também mudaria de nome, se pudesse, — confessa Garibaldi, recapturando o tema da conversa lá de trás.

— Gosta de seu nome não, Garibaldi?

Garibaldi deixa a pergunta se debatendo no ar, pois salta de um desses ônibus municipais, cor de abacate, uma moça de blusa curta e jaqueta jeans curta também, deixando à mostra uma bela nesga de barriga lambida pelo vento. Cai-lhe sobre as costas um belo cabelo de madeixas castanhas e aneladas — aliás um dos traços logotípicos da mulher local. Sinal de Ramanita, no caso dela, é a sacola de supermercado que leva numa das mãos, com quê dentro não sei. E lá vai ela, e Garibaldi pode responder enfim à pergunta: Nem do nome nem do personagem, um romancista de quinta categoria.

— Romancista? — estranho eu. — Como assim? Ele foi um guerrilheiro, um revolucionário.

— Se meteu a escritor de ficção e só escreveu merda, — diz Garibaldi do xará. — Tem gente que não se contenta com o que faz de melhor. Esse Garibaldi escreveu romances, Bruna Lombardi quis ser atriz de televisão e Ornette Coleman tocou violino e trompete.





Volto ao assunto anterior, antes que seja impossível recuperá-lo: Se você pudesse trocar de nome, Garibaldi, que nome você gostaria de ter?

Aí me lembro da história do português que se chamava Manoel Bosta e resolveu ir ao juiz trocar de nome. O juiz acatou na hora o pedido do português e perguntou: Você quer mudar pra Manoel o quê? Não, meritíssimo, disse o português, eu quero mudar pra Joaquim Bosta; o que não me soa bem é o nome Manoel.

— Eu gostaria, — disse Garibaldi, sonhador, — de me chamar José Garrideb Magalhães. Adoro esse nome, Garrideb, desde que li um conto de Sherlock Holmes chamado “Os três Garrideb”.

— É, Garibaldi, — concordei, — é um nome forte, que impõe respeito. Já pensou se você encontrasse uma Renisenb e casasse com ela? Aí ela se chamaria Renisenb Garrideb.

Ele me olhou atravessado, querendo descobrir se eu estava mangando dele ou não. Resolvi mudar de assunto: Você tem ouvido o programa de Rogério Coimbra?

Sim, leitores, estamos em junho, como disse antes, e em junho já está no ar o programa de Rogério Coimbra — *Estúdio A* — na Rádio Universitária FM: todas as quintas-feiras, a partir das 21 horas. O programa tem uma sessão, “Quem faz o programa é você”, em que Rogério descansa enquanto os





convidados dão duro e fazem o programa pra ele. Na estréia o convidado foi Paulinho da Embratel, que vestiu até uma bela camisa nova pra não fazer feio no programa. Na quinta seguinte quem compareceu foi Luiz Paixão, que Rogério apresentou como “professor de paixão pela música”. Lenda viva da música no Espírito Santo, Luiz Paixão é tão lendário que pode contar, como ninguém mais, que não só assistiu a um show de Billie Holiday num night-club mas também segurou no colo a cadelinha dela enquanto ela cantava.

— Ouço, — diz Garibaldi, — e ainda telefono fazendo minha crítica. Com Lady Embratel eu já sabia que só ia rolar latinório, e não deu outra coisa. A única música decente que ele tocou foi uma com aquele baixista tcheco, George Mraz. O resto foi um festival do Caribe.

— E quanto a Luiz Paixão? — pergunto.

Nem a lenda viva escapa da língua inexorável de Garibaldi: Lady Paixão tocou jazz de verdade. Só que também fiz minhas críticas. Ele tocou uma jam session liderada por Billy Eckstine. O tema foi “St. Louis Blues”, e só tinha músico de primeira: Lester Young, Roy Eldridge, Kai Winding, Terry Gibbs, e na cozinha Teddy Wilson, Ed Safranski e, com perdão da má palavra, Max Roach. Mas devo dizer que até mesmo Roach ficou comportadinho o tempo todo. A faixa só tinha um defeito.





— O sinal de Ramanita, — interpus.

— Seja. E esse defeito era o próprio Eckstine. Não sei o que que as pessoas ouvem nesse cantor que pra mim tem uma voz, sei lá, uma voz gordurosa. E o putso, não satisfeito em cantar o tema, ainda se soltou depois num solo de scat. Olha aqui, meu amigo, tem certas coisas que só dá pra ouvir com o inventor. Quem foi que inventou o scat?

— Que eu saiba, foi Louis Armstrong.

— Pois é. Eu só agüento scat com Armstrong, com mais ninguém.

Passa um Corsa diante do ponto de ônibus, com um pequinês chato à janela, latindo impopérios contra nós e o mundo, o filho da puta.

— Você não gosta muito de jazz vocal, não é, Garibaldi?

— Só gosto de três vozes no jazz. Armstrong, é claro, que eu considero a voz do século: aquela voz de lixa é a coisa mais original em termos de arte vocal que aconteceu neste século, inclusive porque é impossível alguém ser cantor com aquela voz, e ele foi. Billie Holiday, porque fez a paródia da cantora romântica, e por isso mesmo foi mais convincente do que qualquer outra. E Carmen McRae cantando as músicas de Monk: quem poderia imaginar que aquelas melodias escalenas pudessem ser interpretadas pela voz humana?





Só agora é que percebo que há um cartaz pregado na coluna que sustenta o abrigo do ponto de ônibus. É a chamada pra um show de hardcore na Barra do Jucu e, pelo nome das bandas, parece que a coisa vai ser quente. Leio na diagonal: “Show no gueto, prepare-se. Mukeka di Rato. Dead Fish. No Stand Crew (RJ). Prestuplene. Às 23:58 em ponto. Quatro contos.” E ainda se lembram de esclarecer: “O gueto fica na Barra do Jucu, perto da pracinha.”

— Luiz Paixão tocou “Summertime” com Armstrong, você ouviu? — pergunto a Garibaldi.

— Ouvi. Uma versão clássica, por sinal, que termina empatada em dois a dois: dois vícios e duas virtudes. As virtudes são o vocal e o trompete de Armstrong. Os vícios são a voz de Ella Fitzgerald e os arranjos de Russell Garcia.

— Como é que você pode dizer uma coisa dessas, Garibaldi!

— Posso e digo. Os arranjos são banais e vulgares, e Ella canta com boca mole e voz dengosa. Essa versão de “Summertime” revela o estilo rococó de Ella Fitzgerald, porque dá pra comparar com o estilo nu e cru de Armstrong. A impressão que dá é que Ella canta com plumas e paetês e que depois chega Armstrong e joga piche em cima dela.

Lá vem um trio de pombos ciscando frações de migalhas de comida no calçadão. Vêm pressurosos, ciscam daqui,





ciscam dali, depois levantam vôo, pousam na areia, depois levantam vôo outra vez e voltam ao calçadão, pra ciscar mais um pouco, e depois lá vão, ciscando sempre, em direção ao norte. No passo em que vão, entre um vôo e outro, daqui a pouco estarão chegando a Jardim Camburi.

O que me faz lembrar que há uma pizza em preparo — metade palmito, metade marguerita — nos fornos de obscura pizzeria de Jardim Camburi, no limite norte da cidade de Vitória, numa noite indefinida de dezembro de 1998. Destina-se essa pizza à mesa 12, onde estão sentadas, à espera, três pessoas: uma mulher e dois homens. A mulher é Maria da Penha Tuttifrutti; os homens são José Garibaldi (e não Garrideb) Magalhães e este anônimo narrador.

Não será aqui nesta crônica, porém, que a esperada pizza chegará à mesa 12 pra ser consumida pelos três fregueses. Há que esperarem eles mais um pouco, há que esperarmos nós, leitores, entre os quais, demagogicamente, me incluo, pra que possamos saber o que terá acontecido naquela noite de dezembro de 1998.

Confesso, leitor, que estou fugindo de contar essa história. Confesso, com pureza d'alma, que me é necessário esquecer, pelo espaço de um ou dois interlúdios, que estou, estava, estive e estarei apaixonado por Maria da Penha Tuttifrutti, mulher supostamente fatal que usa boina e fuma





cigarro e que, segundo declaração do próprio namorado, gosta de pau dentro, o que, embora seja uma inocente expressão referente ao mundo da música, açula a minha libido mas fere ferinamente os meus ouvidos ciumentos.

Portanto, leitor, confesso o confessável e prometo o promissório: prometo que a história daquela noite em Jardim Camburi não ficará sem ser contada, mas o será, prometo, no seu devido tempo, modo e lugar: na crônica que vem, quem sabe.







TIFFANY: INFERNO MUSICAL

Pra Beto Freire

Naquele dia, finalzinho de tarde, quando recém-chegava ao Centro da Praia, mal podia supor que ali estava em operação, insidioso, um sinistro complô contra o Clube das Terças. A porta abriu-se, obsequiosa como sói, assim que me reconheceu o cheiro; entrei com o pé direito, mas estaquei cerce, escapando de pisar a ponta da língua de um tapete que se estendia vermelho a perder de vista shopping adentro. Fiquei, ali, assim, estafermo diante daquele objeto exótico, normalmente associado à visita de potentados estrangeiros e personalidades ilustres: que diabos significaria aquilo: estaria Ray Conniff de volta ao Centro da Praia com seu cabelinho e sua barbinha de fios de acrílico? Ou — e aí hesitei se devia retirar os sapatos antes de prosseguir — quem sabe o Centro da Praia se tinha transformado num templo xintoísta e aquele tapete fosse o próprio caminho pra se chegar aos deuses? Vendo, porém, que ninguém mais dava a mínima, calquei fundo e fui em frente.





A praça do Café Preto, por sua vez, estava toda vestida a rigor, com toalhas vermelhas cobrindo as mesas e, sobre estas, a natureza morta de vasos de flores. Na falta de sócios do clube por ali, fui direto à Fígaro em busca de informações sobre o motivo de todo aquele aparato inusitado.

— Que que vai haver aqui hoje, Serginho? — perguntei a Serginho.

— Desfile de moda masculina, — respondeu ele, fidedigno. — Vai ter uma porção de machos desfilando por aí de sunga, de calção, de bermuda e de roupão de banho, porque domingo é dia dos pais.

Não que eu tenha nada contra esse tipo de iniciativa pra avivar o fogo do comércio, mas logo na nossa terça? Saí da Fígaro na esperança de encontrar na outra praça um território onde pudesse fincar a bandeira do clube ao largo de perturbações dessa ordem. Nada. O tapete me conduziu, vermelho e pressuroso, até lá, e pude constatar que nem os tranqüilos subúrbios do Centro da Praia escapariam do maldito desfile de roupões de banho: borés lá iam de um pólo a outro da praça desfraldando toalhas vermelhas sobre cada mesa. À beira de me sentir desarvorado, vislumbrei, sob as asas de uma toalha em pleno vôo, a figura impoluta de Beto Freire sentada sozinha a uma das mesas. Beto que me perdoe, mas sou obrigado, pelas leis inexoráveis da Gramática





Portuguesa, a referir-me a ele no feminino pra concordar com o substantivo “figura”.

Quanto ao Clube das Terças, Beto não é exatamente um habitué, não é um daqueles que vão lá toda terça, sem falta e sem falha. É, antes, um sócio aleatório: vai com frequência ao Centro da Praia e, se coincide que é uma terça, senta-se conosco. Não é, tampouco, um apaixonado pelo jazz — embora ouça, goste e consuma — mas sim pelo rock: um de seus sonhos de realização pessoal é fechar a lista dos vinte cds de rock que levaria pra uma ilha deserta. Destoa de nós, também, porque é o mais elegante. Beto vive no prumo. Luiz Romero, aliás Salsa, admirado de como é que pode a camisa de alguém, ao final de um dia inteiro de trabalho, manter-se sem uma ruga sequer, já uma vez adiantou a hipótese de que Beto passa o dia todo pendurado num cabide.

A idéia deve ter soado bem à vaidade de Beto. Algum dos leitores chegou a ver a velha pasta de Salsa, sempre de boca aberta, empanurrada com todo tipo de objeto que atendesse às suas múltiplas atividades profissionais como psicólogo, professor, aluno de mestrado em Letras e músico de jazz? Pois um dia Beto chegou à nossa mesa e, sem dizer água vai, deu de presente a Salsa uma bela pasta nova. Salsa ficou deslumbrado. Imediatamente baldeou pra pasta nova todo o conteúdo da pasta velha e, lambendo os beijos de prazer perverso, atochou





a pasta velha na lixeira mais próxima. Eu, com pena da pobre enjeitada, fiz ali na hora um discurso contra a ingratidão. Salsa retrucou evocando o mau hábito que tinha a velha pasta de vomitar uma parte do seu conteúdo em rés-do-chão de ônibus lotado, obrigando-o, agachado entre sapatos e sandálias, a recolher livros, cadernos, partituras, cds de jazz emprestados por Garibaldi e miudezas a granel. Acho que foi numa dessas vezes, por causa dessa filha da puta dessa pasta, disse ele, que eu perdi uma boquilha pela qual tinha particular afeição.

Mas voltando a Beto. Cabelo de Beto é uma espécie de laboratório onde cabeleireiros têm autorização pra fazer experiências as mais variadas. Desta vez, o resultado da experiência dá a impressão de que Beto está de peruca. Mas isso não importa, pois ele, como sempre, está vestindo uma camisa impecável, sem uma só dobra nem rasura no tecido: provavelmente, diga-se de passagem, microfibra.

— Que prazer inoxidável em ver você! — exclama Beto, sempre hiperbólico, ao me ver chegar. Sento-me e a primeira coisa que vejo é que há um copo de uísque com gelo sobre a mesa: Beto já gosta de um trago no fim da tarde. Percebo que, numa das lojas à nossa frente, uma mulher está submetendo uma bolsa a uma bateria de testes: sopesa-a no ar, pra cima e pra baixo, pra sentir o peso, segura-a bem junto ao corpo, na altura da coxa, pra avaliar o efeito de conjunto.





— Estou doido pra ver o mulherio desfilando, — diz Beto.

— Beto, — informo, — tenho uma má notícia pra você.

O que você vai ver é um batalhão de machos desfilando de roupão de banho.

Beto se põe de pé num quique e dá um berro: Vamos embora já daqui!

Dentro da loja a freguesa tem um sobressalto: bate o olho sobre nós, vê que é só um sujeito de peruca dando piti por alguma besteira, aí volta a atenção pra um chinelo preto e mete uma doce mão direita por dentro dele pra lhe sentir a maciez e avaliar o conforto.

— Vamos, sim, — apresso-me a concordar com Beto. — Mas termina seu uísque que dá tempo.

Nisso quem chega? Rogério Coimbra. Chega e abraça com fervor a nossa proposta de êxodo.

— Mas vamos pra onde? — pergunta ele.

Semana anterior estive em outro shopping da avenida Nossa Senhora da Penha: o Tiffany. O Tiffany me impressionou pela assepsia generalizada e porque uma das lojas vende soldadinhos de chumbo e estampas Eucalol. É uma loja pra atender colecionadores de qualquer coisa, inclusive de cartões telefônicos, mania mais difundida do que eu jamais podia supor: já existem até catálogos de cartões telefônicos, como de selos e moedas, pra vocês terem uma idéia.





— Vamos pro Tiffany, — proponho.

A proposta é aceita por unanimidade, afinal é só atravessar a avenida — fronteira que separa os cantões da Praia do Canto e de Santa Lúcia — que se chega ao Tiffany. Foi o que fizemos os três, deixando recado na Fígaro pra que os que fossem sócios do clube nos seguissem.

Em termos lojísticos — com “j” mesmo, afinal trata-se de adjetivo referente a “loja” — o Tiffany não difere em nada dos demais shoppings. Pois tem, como alhures, sapataria, perfumaria, ótica, papelaria, salão de beleza, joalheria, cafeteria, bem como lojas de artigos esportivos, de cosméticos, de produtos de informática, de telefonia celular; tem até um espaço cultural, logo na entrada (ou na saída): mais alguns preciosos metros quadrados de parede à disposição dos artistas plásticos de Vitória pra ali mostrarem, com toda a pompa e circunstância, aquilo que boa parte deles tem pra dar e vender: falta de talento.

A escadaria faz o gênero triunfal; é possível prever que belas mulheres, vestidas em grande estilo, hão de descer por ali exalando charme e classe, pra deslumbramento de basbaques boquiabertos lá embaixo. Encaramos a subida: são cerca de trinta degraus, em dois lances. Lá em cima tem uma sapataria aqui, uma relojoaria ali — haja pé pra tanto sapato e pulso pra tanto relógio —, e, de permeio, uma loja exclusiva pra nação





cruz-maltina: vai fundo, até no comércio, a especialização. Deixamo-nos levar pela corrente até chegar à capital deste como de todo shopping, a praça da alimentação ou, em termos informais, a praça do rango. Sentamos os três: a mesa temampo de mármore, as cadeiras são de metal leve e asseado.

— Que que você vai tomar? — pergunto a Rogério.

— Primeiro vou tomar fôlego, — diz Rogério, arfante depois de enfrentar a escadaria triunfal.

Beto pede outro uísque: o balcão em frente, no ponto nobre da praça, se proclama, polivalentemente, choperia, cafeteria e whiskeria. Como não bebo uísque, peço um cappuccino. Rogério ainda está na dúvida se pede um chope ou um balão de oxigênio. Não sei pra que tanta hidroginástica se não consegue escalar uma mera escadaria, por mais triunfal, de shopping.

— Então estive no Rio, Rogério? — pergunto, pra distraí-lo de seus pulmões.

Ele respira fundo e diz que foi à famosa Modern Sounds, a loja de discos da Barata Ribeiro, em Copacabana. É tão famosa que até Garibaldi, caramujo histórico, já fez uma peregrinação por lá. Garibaldi viu as banheiras enormes em que os cds de jazz ficam de molho; debruçou-se sobre elas pra esquadriñar as centenas de cds importados à venda; e acabou comprando um cd de Sonny Criss, *California Boppin' 1947*,





da gravadora suíça Fresh Sound, verdadeira raridade — que depois achou por um terço do preço numa lojinha vagabunda do centro do Rio.

Eis senão que José Garibaldi Magalhães brota ao lado da mesa como — não canso de usar esse símile que nem é meu, mas do velho e mofado Chesterton — como um cogumelo. Antes mesmo de sentar já aponta pra Rogério o cano de um dedo e rosna: Olha aqui, Sr. Lady Coimbra, o senhor faltou com a verdade a meu respeito no seu último programa.

Quinta-feira passada André Gurgel foi o convidado de Rogério no Estúdio A, programa que ele está produzindo na Universitária FM, e tocou Coltrane, só Coltrane e nada mais que Coltrane. Lembro que Rogério, ao citar o nome das pessoas que tinham telefonado elogiando a seleção de André, fez referência expressa a Garibaldi.

— Eu não elogiei a seleção de Lady Gurgel, — corrige Garibaldi. — Todo mundo sabe que eu não gosto de Coltrane. O que elogiei foi a faixa “Dear Lord”, só “Dear Lord”, que achei até direi comovente. Já “A Love Supreme”, por exemplo, pra mim não passa de música de dervixe em transe histórico.

— Garibaldi, — diz Rogério, — “A Love Supreme” é o ápice da carreira gloriosa de Coltrane: todo mundo gosta de “A Love Supreme”, só você que não.





— Só eu que não, vírgula, — diz Garibaldi. — Lady Mazzi não gosta, e Eddie Daniels, o clarinetista que, aliás, também toca sax-tenor, não gosta. Minha opinião e a de Lady Mazzi eu não sei, mas a opinião de Eddie Daniels você tem de respeitar, nem que seja porque aquela versão de “Moonglow” que você escolheu como prefixo musical do seu programa, me diz, me diz, quem é o clarinete ali? Benny Goodman?

— Você sabe que é Eddie Daniels, — diz Rogério.

— Pois então, — diz Garibaldi, triunfante. — E esse Eddie Daniels que você tanto preza disse que curtiu Coltrane até a fase de *Blue Train*, mas quando chegou na fase de “A Love Supreme” deixou Coltrane pra lá ⁴¹.

Rogério pede um chope. A moça que o atende é de outra choperia, no canto da esquina da praça. Garibaldi não pede nada, só olha o decote da moça pra ver o que tem dentro.

— Por que você não gosta da música de Coltrane? — pergunto a ele.

— Porque pra mim Coltrane é sempre a mesma ladainha: aquela sonoridade cor de burro quando foge, aquelas frases de quem está empurrando a melodia com a barriga, e sobretudo aquelas malditas espirais de som: tenho paciência não.

⁴¹ *Down Beat*, outubro 1993, p. 17: “Eu gostava do Coltrane do período com Miles e de *Blue Train* quando ele realmente tocava as modulações e planava no ar. Senti quando ele entrou na fase de *A Love Supreme*, podia ser grande música, mas eu não tinha necessariamente de ouvir. Então me afastei.”





— O que você gosta é do jazz convencional, — arrisco-me a sugerir.

— Eric Dolphy é convencional? — responde ele. — Pois está aí: eu não gosto de Coltrane mas em compensação gosto, e gosto muito, de Dolphy. Gosto da sonoridade agressiva e pressurosa do sax-alto dele, do fraseado cheio de vieses, voragens e vertigens. Gosto dele ter se dedicado a tocar clarinete baixo, instrumento difícil de domesticar mas que produz belos sons roucos próximos à voz humana. E gosto dele tocando flauta, chilreando e trinando igual passarinho.

Sabem que é verdade? Gosta tanto que, trinta anos atrás, fez até poema em homenagem a Eric Dolphy.

— Já Coltrane, — prossegue ele, — nunca fui com os cornos dele, desde que ouvi *Bags and Trane*, o disco que ele gravou com Milt Jackson. Depois tentei ouvir outras coisas, tentei gostar do bruto, mas não deu. Admito que um que outro cd da Prestige em que ele participa ainda dá pra digerir, mas é só. Definitivamente não fomos feitos um pro outro.

— Não curte Coltrane nem com Miles? — pergunta Rogério.

— Principalmente, — diz Garibaldi. — Aliás, nunca entendi como é que vocês podem gostar de uma parceria daquelas. Na minha opinião, o quinteto de Miles Davis com Coltrane sempre padeceu de problemas termostáticos. Miles era gélido de tão cool, Coltrane era tórrido de tão hot. Pra mim, esse quinteto provoca um choque térmico musical. O parceiro ideal pra Miles





Davis não era Coltrane mas Hank Mobley, que algum crítico criou até uma categoria especial pra definir o estilo dele: “mellow bop”, ou seja, bop brando, em contraposição ao “hard bop”.

— Garibaldi, — diz Rogério, provocativo, — vai negar que Coltrane foi o saxofonista que mais influenciou os colegas de instrumento depois de Parker?

— Sei disso, — admite Garibaldi. — O pobre do Harold Land quase perdeu a personalidade musical tentando tocar como Coltrane. Benny Golson idem. E o próprio Art Pepper, meu ídolo, também se deixou levar durante algum tempo. É só ouvir a faixa “Downwind”, no cd *On the Road*, de Art Farmer. Pepper parece Coltrane tocando sax-alto. Mas felizmente deu a volta por cima e voltou a ser ele mesmo. Donde se conclui que a música de Coltrane é, pros melhores músicos, uma tentação do capeta. Isso porque, tecnicamente, a música dele é poderosa, e os coitadinhos dos músicos esquecem que há outros valores no jazz além da técnica.

— Mas a música de Coltrane, — interponho, — não é só técnica: dizem os tietes que ela traz uma profunda mensagem espiritual.

— Já que você falou em mensagem espiritual, — diz Garibaldi, — lembremos que a música é, como o cristianismo, uma religião trinitária baseada na conjunção de três fatores: no caso, melodia, harmonia e ritmo. Cadê a melodia em Coltrane? Eu não ouço melodia que se cheire naquela música que ele perpetrava.





A moça da cafeteria espera Garibaldi completar o raciocínio pra perguntar se ele quer alguma coisa. Garibaldi pede um cappuccino.

— Tradicional? — pergunta ela.

Garibaldi hesita uma fração de décimo de segundo. Tenho certeza de que até então ele tinha certeza de que o cappuccino fosse uma categoria insubdivisível de café e agora percebe que não. Mas logo assume que quem gosta, como ele, de jazz tradicional não pode beber outro tipo de cappuccino a não ser esse mesmo. Resolvido o impasse, Garibaldi volta a atacar Coltrane com quatro pedras na mão:

— Meus amigos, vou lhes dizer, Coltrane me lembra James Joyce, até mesmo pela trajetória de um e de outro. Coltrane começou tocando “rhythm-and-blues”, que equivale, digamos, aos contos de *Dublinenses*. Depois tocou com Miles Davis e fez algumas gravações pra Prestige: *Retrato do artista quando jovem*. Daí partiu pro quarteto com McCoy Tyner, Jimmy Garrison e Elvin Jones, que já era meio que uma doideira: *Ulisses*. Por fim, mergulhou de cabeça no surto do free total: *Finnegans Wake*.

Garibaldi dá uma espiada nas unhas, feliz com sua crítica comparada. Depois: Os amigos já viram aquela pintura de Bosch que é conhecida como “inferno musical”? Pois eu acho que o inferno musical que Bosch descreve é exatamente o free total, que é pra onde Coltrane desencaminhou o jazz. Até consigo identificar Coltrane nessa pintura: é o capeta





que toca uma espécie infernal de sax-soprano, prestes a expelir um pecador da boca do instrumento. E num capeta com cara de gato que aparece ao lado de Coltrane, e que toca um tambor com outro pecador engaiolado dentro, eu identifico Elvin Jones. Ali por perto tem um sujeito, também, com uma flauta empalada no rabo, mas essa flauta eu ainda não entendi de quem que é.

— Só pode ser, — digo eu, — a flauta de Eric Dolphy.

— Não, — diz ele, — de Dolphy eu sei que não é. Mas, de modo geral, pra mim o que está ali é tudo muito claro: a música de Coltrane na última fase é uma tortura infernal. Não sei como é que vocês, que gostam de ouvir a música lá dele, não se tocam. Só se vocês têm ouvidos masoquistas e não sabem.

— Garibaldi, — diz Rogério, — eu prometo a você: chegar em casa hoje, vou escutar os meus cds de Coltrane pra pagar todos os meus pecados.

— Ué, — diz Garibaldi. — Esse mulherão esteve aí o tempo todo? Como é que eu não vi?







21

TIFFANY: SÃO JOÃO COLTRANE

Em memória de Norma McCray, professora de música de Washington, D.C., que me fez assinante da *Down Beat*.

Este é um daqueles difíceis momentos de transição pra narradores como eu, que sofrem de aguda fobia de criação: é aquele momento de limbo em que tudo acaba de acabar, e de novo começa tudo a começar. É o momento em que o texto escrito dá lugar ao texto por escrever, em que ao suspiro de alívio, que ainda se ouve em sumiço no ar da memória, sucede o suspiro de angústia diante da eterna tarefa do texto seguinte. Sim, é aqui que este Sísifo sedentário e cibernético se prepara mais uma vez pra abraçar a pedra e empurrá-la montanha acima. É aqui, por fim, também, o momento em que tudo pode acontecer, mas o que acontece neste momento aqui neste texto é que a moça da chopenia vem e traz pra Rogério mais um chope.

Pois estamos ainda em pleno Tiffany, a bordo de mesa da praça do rango, lá mesmo onde você nos deixou, você, sim, possível leitor do fascículo precedente destas crônicas jazzísticas em folhetim. No interstício entre um fascículo e outro, Beto Freire se despediu e lá se foi, levando no bolso o





dia ganho. Ganho por quê? Ganho porque descobriu que tem, com Rogério, grandes afinidades. Por exemplo: nem um nem outro usa desodorante: Beto, em vez de, usa o velho e mofado leite de rosas; Rogério, o velho e mofado polvilho antisséptico Granado. A descoberta de outra afinidade, bem mais visceral, levou Beto a uma declaração arrebatada:

— Rogério, a partir deste momento você tem um irmão de sangue pro resto da sua vida!

Hasteou a mão em pleno ar, com a palma arregalada, Rogério de sua parte hasteou a dele, e deram-se uma palmada fraternal que ressoou bombástica no recinto fechado do Tiffany. O que foi, o que não foi, foi que Rogério já ouviu um disco raríssimo de Jack Bruce, baixista do Cream: *Song for a Tailor*: um disco pra eleitos que nem Rogério e ele, Beto.

Depois de tão bem ganho o dia, Beto puxou o carro e se mandou, com seu cabelinho de mamãe-vou-pra-zona e nem uma só ruga na camisa pra contar em casa.

Ficamos em trio. Pairou um silêncio. Garibaldi pregou um olho saudoso sobre a xícara de cappuccino.

— O cappuccino aqui até que é bom, — declara, — mas não como o que Rosa fazia. Aliás, o café que ela fazia ainda era melhor que o cappuccino: era o melhor do mundo. Fiquei com ela uns cinco anos, não tinha coragem de deixar aquele café, sabia que não ia ser fácil encontrar outro igual.





Garibaldi solta um suspiro de saudade e depois diz, reminiscendente: Rosa era uma figura doce e ingênua. Quando eu disse a ela que gostava de jazz, ela disse, Eu gosto de Wynton Marsalis. Meu queixo caiu. Ah, é, eu disse, diz aí o que que você ouviu dele. E ela respondeu: Não, eu vi na televisão e gostei dos ternos dele. Pra ouvir eu gosto mais é do marido de Marieta Severo — pois era assim que Rosa se referia a Chico Buarque.

Pra essa moça doce e ingênua — Rosa Noélia — Garibaldi escreveu um poema que, por pura e simples malícia, vou transcrever aqui:

Tem Rosa em você, Rosa, e tem Noélia,
mas qual será das duas que eu mais quero?
Rosa é a que tem os olhos de segredo:
de mistério: mas se em seu lábio sério
corre um sorriso, quem ali sorri
já não é Rosa, mas Noélia. Sim.
Uma é discreta, outra é travessa. Uma
usa jeans, moldando a bunda redondinha,
outra usa saia, mostrando em ponto as pernas.
Uma e outra esperam, dia a dia, a volta
de alguém: será que vem? E eu me pergunto:
qual das duas será que rói as unhas?
qual das duas será que beijei ontem?

— Como toda mulher, — diz Garibaldi, — Rosa já gostava de uma balada.





— Falar nisso, você não curte Coltrane tocando balada? — Rogério diz, voltando, imprudente, à pauta da crônica anterior.

— Balada, pra mim, — diz Garibaldi, — é o calcanhar de Aquiles do músico de jazz. Vacilou, cai no romântico, e aí fodeu. Já não é jazz, é seresta.

Garibaldi está sentado bem à minha frente. alguma coisa atrás de mim atrai o seu olhar, que guina pro lado: pelo brilho que lhe brilha no olho, adivinho que não é nenhum sócio do clube mas certamente alguma mulher gostosa que está chegando à praça. De fato: é uma mulher, e uma mulher de vestido verde abacate, com belas pernas de um branco nitente: é gostosa e cônica de que é gostosa; é fatal e gosta de ser fatal. Passa a uma braça se tanto da nossa mesa e, ao passar, escolhe por instinto o mais vulnerável de nós pra lançar sobre ele, de esguelha, um lânguido olhar de sereia. Sinto-me, por um instante, sorteado: depois me toco: o que ela quer é só praticar sua capacidade de sedução, mais nada.

— Amigo meu, — diz Garibaldi, — quando fala com uma mulher, a voz dele muda, parece um ronrom. O músico baladeiro é assim. Não tenho nada contra cantar uma mulher, mas sem jogo de voz, pelo amor de Deus.

A moça branca pára junto ao balcão da choperia-cafeteria-whiskeria. Dá pra acreditar piamente que tem uma bela bunda branca e rotunda por baixo daquele vestido verde abacate.





— Músico de jazz não tem desculpa, — diz Garibaldi, — porque eu conheço pelo menos quatro maneiras de tocar balada sem ronrom. A primeira é a mais simples: basta tocar no galope. Não tem como a balada manter a empáfia em ritmo de pau dentro. Segunda: é só o músico ser viril, desbocado, de maus bofes, tocar com voz grossa e até dar uns peidos com o instrumento, como fazia Dexter Gordon. Terceira: o músico pode tocar a balada como se estivesse tocando um blues, que era o estilo de Art Pepper. E quarta: o músico faz a paródia da balada, que é o que faziam Monk e Tristano, cada qual à sua maneira⁴². Tristano exagerava os tiques nervosos da balada, Monk simplesmente fazia dela gato e sapato.

Rogério bebe seu chope em silêncio. Nem sei dizer com certeza se está ouvindo fluentemente o papo de Garibaldi; talvez uma palavra aqui, outra ali.

— Você disse uma vez, — contribuo, — que Serge Chaloff, quando tocava “Body and Soul”, ia deixando as calças caírem e terminava a balada tocando de cuecas.

— Pois é, — diz Garibaldi. — Chaloff usava essa coreografia de stripper pra fazer troça da balada.

— E Coltrane? — pergunto.

⁴² Cf. Victor Schonfield, in *Down Beat*, novembro 14, 1968, p. 31: “Todos os modernos pianistas de jazz exceto Monk tocam ‘baladas’ de modo sentimental, é claro, mas só Tristano o faz evitando efeitos sentimentais.”





— Coltrane toca balada como balada, — diz Garibaldi.
— Toca balada pra quem gosta de Sinatra, de bolero, ou de samba-canção. Toca balada pra ouvido de mulher.

— Pois eu não sou mulher e adoro Coltrane tocando balada, — diz Rogério, com voz brava. Diz e já não está mais ali quem falou: Rogério é celebrado por sua capacidade de súbitos desaparecimentos. Quando dou por ele, já está debruçado sobre o balcão do churrasqueiro — que o há nesta praça —, lendo o cardápio. Rogério não resiste a cardápio, bula de remédio, flyer que recebe no sinal, coisas que tais. Lê tudo.

— E que que você me diz do sax-soprano de Coltrane?
— pergunto a Garibaldi.

— Pessoal diz que Coltrane redescobriu o soprano, — diz Garibaldi, — porque depois de Sidney Bechet ninguém mais tinha tocado soprano no jazz. Não é verdade. Lucky Thompson já estava tocando soprano muito antes de Coltrane. Seja como for, não agüento aquela versão de “In a Sentimental Mood”, com Coltrane tocando o tema e Ellington tocando aquelas cinco notinhas chatas no piano. E “My Favorite Things”, então, nem se fala. É um solo de quinhentos compassos que não vai a lugar nenhum, não sai do lugar. Ou seja, puro jazz modal.

A moça branca — que tem cabelo castanho que lhe vai, lisinho, até o meio das costas — pediu um café. A xícara viaja pelo ar, em sua mão hábil, até a mesa mais próxima. Nisso que





ela pousa a xícara sobre a mesa, com o rabo do olho pilha o narrador bem de olho em cima dela. Sorri? Acho que sim, um til de sorriso. Se pensa que me fascina, está muito enganada: vou lá dar trela a uma mulher de vestido verde abacate?

— Mas o melhor soprano, pra mim, — diz Garibaldi, — é Budd Johnson. Sobretudo naquele cd de Earl Hines, *Live at the Village Vanguard*. É só conferir o solo dele num blues chamado “Red River Remembered”.

A moça voltou ao balcão pra buscar uma garrafa d’água, e agora senta de uma vez por todas o rabo na cadeira. Podia sentar de costas pra cá, não podia? Mas não. Senta de frente, cruza as brancas pernas, e começa a bebericar o seu café, com um olho vocativo assestado sobre o narrador.

— Aliás, o soprano tem o apelido de sax-peixe, por causa do formato, — quem diz sou eu, que li isso em algumas liner notes de disco.

— Isso me lembra uma coisa, — diz Garibaldi. — No desenho animado *Branca de Neve*, naquela festa na casa dos anões, Soneca toca um instrumento em forma de peixe. Lembram da cena? Deve ser um soprano, e Soneca deve tocar melhor do que Coltrane.

Ei-lo que chega João Luiz Mazzi, todo magro e espigado, com aquele jeitão inconfundível de quem gosta de jazz da costa oeste.





— Cadê o resto do clube? — vai logo perguntando.

— Rogério está por aí, lendo cardápios, — respondo, — mas os outros, sei lá. Acho que este clube está precisando de novos sócios.

— Quem está querendo se juntar a nós, — diz João Luiz, — é Francisco Moraes. Ele já é agregado do Clube das Quartas-Feiras, que é o Instituto Histórico, então quer ser do Clube das Terças também.

— Quais são as credenciais dele? — pergunta Garibaldi, pronto a ser contra.

— Ele tem o disco de capa azul, — diz João Luiz.

— Então está aceito, — diz Garibaldi. — Recomendo a aceitação do nome dele com veemência e por unanimidade.

O disco de capa azul é aquela célebre coletânea da Atlantic, *The Blues in Modern Jazz*, que serviu de cartilha pra muitos aficionados do jazz, dentre eles Garibaldi, João Luiz Mazzi e até Reinaldo Santos Neves.

— Mas voltando a Coltrane, — diz Garibaldi, — não sei se vocês sabem que ele morreu cheio da grana: só Miles Davis estava ganhando mais dinheiro que ele no jazz. Andei refletindo sobre o assunto e formulei algumas teorias que me parecem bastante racionais, salvo melhor juízo. Querem ouvir?





— Queremos todos, Garibaldi, — exclamo, sabendo que lá vem merda.

— A premissa básica, — começa ele, — é que Coltrane fez sucesso junto aos músicos, aos críticos e ao grande público. Quanto aos músicos, é fácil entender: Coltrane, ninguém pode negar, tinha um suprassom e uma supertécnica, e revolucionou o jazz pelo avesso. Com isso ele surpreendeu os músicos da geração dele, igual Parker quinze anos antes. Uns queriam tocar como ele, outros não, mas todos confiavam no seu taco que, afinal, doído ou são, Coltrane era um grande músico. Até aí, tudo bem. Quanto aos críticos, com o tempo a música de Coltrane foi ficando tão mirabolante que eles deixaram de analisá-la com base na teoria musical e passaram a adotar uma grandiloquência vazia e impressionista, que combinava com o sentido místico e filosófico que o próprio Coltrane queria dar à sua música. Aí o crítico podia fazer como Don DeMicheal, que deu cinco estrelas pro disco *Meditations*, de Coltrane, na *Down Beat*, fazendo comentários do tipo: “Não vou fingir que entendo esta música. Duvido que qualquer pessoa, inclusive os músicos que a tocam, realmente a *entendem*, da forma como entendem, digamos, a música de Bach ou de Billie Holiday. Eu sinto esta música, ou melhor, ela escancara uma parte de meu ser que normalmente fica hermeticamente fechada, e





sentimentos, emoções e pensamentos raramente admitidos assomam do poço pela porta recém-aberta e invadem minha consciência.^{42*}

— De onde saiu essa memória toda, Garibaldi? — pergunto, estranhando a citação.

— Eu fiz meu dever de casa, — diz Garibaldi.

A moça branca pega uma revista pra ler: inclina a cabeça, derrama o cabelo pro lado, sonsa, sonsa, linda, linda. A estratégia, agora, é ignorar o narrador, por mais que ele lhe passe o olho, como uma língua, nos belos e claros joelhos. Garibaldi, de costas pra ela, não está nem aí pra tanto charme e continua a teorizar à vontade.

— O grande público, então, nem se fala: caiu de quatro pra Coltrane. O grande público nunca está a fim de música como música, mas sim como algo transcendental. O grande público espera que a música, pra valer o dinheiro que paga por ela, seja uma espécie de vibrador sonoro que leve os seus ouvidos a orgasmos reichianos; e se essa música tem um odor de esoterismo, melhor ainda. E Coltrane já curtia um lance espiritual. Se em termos musicais ele namorou a música indiana e os ritmos dos pigmeus africanos, em termos ideológicos mergulhou fundo na Bíblia, no Alcorão, na astrologia, no Bhagavad-Gita, na doutrina sufi, na ioga, em

⁴² *Down Beat*, dezembro 1, 1966, p. 28.





egiptologia, em Khalil Gibran, e mais no caralho a quatro. No final da vida ficou impressionado até com um sacerdote de vodu, um tal de Algie DeWitt, que tocava um tambor sagrado chamado bata. E chamou o cara pra tocar com ele⁴⁴. Tenho certeza que essa receita de música maluca e filosofia barata é que ajudou Coltrane a vender disco, ainda mais numa década tirada a mística como os anos sessenta.

A moça branca fecha a revista, tira da bolsa um celular, digita um número, esconde o aparelho por entre os fios de cabelo que lhe cobrem a orelha direita, aguarda um momento; logo em seguida um celular toca nas cercanias, e é, olha só, é o celular de Rogério. Rogério atende, lá no balcão da churrascaria, e fala com a moça durante algum tempo. O que será que falam? Não posso evitar uma golfada de ciúme. Quando ele desliga, dou uma espiada na moça, mas ela continua falando mais um ou dois minutos, com cenho franzido. Só então é que desliga. Tudo foi só mera coincidência.

— Mas nem todo mundo se deixou levar, — continua Garibaldi. — O crítico William Russo deu só uma estrela ao disco *Meditations* na resenha que fez pra *Down Beat*, e que foi publicada lado a lado com a de Don DeMicheal. Chamou aquela música de incoseqüente e entediante, e os músicos de repetitivos, pretensiosos, e avessos a se escutarem uns aos

⁴⁴ Thomas, J. C. *Chasin' the Trane*. Doubleday, New York, 1976, p. 217-8 e outras passagens do livro.





outros, o que por si comprometia a proposta básica do grupo, que era a improvisação coletiva⁴⁵. Já um japonês chamado Yagi, que não sei quem é, disse que a receita de Coltrane era uma supertécnica aplicada a música muito simples. Também ele notou que não havia comunicação entre os músicos e que Coltrane e Pharoah Sanders ficavam repetindo as mesmas frases o tempo todo⁴⁶. O que bate com a opinião da mãe de Bill Cosby, que podia ser velhinha mas sabia das coisas. Quando Bill Cosby chegou em casa com um novo disco de Coltrane e botou pra ouvir, a mãe dele perguntou: Você não já tem esse?⁴⁷ Pra ela, crítica isenta e confiável, os discos de Coltrane eram todos a mesma coisa.

A moça branca tira da bolsa um frasquinho de plástico, vira a cabeça pra trás sem a menor cerimônia, expondo o alvo de um pescoço, e aí enfia o frasco numa narina, depois noutra. Ah, então é um descongestionante nasal: a moça está gripada.

— E se vocês não aceitam a opinião da velhinha, — diz Garibaldi, — lembrem-se que nem os próprios músicos do quarteto agüentaram a barra da evolução de Coltrane rumo ao cosmo. Quando ele acrescentou mais um baterista ao grupo, porque achava que Elvin Jones, um dos bateristas mais esporrentos do jazz, não estava fazendo esporro

⁴⁵ *Down Beat*, dezembro 1, 1966, p. 28.

⁴⁶ Thomas, op. cit., p. 213.

⁴⁷ Id., *ibid.*, p. 155.





bastante, o pianista, que era McCoy Tyner, pediu as contas e se mandou, porque não conseguia mais ouvir a si próprio. E logo depois Elvin Jones caiu fora também. Estava ganhando quinhentos dólares por semana, um puta dinheiro, mas preferiu a sanidade mental. E ainda saiu comentando: “Só poeta entende essa música.”⁴⁸

João Luiz abre a boca pra dizer alguma coisa, mas Garibaldi não lhe dá tempo.

— Mas os tietes achavam aquela zona o máximo. Faziam as maiores viagens. Teve um cabeça oca que disse que, sempre que ouvia o disco *Meditations*, dava pra ele ouvir o Ser Supremo tocando música por meio de Coltrane.⁴⁹ Ou seja, esse cara, como tantos outros, não queria jazz, queria Deus. Não queria música, queria nirvana. Não admira que Coltrane tenha virado santo.

Rogério está de volta à mesa: já leu todos os cardápios da praça.

— Coltrane virou santo? — quer saber.

— Uma vez, — diz Garibaldi, — perguntaram a ele o que ele gostaria de ser daí a dez anos. Ele disse que gostaria de ser um santo⁵⁰. E acabou que foi canonizado mesmo.

— Brinca não, — diz João Luiz.

A moça branca torna a telefonar e, pelo visto, agora o que ouve é a voz da telefonista informando que o telefone chamado

⁴⁸ Id., *ibid.*, p. 207.

⁴⁹ Id., *ibid.*, p. 207.





encontra-se fora da área de cobertura ou desligado pelo cliente; ela fecha o aparelho com um palavrão legível nos lábios.

— Não estou brincando, — diz Garibaldi, olhando as unhas. — A Igreja Cristã Transicional Evolucionária da Mente Única canonizou Coltrane. Essa igreja era presidida por um sujeito que se auto-intitulava Bispo-Rei Ha'qq XIX, Servo da Verdade. Coltrane é chamado de Ohnedaruth, que significa Compaixão. As palavras e a música de “A Love Supreme” são ritual sagrado da igreja, e os fiéis juram que o espírito de Coltrane está presente ali e que Ohnedaruth é um Ser Supremo, como Deus⁵¹.

— Não dá pra acreditar, — diz Rogério.

— Hoje a igreja se chama Igreja Ortodoxa Africana de São João Coltrane, — diz Garibaldi, como se dissesse a maior banalidade do mundo.

A moça bebe a água no bico da garrafa, e entre um gole e outro passeia um olho distraído sobre a nossa mesa. Já não presta mais a menor atenção nem ao narrador nem aos personagens da crônica.

— Eu vi o site da igreja na internet, — diz Garibaldi. — Fica em San Francisco, que a Califórnia é a pátria das seitas desvairadas. Por um lado, parece até que a igreja faz alguma caridade, fornece sopa e agasalho aos necessitados, mas por

⁵⁰ Id., *ibid.*, p. 210.

⁵¹ Na internet, e in Thomas, p. 228-9.





outro é aquela doideira de venerar Coltrane como santo. A começar pelo cd de meditação semanal. A cada semana a igreja indica um cd de Coltrane pros fiéis ouvirem e meditarem. Entre os produtos religiosos que a igreja vende você pode comprar partituras com transcrição dos solos de Coltrane, que isso faz sentido, mas pode comprar também coisas como óleo santo e o livro *São João Coltrane fala*, que contém os pensamentos de Coltrane, coisas à toa do tipo “Que haja paz e amor e perfeição por toda a criação, ó Deus” ou “Um pensamento pode produzir um milhão de vibrações”. A igreja também vende camisas com estampas sagradas. A melhor é a que tem a cruz saxofônica, que é formada por dois saxofones, um soprano e um tenor.

Garibaldi pede mais um cappuccino: tradicional. Está feliz da vida.

— Você veja como são as coisas. Pra mim, que sou um ouvinte racional, Coltrane não passa de um capeta que quase levou o jazz pro brejo. Agora, pra milhares de malucos-beleza lá nos Estados Unidos, é um santo, com igreja e tudo.

A moça branca levanta de chofre, vai até o balcão pagar a despesa, recolhe os belongues, e lá vem vindo embora. Passa ao largo da nossa mesa sem dar bola pra ninguém e lá se vai, branca e anônima, na direção da escada triunfal.

— Ué, — diz Garibaldi. — Esse mulherão esteve aí o tempo todo? Como é que eu não vi?







22

O PAÍS DE OUTUBRO

Pra Bert Patterson,
obviamente

Este é o país de outubro: estamos na primavera, temos um horário de verão, e o inverno continua bem à vontade em nosso território, deixa-se estar, sem nem se tocar que já é mais que tempo de ir dando o fora.

Também reclamar, em sã consciência, quem há de? Afinal, há quantos anos — dizem os entendidos que desde 1985 — o inverno não tem tido vez nestas paragens? Há quantos anos se tem contentado, humildemente, com os três ou quatro dias de eventual vento sul ou, no máximo, com uma semana de frente fria desgarrada de outras plagas? Este ano não: este ano meteu-se em brios e resolveu fincar pé. Um pouquinho tarde, é fato: quando foi mesmo que começou a esfriar — em agosto? Nem lembro. De qualquer modo, de lá pra cá o que vimos aqui em Vitória foi a sagração do inverno quase dia após dia. E se, agora, extrapola os limites da estação e invade os domínios da primavera, que isso seja visto como uma compensação por tudo que lhe foi tirado em anos a fio de cálidos julhos, agostos, setembros. Quanto à primavera, a primavera que se foda.





Nem por isso é este um inverno tão rigoroso assim. Fustiga um pouco mais a paciência nostra quando resolve peneirar uma chuvinha sobre a cabeça da cidade, aquela chuvinha por miúdo que esquece da vida e deixa a ilha de molho o dia inteiro. Hoje, porém, está um friozinho enxuto. Pelo horário de mentira são quase sete, o que significa que, no cômputo astronômico, são quase seis; sigo pela alameda dos hibiscos, no campus da Ufes, em direção ao ponto de ônibus em frente à passarela da avenida Goiabeiras. Ali espero pegar o ônibus, que pra outra coisa não servem os pontos de ônibus senão pra pegar ônibus ou, as mais que menos das vezes, perdê-los.

Até este ano, sempre supus que o indício do inverno vitoriense fosse o derrame de folhas ritualmente praticado pelas castanheiras, com frio ou sem, nesta época do ano. Agora já não suponho mais assim. Não sei se porque nunca reparei antes, ou se por efeito do inverno mais categórico, a paisagem hibernal de Vitória está pontuada de espécimes de certa árvore que acredita piamente no inverno e, imbuída dessa fé, seca por inteiro, de alto a baixo, de cabo a rabo. Dos galhos pendem, como móveis, centenas de vagens ressequidas, intrometendo no verde da paisagem um profano elemento cor de palha: maculando a perene vitalidade da vegetação com um lembrete de secura e de morbidez: com um legítimo lembrete de inverno.





Lembrete, aliás, visual e sonoro: o vento sopra nas vagens secas e as vagens crepitam, secas, lembrando o som de chocalhos. Não sei ao certo o nome dessa árvore, mas creio que é aquela a que Renato Pacheco se referiu uma vez como viúva da noite: cujas, disse ele, flores só se abrem à noite, desprendendo um aroma intenso. Talvez o povo tenha associado esse aroma noturno às flores de velório: daí, vai ver, o nome.

A imagem dessas árvores desidratadas com seus cachos de palha me traz, enquanto caminho pela alameda, a lembrança do meu bom amigo Bert Patterson. Bert esteve aqui em Vitória no cálido outono de 1998, a convite de Lillian DePaula, e surpreendeu-me por ser profundo conhecedor de jazz — o que não é tão comum assim entre os americanos que, como ele mesmo disse, ouvem jazz mais é no rádio do carro — e profundo interessado na fauna e flora brasileiras. Esse interesse em pássaros e lagartos, em árvores, arbustos, plantas e flores, me fez passar vexame em sua companhia, pois, tirando pardais e taruínas, tirando acácias, castanheiras e casuarinas, não sei identificar coisa alguma do reino da natureza: no que dependeu de mim, confesso com pesar, Bert não aprendeu quase nada da botânica e da zoologia nativas. Luiz Romero, aliás Salsa, sentado conosco uma vez no pátio de uma cantina (*lancheta*, segundo Bert) da Ufes, lembrou que lá em Mucurici, onde se criou, árvore não tinha nome, mas





casta: ou podia ser que fosse um pé de fruta, ou um pé de flor, ou um pé de mato, ou um pé de pau, sendo o pobre do pé de pau aquele pária que não servia pra nada a não ser pra dar sombra quando jovem e virar lenha pro fogo na velhice (ou direi: na melhor idade?).

Natural, portanto, que me lembrasse de Bert Patterson vendo, aqui e ali, no trajeto até o ponto de ônibus, alguns pés de *night-widows* — dois ou três, aliás, já saíram na frente, com um esforço de renascença, e combinam a cor de palha das vagens secas com o verde vegetal de buquês de folhas dependentes de alguns ramos. Natural tanto mais porque, naquela noite mesma, sonhara que estava hóspede em casa de Bert, ou melhor, na casa da mãe de Bert: no sonho deilhe endereço litorâneo, de onde se via praia, se via mar, e se via um promontório coberto de densa vegetação — sim: — tropical. Como detalhe lírico, um córrego cortava caminho pela varanda da casa. Bert, no sonho, só pra mexer comigo, pôs pra tocar um disco de Miles Davis; depois do solo de trompete alguém começou a cantar em português e, por incrível que pareça, era Ella Fitzgerald, ora vejam só, cantando em nostra língua.

Lillian DePaula conheceu Bert Patterson na Universidade de Binghamton, no interior do Estado de Nova York, onde fazia — Bert fazia — mestrado em Literatura Inglesa, e onde





dava — Lillian dava — aulas de português. Bert, que era um de seus alunos, com dois meses de aula achou que já sabia português o bastante pra encarar uma viagem ao Brasil, daí por que veio parar em Vitória no cálido outono de 1998. Aqui foi que viu que o buraco lingüístico também fica mais em baixo. Hospedou-se em casa de Lillian na Barra do Jucu e um certo belo dia — quem me contou foi Lillian — Bert, pra testar sua proficiência na língua adquirida, saiu de casa pra comprar pão. Chegou na padaria e pediu, em alto e bom português: “Dez pães.” A moça, sei lá como nem por quê, não entendeu bem e conferiu: “Seis?” Replica Bert: “Dez!” Repisa a moça: “Seis?” Nesse diálogo numérico ficaram não sei quanto tempo, mas o final da história foi que Bert voltou pra casa puto, trazendo seis pães e nada mais. Contou o episódio a Lillian, que perguntou: Por que você não mostrou logo as duas mãos pra ela entender? Por uma questão de honra, respondeu Bert.

Levei-o ao Centro da Praia numa terça-feira. Ali Bert tomou um suco de acerola, curioso que estava não só da nomenclatura das nossas árvores mas também do gosto de suas frutas, em estado de pomo ou em estado de suco. Ali devorou, audaz, um sanduíche natural: admirei sua coragem: essas coisas eu não encaro nem pago. Alimentado, ali sentou em sessão com os sócios do clube: conheceu Garibaldi Magalhães, Paulinho da Embratel e João Luiz Mazzi —





que quis logo saber se Bert era parente de Eddie Bert, o trombonista. Rogério Coimbra não lembro se estava nessa terça, nem quais dos demais. Ali nos disse Bert que a maior parte de sua vasta discoteca — por sinal confiada à guarda confiável de um irmão — era composta por lps. Ali aventurou a opinião (que Garibaldi ouviu com um ronrom de prazer) que, embora gostasse de John Coltrane e de Wayne Shorter como tenoristas, achava uma merda o som que um e outro tiravam do sax-soprano. Preferia, sim, nesse instrumento desentoadado, o som de Steve Lacy, de Les Thimmig, de Zoot Sims, de Kenny Davern e, é claro, do precursor de todos eles, Sidney Bechet. Dali levou, impressionado com a veemência de Garibaldi ao discorrer sobre Art Pepper, a intenção de, quando voltasse pra casa, ouvir mais e melhor os lps dessa ímpar figura do jazz. Lembro-me da frase que deixou em cima da mesa a respeito de Pepper: “Vocês imaginam que o cara teve o desplante de morrer no dia do meu aniversário?” Embora não fosse capaz de rir, e mal e mal de sorrir, Bert Patterson era antes de tudo um gaiato.

Esse americano tranqüilo — que nada tem em comum com Alden Pyle, o tranqüilo imperialista imaginado por Graham Greene — ficou por estas bandas umas três ou quatro semanas, depois bateu asas e voou de volta às origens. E aqui, finalmente, encontro uma brecha pra enfiar a frase que pretendia fosse a





frase de abertura da crônica, mas acabou não sendo. Divida-se, portanto, a crônica em duas partes rigorosamente desiguais, separadas por três asteriscos rigorosamente idênticos, e sirva essa frase, então, de abertura pra segunda parte.

Sei de pelo menos três Ítacas na banda ocidental deste mundo de Deus: a ilha grega dos mares clássicos e duas cidades americanas com esse nome, uma no Estado da Califórnia, outra no Estado de Nova York.

A primeira é a ilha da tradição homérica, notória como sede do principado de Ulisses: a casa de quem está longe de casa, a casa como ponto de atração, como pólo da memória e do amor e do desejo. Se pouca gente leu, na íntegra, a épica aventura narrada na *Odisséia*, muita gente, pelo menos da minha geração, assistiu ao filme *Ulisses*, de 1954, que traz a essência da história: aí Kirk Douglas escapa de ciclopes e sereias pra depois cair na rede dos braços roliços de uma Circe encarnada por Silvana Mangano; vai daí, escapa de naufrágios e desmemórias e empreende, já de volta à sua ilha, a ampla e geral matança dos pretendentes da esposa, pra então cair enfim na rede dos mesmos braços roliços de Silvana Mangano, que, sintomaticamente, também fez o papel de Penélope.





A segunda Itaca, a da Califórnia, se fictícia ou não eu não sei dizer, é o palco do romance *A comédia humana*, de William Saroyan. Publicado em 1943, esse romance se tornou, da noite pra sempre, um clássico da literatura americana. Lembro que gostei a fundo do romance, quando o li na adolescência; hoje ele me parece um tanto piegas, e já só por isso gosto dele menos. A cena de abertura, no entanto — embora também, de certo modo, piegas —, é daquelas cenas de inesquecer: a cena do menino que olhava o trem passar. O menino se chamava Ulysses Macauley e tinha, sei lá, uns seis ou sete anos. O capítulo tem trejeito de fábula. Menino Ulysses vê o trem passar e acena pro maquinista, que não acena de volta. Acena pra mais umas cinco pessoas que estavam no trem, mas nenhuma delas acena de volta. Até que vê, numa gôndola, ou seja, num vagão descoberto, um negro, provavelmente um clandestino, que cantava um refrão: Weep no more, my lady, / O weep no more today / We will sing one song for the old Kentucky home / For the old Kentucky home far away.

Transcrevo o parágrafo seguinte: “Ulysses acenou para o negro também, e então aconteceu uma coisa inesperada e assombrosa. Esse homem, preto e diferente de todos os outros, acenou de volta para Ulysses, gritando: ‘Vou pra casa, menino — vou pra casa que é o meu lugar!’ E o menino e o negro ficaram acenando um para o outro até o trem quase





desaparecer de vista.” O menino e o negro: dois ulisses: um ainda a um passo de casa, outro a caminho de volta pra.

Fecho o livro de onde transcrevi o parágrafo. É uma edição de 1945, da Pocket Books, e a capa traz, como convém, o menino e o negro em plena alegria inefável de acenar um pro outro.

Apesar de achar do caralho essa cena, não resisto a uma pequena crítica. Preferia que o negro estivesse cantando outra canção. “My Old Kentucky Home”, composta por Stephen Foster em 1853, hoje uma espécie de hino do Kentucky, me passa a sensação de música de senhor de escravos, que me incomoda ouvir na boca de um oprimido. Mas enfim tudo bem. Na literatura nada se perde, tudo se transforma.

A terceira Ítaca é Ithaca, lá no âmago do Estado de Nova York, onde mora meu bom amigo Bert Patterson. Pois bem: Bert lá, numa Ítaca que não é ilha, eu cá, numa ilha que não é Ítaca, nos correspondemos com regularidade, seja por e-mail, seja por snail-mail, que é como os americanos chamam o correio comum: correio caracol. Pedi-lhe que me mandasse um postal de Ithaca, mas o sacana o que me mandou foi uma planta da cidade, recortada de jornal. Ithaca tem um traçado retilíneo, e os nomes das ruas são curtos do jeito que eu gosto. São nomes de pais da pátria, como Lincoln, Madison e Monroe (a rua Clinton, certamente, não tem nada a ver





com o atual presidente), nomes de outras cidades do estado, como Utica, Seneca e Buffalo, além dos tradicionais nomes de árvores, como Elm e Chestnut. Bert morava, nessa época, na rua Spencer: que não consta da planta recortada de jornal.

Bert tem seus quarenta anos e me parece um contemplativo por natureza. Como contemplar não dá dinheiro, tem de trabalhar pra viver: seu ganha-pão é fazer pão: a propósito contou-me, numa de suas mensagens, que o prefeito de Ithaca esteve na padaria recomendando aos fregueses o pão de passas de bordo (leia-se bôrdô) que ele — Bert — tinha assado: “Desconfiei da atitude dele, por ser ano de eleições,” relatou Bert, que é padeiro mas não é bobo.

Paralelamente ao trabalho na padaria Bert dá aulas eventuais de English 101 — o que quer que seja — como professor substituto. Fora isso, ainda publica no The Ithaca Times resenhas de shows musicais por sinal muito que muito bem escritas. Li com prazer algumas que me mandou, ainda que tratando de bandas de rock com nomes como Patchwork Down e A Tribe Called Quest, ou de artistas como Wyclef Jean — que é homem e cantor de rap e hip hop — e Tori Amos, que é mulher e, além de cantar, se divide entre dois amores, um piano de cauda e um sintetizador (esta resenha, acrescento todo vaidosíssimo, foi escrita como carta dirigida a mim).





Nossa correspondência via internet começou com uma mensagem que parecia o pedido de socorro de um navegante naufragado: “Alô alô? Será que esta coisa funciona? E você? Está você ici? Responde-me, por favor, se você é ici. Obrigado, tchau.” Bert ainda estava tendo problemas — e os teria ainda durante algum tempo — com o correio eletrônico: e com o português também. Depois engrenamos um diálogo meio que do absurdo que trata sobretudo do tempo — o tempo meteorológico, não o cronológico —, e da música, e de literatura só um pouquinho, e de generalidades em geral. Como todo mundo que não tem assunto, Bert gosta de falar do tempo, só que ele fala do tempo como cronista atento e consciencioso. À beira da primavera, escreveu que “os gansos estavam voando para o norte em grandes grupos, a neve derretendo, os dias se espichando cada vez mais, as primeiras flores botando o nariz de fora. A primavera nos provoca, zomba de nós, caça de nós. Provavelmente amanhã nevará de novo”. A que respondi dizendo que, no Brasil, bem podíamos dispensar a palavra outono. Sem saber que, este ano, queimaria a língua, reclamei que Vitória estava quente como o purgatório, e que, aqui, a estação de calor dura o ano inteiro, à exceção dos nossos vinte minutos de inverno.

Outra certa vez, em mensagem já de maio, me veio ele com uma aquarela por escrito: “Depois de toda uma





florescência inaugural, de que participam os crocos, os botões de ouro, os narcisos do prado, os galantos, os lírios do vale, as violetas, depois da explosão amarela de forsítia, da carnosa fugacidade das magnólias e do tecido desbotado dos cornisos, das macieiras e das cerejeiras, entramos agora na fase verde. A grama está crescendo e os arbustos e plantas transpuseram o estágio de botão e ingressaram em plena verdescência. Os dentes-de-leão, que muita gente acha que são ervas daninhas e dá duro para acabar com eles, ainda brilham, em alguns pontos, em seu amarelo-d'ouro."

A isso já respondi com: "Está uma maravilha de outono aqui. As manhãs de maio são célebres por sua frescura e transparência. Por volta das dez esquentam um pouco, e ao meio-dia o sol está um castigo, mas as noites têm sido frias como se pode esperar delas nesta latitude. No todo, uma temperatura agradável." Já se prenunciava, e eu nem sabia, um inverno finalmente de carne e osso.

De uma estação pra outra, além das mudanças puramente climáticas, Ithaca recicla sua fisionomia demográfica. Segundo Bert, a cidade, no verão, ou seja, nas férias, tem cerca de 30.000 habitantes, mas nas outras estações essa população quase dobra, com a presença de 25.000 estudantes que vêm e ficam durante o ano letivo. "Somos," diz Bert, "esquizofrênicos em função disso: Ithaca no ano letivo, Ithaca no verão: duas cidades pelo preço de uma."





Bert quer ser escritor, e é. Li, dele, um conto de doze páginas intitulado “A Catalogue Against Time”, em que conta, em grande estilo, a história de uma desilusão amorosa — a história de um Ulisses pelo avesso que sai de casa no leste e atravessa o país de costa a costa em busca de uma Penélope na pessoa da ex-amante, que agora vive na Califórnia. O conto tem sua cena de inesquecer: com a amada na cabeça e o pau duro de desejo, o personagem pára o carro numa estrada deserta na região montanhosa do Texas e, posto de cócoras atrás de uma moita de creosoto, bate a mais solitária das punhetas da história.

O autor do texto mostra, como era de esperar em Bert Patterson, uma preocupação obsessiva com as plantas — não vê a moita de creosoto? — e os animais, ou com os nomes de umas e outros. Cito da página 4: “Havia [no rincão do deserto onde Jeanne foi fazer suas pesquisas omitológicas] coiotes, cascavéis, taciturnos carneiros monteses, ratos de pés brancos, e roadrunners [que só posso traduzir como aves cuculídeas e dar o nome científico: *Geococcyx californianus*] com sua postura perfeita. Ela me falou dos gaios das moitas, das phainopeplas [que o dicionário da Random House me diz que se trata de pássaros passeriformes com crista, nome científico *Phainopepla nitens*], dos febos papamoscas, do porrilhão de gráceis calangros em plena sessão de flexões, vai ver um mecanismo para conseguir casamento.”





Gosto do jeito como Bert escreve, de que só posso dar aqui uma tosca idéia em tosco português. Vejam esta frase, que se segue ao parágrafo dos calangros: “Cheguei coberto com a poeira de três estados. Três grandes estados. O suor evapora imediatamente no deserto, mas a poeira e a areia são para sempre.” Isso num conto lançado ao mar da internet.

A música, é claro, dá que nem mato na nossa correspondência via internet. Ora Bert menciona que está ouvindo o disco *Eliane Elias Plays Jobim*, que ganhou de brinde de uma estação de rádio, ou seja, lá como cá as rádios dão cds de brinde aos seus ouvintes. Ora Bert declara que ouviu e gostou de uma música dos Paralamas do Sucesso incluída numa coletânea, e quis saber se pára-lamas queria mesmo dizer mudflaps, ou seja, pára-lamas. Ora anuncia que comprou uma caixa da Mosaic, *The Complete Blue Note Recordings of Sidney DeParis / James P. Johnson / Vic Dickenson / Edmund Hall*, com preciosas gravações dos anos 40. DeParis, diz ele, tem uma grande pegada no trompete: crava as notas como flechas no tronco de uma árvore. Boinnnnng! Acrescenta que o baterista Big Sid Catlett está espalhado por todo canto nos quatro discos da caixa. (Catlett, um dos melhores bateristas de jazz dos anos 40, é um dos preferidos de Bert, junto com Elvin Jones e Eddie Blackwell. Garibaldi, que gosta de Catlett e desgosta dos outros dois, suspirou: Não consigo entender o





gosto desse cara.) “Uma vez,” recorda Bert, “fiz um comentário no meu programa [também ele, como Reinaldo Santos Neves no passado e Rogério Coimbra no presente, teve um programa de jazz numa rádio universitária] dizendo que antes de Miles Davis os trompetistas tinham um som cheio e largo, e que depois que ele alcançou aquela fama toda, muitos passaram a copiar-lhe a surdina choraminguada. Pois alguém ligou pra estação pra protestar. Sucesso! Um diálogo!”

Bert gosta de fuçar os sebos de Ithaca atrás de lps usados, à venda a preço módico. Numa de suas mensagens declara que comprou, nessas condições, uma série de discos de duetos: de Al Cohn com Jimmy Rowles, de Joe Venuti com Earl Hines, e de Art Pepper com George Cables. Outra vez fez uma viagem até Connecticut, onde mora o irmão com quem deixara em custódia seus lps, e trouxe de lá catorze caixas de discos. Aí deu a relação dos músicos: Dave McKenna, Count Basie, Duke Ellington, Sun Ra, e Dexter Gordon. Aí deu os títulos de uma série de lps de Dexter Gordon lançados na Europa pela Steeplechase que ele comprou nos Estados Unidos, a preço acessível, com o selo da Inner City, gravadora especializada em discos estrangeiros: *Biting the Apple*, *Stable Mable*, *More Than You Know* (com orquestra dirigida por Palle Mikkelborg), *The Apartment*, *The Source*, *Bouncin’ With Dex*. Aí acrescentou que, numa rádio local, um disc-jockey substituto andava tocando,





todo santo dia, pelo menos uma faixa do disco *Homecoming*, de Dexter Gordon com Woody Shaw.

Mandou-me essa mensagem enquanto assistia, na tevê, a um jogo de futebol entre Argentina e Estados Unidos: “Vou mantê-lo informado sobre o jogo enquanto escrevo.” E assim fez. Fiquei sabendo que a Argentina perdeu um pênalti aos 40 minutos do primeiro tempo: o goleiro adivinhou o canto e conseguiu abafar a bola em cima da linha. Mais adiante inseriu a informação de que os americanos mandaram uma bola na trave: isso já no segundo tempo. Ah, que defesa do nosso goleiro, exclamou, pouco depois. Acabou que se distraiu com a listagem dos discos de Dexter Gordon e não deu o placar final do jogo.

Em outra ocasião mencionou um disco (*Ptah El Daoud*) de Alice Coltrane, com Pharoah Sanders e Joe Henderson, um dos primeiros lps de jazz que ouviu, lá por volta de 1970, e que aprendeu a gostar de lá pra cá — mais uma decepção pra Garibaldi. Foi a um concerto dançante onde se tocou, cantou e dançou tango misturado com swing. O programa incluía — isso mesmo — alguns “retratos” de Radamés Gnattali. “Conhece-tou ele?” Bert gostou especialmente do terceiro retrato, mais vivaz, um dueto pra violão e marimba: uma grande marimba com jeito de ter custado uma nota, com tubos cintilantes de bom tamanho e ótimo som: “thoong”!





Bert mostrou que está realmente aberto pra todo tipo de música ao referir-se a um disco que ouviu (*Mlah*) de um grupo francês (com uma dessas formações que só parecem possíveis na França: acordeom, violões, percussão, trombone e vocais) chamado Les Negresses Vertes: nem negras nem verdes, disse Bert, mas homens e brancos.

Depois dos primeiros percalços na internet, Bert está habilitado agora a explorar ali à vontade o que a web oferece em termos de informação sobre música. Disse-me que se inscreveu num site pra discutir a obra de um músico chamado Jan Hammer e passou a receber constantes mensagens sobre um tal de Steve Smith, geralmente enviadas pelo próprio Steve Smith. “Nem sei,” comentou Bert, “qual pode ser a ligação entre os dois. Se isso continuar, acho que vou ter de me desinscrever.” Até pros seus textos do *The Ithaca Times* Bert já utiliza a internet, como informou, em bom português: “Devo aviar, devo que tentar entrevistar pelo ‘web’ Robert Moog e David Borden. O mundo novo é bravo.” Ou seja: o mundo novo é admirável, na tradução que vingou por aqui. E “aviar”, bem como, em outras mensagens, “var”, é o infinitivo do nosso verbo ir.

Mulheres, as do mundo habitado por Bert, quando merecem registro, o merecem por suas preferências musicais. A moça que inspirou a personagem Jeanne do conto “Catálogo contra o tempo”, disse-me ele que essa moça odiava o sax-alto





de Paul Desmond, um dos poucos pontos de discórdia entre ambos. Já ao referir-se a uma certa Amy Merrill, em casa de quem, depois que deixou a rua Spencer, ele ficou por algum tempo, Bert diz que “estuda na Mancini School [uma escola de música?] e tem alguns bons cds em casa, muitos deles de violinistas: Grappelli, Stuff Smith, coletâneas com Eddie South, Michael Warlop, Svend Asmussen, mas também um bom cd de Glenn Ferris ao trombone com violoncelo e contrabaixo, outro de Pat Metheny com Charlie Haden que é muito legal apesar do som ‘pipocante’ de Metheny no violão acústico, e o disco ‘Tonight at Noon’, de Charles Mingus, que há tanto tempo perdi que até esqueci dele.” E, num p.s.: “Se ela gosta de Barry Harris e de Joe Venuti, não pode ser de se jogar fora.”

— Bendito país, — disse Garibaldi, quando soube, — em que você tropeça a três por dois com mulher que gosta de jazz.

— Isso não é nada, — disse eu. — Bert disse que a filha do pianista Dick Hyman, Judy, mora em Ithaca. Ela toca violino, dá aulas de música e faz parte de umas bandas de música popular e de weird folk.

— Weird folk? — estranhou Garibaldi. — Música folk esquisita?

— Sim, — confirmei.

— Bom, — disse ele, — tratando-se da filha de Dick Hyman, vou dar um pequeno crédito de confiança.





Trocamos, Bert e eu, relatos de passeios que fizemos pra fora das respectivas ilhas. Bert contou que passou a Páscoa em Maryland com a irmã, ajudando-a a arrumar as tralhas pra se mudar, de mala e cuia e cavalo, de volta pra Long Island. Deu a razão da mudança: incompatibilidade entre a irmã e os vizinhos, que chegaram ao extremo de lhe roubar o cão, um terrier: embora, quando chegou a polícia, tenham negado tudo. Por força do hábito, relata que a cidade dela, Sun Rising, ou seja, Nascer do Sol, uns quatrocentos quilômetros ao sul de Ithaca, estava com mais flores em botão, mais grama e mais pássaros do que Ithaca, embora a temperatura fosse a mesma: caprichos da natureza, que a natureza também os tem.

Contei-lhe, em troca, a visita que fiz à casa de Luiz Flores, em Guarapari: quando cheguei os convidados estavam bebendo vinho ao som do piano de Art Tatum. Disse-lhe que ouvi, ali mesmo, da boca de Máximo Borgo, opinião que batia com a de Garibaldi, de que a música de Miles Davis só presta até o ano de 1960: daí em diante, não vale um centavo. Já Bert tinha-me dito que os anos 60 eram justamente a década de Miles Davis de que ele mais gostava, até mais ou menos 1970-72, e que o interesse dele só decaía mesmo a partir do disco *On the Corner*. (Cada vez entendo menos o gosto musical desse cara, disse Garibaldi.) Contei-lhe também que Luiz Flores tinha posto, logo acima





da caixa de correio, um aviso pro carteiro: “Senhor Carteiro, favor tocar a campainha pra entregar a correspondência. Não use a caixa porque há um ninho de passarinho dentro.” O passarinho em questão, informei a Bert, sabendo de sua fissura ornitológica, era uma cambaxirra: miúda o suficiente pra se aninhar no espaço estreito de uma caixa de correio. Claro que Bert não podia deixar passar uma informação dessas sem seqüelas. Na mensagem seguinte me perguntou se a cambaxirra se chamava assim porque “cambaleasse” ao andar ou ao voar. Respondi que não tinha a menor idéia mas, pra não ficar só nisso, mandei-lhe de presente os outros nomes pelos quais o pobre do pássaro é conhecido: cambaxilra, camaxilra, camaxirra, garriça e cutipuruf.

Gaiato que é, embora não pareça, Bert gosta de piadas e anedotas, e me manda carradas delas, de vez em quando. Uma vez mandou-me um lote inteiro só de piadas sobre o pessoal de Kentucky, que equivalem às nossas sobre os portugueses. Uma delas informa que o prêmio da loteria, em Kentucky, é de três milhões de dólares: só que paga três dólares por ano durante um milhão de anos. Mandei-lhe, em troca, a piada do português que foi convidado pra uma festa de quinze anos e que respondeu: Só posso ficar seis meses.

A língua portuguesa também serve de assunto entre nós. O português dele é essencialmente dicionarial.





Despediu-se de mim uma vez traduzindo “Stay cool” como “Fica fresco”. Respondi-lhe dizendo que, assim, ele não estava me aconselhando a ficar frio, mas a ficar veado. A Barra do Jucu, onde foi hóspede tranqüilo em casa de Lillian, e onde viveu a aventura de sair pra comprar dez pães e voltar com mais da metade, é mencionada em suas cartas como Barro do Juco. Abriu uma mensagem perguntando se eu estava farinhando bem, e até hoje não sei o que que ele quis dizer com isso.

Ademais, vez por outra Bert me pede pra esclarecer certas dúvidas sobre a cultura do Brasil. Uma amiga dele disse ter visto um show de capoeira com mulheres de peito de fora e homens de tanga, e Bert quis saber se isso era comum por aqui. Disse-lhe que não. Então, concluiu ele, era só pra atrair americanos degenerados.

Bert é amigo generoso, e já mandou, pra mim e pra Garibaldi, fitas de jazz que ele mesmo gravou, extraídas de sua numerosa coleção de lps. Pra mim mandou duas fitas com velhas gravações do trompetista Oran “Hot Lips” Page, todas datadas do período entre 1938 e 1953. Pra Garibaldi mandou duas fitas com gravações de Art Pepper, entre elas algumas faixas dos raríssimos *The Early Show* e *The Late Show* — duas sessões de 1952 com Hampton Hawes ao piano, Joe Mondragon ao baixo e Larry Bunker à bateria.

Garibaldi comentou comigo as fitas que recebeu. Dentre





as gravações mais antigas agradou-se de um blues chamado “Spiked Punch”, bem como de versões sacudidas de “A Night in Tunisia” e “Move”, temas clássicos do bebop.

— O que prova, — disse Garibaldi, — a intimidade de Art Pepper com a linguagem bop, apesar de ter feito seu aprendizado de jazz numa orquestra cool como a de Stan Kenton. Se você ouvir, você vai ver como ele se sente à vontade com os ritmos vertiginosos do bop. Aliás, boa parte das composições dele mesmo nessa época, como “Susie the Poodle”, “Surf Ride” e “Straight Life”, são verdadeiros trava-línguas musicais, por causa da velocidade do andamento, e lembram os temas de Parker e Gillespie.

— E as gravações mais recentes, que que você achou delas? — perguntei.

— Olha, — respondeu-me, — Pepper foi na onda de Coleman Hawkins e de Sonny Rollins e gravou dois temas a cappella: “Body and Soul” e “You Go To My Head”. Gostei não. Gostei não porque inclusive eu acho que, tirando o piano, ouvir qualquer outro instrumento sem seção rítmica é chato pra caralho.

Em troca das fitas que Bert me mandou mandei a ele gravações de Pee Wee Russell, de Dodo Marmarosa e de Tony Fruscella e a cópia de uma crônica da série *Dois graus a leste, três graus a oeste*, justamente aquela intitulada “Art Pepper”, que trata, é claro, da música de Art Pepper. Bert mandou-me





um e-mail dizendo que anda se engalfinhando com a crônica, tentando traduzi-la; pra ajudá-lo a enfrentar melhor a tarefa, comprou o disco *Modern Art*, que Garibaldi anuncia aos quatro ventos como o melhor disco de Pepper. No mesmo e-mail, Bert pediu-me socorro na tradução de algumas palavras que não encontrou no seu dicionário de português: inenarrável, seresta, gandaia, estremunhada, escrota, capitania, fodido, temporã, besteiro, porra, caralho e, é claro, caralhosfera. Quanto a lengalenga, disse-me ele que acha que deu pra adivinhar.

Numa de suas mensagens mais recentes avisou que deixou a padaria pra poder dar um maior número de aulas. Sei lá, até que eu bem que gostava da idéia de ter um amigo padeiro. Comentei com Garibaldi, que disse: É algo que ele tem em comum com Art Pepper, que nos anos difíceis também trabalhou numa padaria.

Nessa mesma mensagem, Bert me disse que, a uma certa distância de Ithaca, existe uma cidadezinha chamada Ulysses, razão por que ele costuma dizer que Ulisses ainda está, depois de tanto tempo, a quinze quilômetros de Ítaca. Depois, pra não fugir à regra, falou do tempo: “Aqui está fresco de noite e de madrugada. O outono está chegando. Pode chegar mais cedo por causa da seca. Os esquilos estão se empanturrando feito doidos.”

Aqui, Bert, algo me diz que o bom inverno está com as horas contadas.

Algo me diz, Bert, também, que está finda a crônica: e, como diria você, devo var.







POR HONRA DA FIRMA

Pro poeta Antônio Campbell

Dizem que um certo jovem músico de jazz chamado Paul Breitenfeld resolveu, no início da carreira, mudar de nome: sentia que Breitenfeld era nome muito pesado pra um músico de jazz carregar: muito judaico e, simultaneamente, muito germânico. Nem foi o único que pensou em mudar de nome. Outros jazzmen de origem judaica pensaram a mesma coisa, como o vibrafonista Theodore Charles Cohen, que virou Teddy Charles, e o trompetista Robert Chudnick, que virou Red Rodney, e o também trompetista Milton Rajonsky, que virou Shorty Rogers, embora o pianista Dick Twardzik tenha continuado Dick Twardzik toda a sua curta vida toda, sem apelar pra soluções de gosto duvidoso como Dick Zik.

Caminhando em sentido contrário, um certo pianista negro chamado Thelius Monk achou que seu nome era muito leve pra impor respeito, e por isso acrescentou-lhe uma sílaba providencial e virou Thelonious Monk. Não sei se ele sabia que “telônio” é o nome dado às agências de câmbio da Judéia no tempo de Cristo; provavelmente não, e provavelmente, se soubesse, não daria a mínima. No que estaria muito certo. Porque Thelonious Monk é, em minha opinião, um dos nomes





mais redondos do século XX, além de preparar o espírito do freguês pra música e pra personalidade do seu portador.

Mas voltemos a Paul Breitenfeld. No momento em que decidi mudar de nome, o que fez o jovem saxofonista? Simplesmente abriu o catálogo telefônico de não sei que cidade e fincou ali dentro um dedo decisório; o dedo pousou em cima do nome Desmond, e Breitenfeld tomou posse: e com o nome de Paul Desmond teve uma grande carreira no jazz.

Pois foi assim que agiu também o meu querido amigo José Garibaldi Magalhães quando resolveu publicar um livrinho de poemas: não tinha coragem de botar ali seu próprio nome: queria um, como se diz em inglês, “aliás”. É, porque queria um nome importado, não foi procurá-lo no catálogo telefônico de Vitória, mas num compêndio intitulado *The Literature of England A.D. 500-1950*, de autoria de um certo Entwistle e de outro certo Gillett: abriu-o nas últimas páginas, no índice remissivo, e tacou o dedo dentro: na primeira e na segunda tentativas, o dedo zarolho recaiu sobre dois nomes impraticáveis, Sigmund Freud e Sacheverell Sitwell; na terceira tentativa, enfim, o dedo pousou, consciente, sobre o nome J. F. Campbell. Era um nome de sólida tradição escocesa e tinha cheiro de turfa; e Garibaldi gostava da Escócia, embora não se imaginasse tocando gaita de fole nem muito menos usando saio e xadrez: gostava porque guardava doces





recordações do tempo em que lia os livros de Robert Louis Stevenson nas edições da Coleção Os Audazes, da antiga Editora Vecchi, e dois deles se ambientavam na Escócia: *Seqüestrado no bergantim maldito*, que assim traduziram o *Raptado* original, e *Desafiando perigos*, título alterado pra melhor porque o original, *Catriona* (Catarina em gaélico), não diria nada ao leitor juvenil brasileiro. Aprovada a escolha feita a dedo, Garibaldi acrescentou um retoque final, que foi substituir o prenome J. F. por Antônio, em homenagem a Antônio Ferreira, poeta seiscentista português que admirava muito porque sempre se recusara a escrever em castelhano, como fazia a grande maioria de seus contemporâneos, todos vendidos culturalmente à Espanha.

Então é isso. Como Antônio Campbell o nosso Garibaldi publicou seu livrinho de poemas, a que deu o título de *Hypochristmutreefuzz*. Antes que o leitor pergunte que diabo é isso, direi que se trata de um tema de jazz composto por um pianista holandês chamado Misja Mengelberg, que Eric Dolphy gravou na Holanda em 1964, um mês antes de sua morte. Semanticamente não deve representar mais do que uma espécie de palavra port-manteau como as que Lewis Carroll tanto gostava de fabricar. E se a palavra parece impronunciável, ou quase, o leitor verá que é, na verdade, de dois males, o menor. Pois Garibaldi estava pensando mesmo é em usar como título





de seu livro uma das palavras de cem letras que Joyce inventou, no *Finnegans Wake*, pra representar o som do trovão, de modo que o livro se chamaria simplesmente *Bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntounerromntuonnuhunntravarrhounawskawtoohooohoordeneuthurnuk*. A sorte foi que Garibaldi, ouvindo o disco *Last Date*, de Eric Dolphy, deixou-se cativar pelo título daquele tema de Mengelberg, “Hypochristmutrefuzz”: souu-lhe bem o grito afônico da palavra no papel, e aí não teve dúvidas em escolher o tema de jazz holandês e não o trovão joyceano como título do livrinho do indigitado Antônio Campbell.

A escolha até fazia sentido também porque, antes de publicar seu livro, Garibaldi semeara em *A Gazeta*, já com o pseudônimo de Antônio Campbell, alguns poemetos juvenis, entre eles um poema em homenagem a sabem quem, ao próprio e mesmo Eric Dolphy. Data de longa data, portanto, o gosto de Garibaldi pela música desse músico audaz, que forma, com John Coltrane e Ornette Coleman, uma espécie de trindade iconoclástica do jazz. Data de longa data e dura até hoje em dia, o que me deixa inconformado, como narrador, porque parece uma falha no projeto arquitetônico do personagem que ele goste de Dolphy e não goste de Coltrane, já que se trata, aparentemente, de duas almas musicais gêmeas. E inconformado me deixa a tal ponto que, um dia, registrei a





minha queixa: Garibaldi, juro que não entendo como é que você pode gostar de Dolphy e detestar Coltrane. É a mesma coisa que gostar de Zoot Sims, sim, e de Al Cohn, não.

— Pois outro dia mesmo, — disse ele, — eu estava ouvindo, lá na saudosa Fígaro, um cd de Coltrane com Dolphy. Pra mim, ouvir Coltrane tocando em espiral foi pura torrefação de saco. Mas aí, quando Dolphy começou a improvisar, com aquele fraseado em ziguezague, jogando notas pra tudo que é canto, me senti em casa.

E aí contou que uma vez a *Down Beat* resolveu fazer uma entrevista com os dois músicos ao mesmo tempo, já que tinham concepções tão semelhantes e tocavam juntos com frequência⁵². Pois na entrevista ficou claro que os dois tinham personalidades musicais bem diferentes. Respondendo às perguntas, Dolphy se concentrava mais nos aspectos técnicos e interpretativos da música, e Coltrane, nas qualidades abstratas e místicas. Ou seja, disse Garibaldi, a música pra Dolphy era um fim em si mesmo, mas pra Coltrane era um meio pra chegar lá onde fosse que ele queria chegar: no colo de Deus, suponho.

Mas o poema que Garibaldi escreveu sobre Eric Dolphy era um poema medíocre, que, apesar do risco de incorrer no seu rancor até o Juízo Final, vou transcrever aqui. Vejam só como é que versejava poeta Garibaldi naquele tempo:

⁵² Fonte não localizada.





Ele bem que leva os pássaros a sério,
Dolphy,
e com eles conversa, que mistério,
na língua propriamente deles:
sua língua fraterna.
E além disso fala da morte,
Dolphy,
como alguém a quem também
só falta mesmo morrer,
dedicadamente,
morrer demais e de vez,
e de repente.
E quando se exalta,
Dolphy,
em voz alta e grotesca,
que assalta em redor,
atira para fora e para o alto a sua alma,
em certa forma de mártir,
e mortifica-se,
Dolphy, Dolphy,
penúltimo louco gritando
contra a miséria do mundo.

Com o tempo, Garibaldi descobriu a forma fixa e, além disso, cismou que poesia era linguagem pra escrever não sobre jazz mas sobre mulher, não sobre o predicamento humano — pra usar o termo de Richard Hughes —, mas sobre a paixão amorosa. Alguns poemas dessa fase do meu amigo eu já andei transcrevendo por aqui, inclusive um que fez pra Maria Lólia, moça meio arisca que tinha o mau hábito de prometer telefonemas a Garibaldi e deixá-lo esperando, horas a fio, de





olho e ouvido presos no pobre do telefone. Quinta-feira era o dia em que, por acaso, encontraram-se uma vez ou outra. Vai daí, Garibaldi produziu pra mesma fêmea um segundo soneto:

Não é de crer que minta o calendário:
é quinta hoje, embora não pareça quinta.
Pseudoquinta, tanto vale ela quanto
terça ou quarta, ou sexta, uma quinta besta,
mais do que indistinta, porque falta a esta
quinta o quê, o quê, senão a sua própria
quinta-essência: falta você, querida,
em minha quinta. Filmado em locações
em sala de espera, vê só a pinta
de quem vê extinta, ou quase, a esperança
de ouvir-te a voz sucinta ao telefone;
vê só, querida, a noite que retinta
no meu olho pinta porque já vi
que não vou ver-te nesta nossa quinta.

Mas agora deixemos de lado poeta Garibaldi pra contar uma história que quem me contou foi meu amigo Enyldo Filho. Disse ele que, certa vez, foi visitado em seu apartamento por duas ou três crianças, filhas de não sei que parentes seus. Tinham chegado de Linhares, onde moravam na enorme casa grande da fazenda dos pais, e mesmo aqui em Vitória estavam acostumadas às espaçosas residências de tios e de avós; e Enyldo morava num apartamento de dois quartos num conjunto de Jardim Camburi. Pois nesse apartamento entraram as crianças de roldão porta adentro,





atravessaram feito flechas a sala curta, invadiram na carreira um dos quartos e aí — e aí estacaram em cheio diante do fim do mundo; voltaram-se, surpresas e decepcionadas, pra Enyldo e perguntaram: A casa acabou?

Receio, nesta altura, que alguns dos leitores, acostumados às crônicas espaçosas da série *Dois graus a leste, três graus a oeste*, estranhem o acanhamento deste texto e até perguntem: A crônica acabou?

Pois acabou. Propus a José Irmo dar folga aos leitores de Garibaldi este mês de novembro, mas ele contrapropôs: Escreve qualquer coisa; põe um poema de Garibaldi. Fiz mais que isso: escrevi qualquer coisa e pus dois poemas de Garibaldi: lambujem que, no cômputo geral, não sei se conta a favor ou se conta contra.





24

GARIBALDIANA: UM QUÊ DO
MELHOR DO JAZZ SEGUNDO
GARIBALDI

Pra Francisco Moraes,
que tem o disco de capa azul.

Era mais uma dessas terças, e estávamos mais uma vez naquela bosta daquele Clube das Terças: Lady Coimbra, Lady Mazzi, Lady Moraes, Lady Embratel, Lady Romero, além de mim e da porra do narrador, que não vai narrar coisa alguma hoje. Lady Moraes levou um saquinho de biscoitos integrais de girassol e deixou ali à mão de todos. Achei uma merda mas comi, e os outros comeram também, e dentro em pouco acabou e fui obrigado a reclamar com Lady Moraes que um saquinho só era pouco. Lady Coimbra veio convalescente dos efeitos brabos de uma bronquite associada a uma batida de carro que por quase quase não lhe rebentou os peitos. Batida por batida, está feliz porque o médico finalmente o liberou pra tomar a de limão. E trouxe pra mostrar pra putada a lista "Os 20 discos da ilha deserta" que o crítico de jazz Luiz Orlando Carneiro





publicou no *Jornal do Brasil*.⁵⁸ Lista que o próprio Coimbra classificou de um tanto acadêmica, por conta da inclusão de certas obras-primas que ninguém ouve, em ilha deserta ou não. Tipo “Early Ellington” e alguma coisa dos Hot Seven de Armstrong, tudo gravação feita entre 1925 e 1930, por aí. Disse ele: Eu sei que não é fácil fazer uma escolha dessas. Mas falta emoção nessa lista, falta emoção.

A porra da lista deu um giro à roda da mesa. Lady Romero gostou da inclusão do disco *Sonny Rollins with Coleman Hawkins*, que ele tem. E que eu não tenho porque não gostei do choque de gerações. Lady Mazzi esquadrinha o recorte e anuncia triunfante que não tem — nem quer ter — nem um só daqueles vinte discos. Lady Moraes fica tristonho de não ver ali na lista o disco *Dizzy Gillespie Plays Duke Ellington*, um dos seus favoritos. Lady Embratel não está nem aí pra lista, e diz que ou levaria todos os seus discos pra uma ilha deserta ou levaria um radinho de pilha. Lady Achiamé não diz porra nenhuma, porque não está presente, entrou o ano cabulando as reuniões do clube. Lady Gurgel (que chegou lá pelas tantas) diz que o disco *Free Jazz*, de Ornette Coleman, que está na lista, é um dos discos mais chatos que ele já ouviu. E olha que Lady Gurgel já ouviu de um tudo, desde os cinco ceguinhos do Alabama até Ahmed Abdul-Malik tocando “oud”, um alaúde maometano, acompanhado por um maluco

⁵⁸ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 31 de dezembro de 1999 e 7 de janeiro de 2000.





tocando “kanoon”, um instrumento de 72 cordas, e outro maluco tocando “darabeka”, um tambor do deserto.

Aí Lady Coimbra com cândida modéstia apresentou a lista dele, feita a toque de caixa naquele mesmo dia. Previsivelmente, *Kind of Blue*, de Miles Davis, e *The Village Vanguard Sessions*, de Bill Evans, encabeçavam a lista. Dei uma bispada rápida. Vi coisas como *The Bridge*, de Rollins, *Giant Steps*, de Coltrane, *Know What I Mean*, de Cannonball, *West Side Story*, de Oscar Peterson, *European Concert*, do Modern Jazz Quartet. E *The Köln Concert*, de Keith Jarrett, que uma vez eu pus pra uma namorada minha ouvir, que gostava de maçonaria e era rosa-cruz, e ela aprovou logo de estalo, dizendo: Que beleza, parece música new age.

O narrador oficial estranhou que não tinha nada de Parker na lista de Lady Coimbra. O qual disse: O que eu não gosto nos discos de Parker é o anacronismo entre ele e os outros músicos. Os outros estão tocando no presente, ele está tocando no futuro. Por isso o disco dele que eu gosto de verdade é a trilha sonora do filme *Bird*. Vocês sabem, pegaram as gravações de Parker, apagaram os músicos da época e acrescentaram músicos de hoje tocando junto com ele. Pela primeira vez Parker pôde tocar com músicos do seu próprio tempo. Alguns deles nem tinham nascido quando Parker morreu.

Lady Romero virou-se pra mim e disse: Táí, eu levaria pra ilha deserta dois discos que você me recomendou. Um é o disco de Armstrong tocando os blues de W.C. Handy. Outro é o disco





de Art Pepper que você gravou pra mim, que tem aquela versão de “Summertime”. Esse disco, my boy, é soberbo. Fiquei feliz com a opinião de Lady Romero. E levaria também, acrescentou ele, aquele disco de Stan Getz com João Gilberto. Já não fiquei tão feliz com a opinião de Lady Romero.

Pois eu, disse Lady Mazzi, levaria Monk, levaria Art Pepper, levaria aquele disco *After Hours*, com Thad Jones, Frank Wess, Kenny Burrell, Mal Waldron, e levaria *The Seance*, de Hampton Hawes. O cara é uma foda ao piano, principalmente tocando “My Romance”. Aliás, quem me vendeu esse disco e levou uma manta danada foi Garibaldi. Ai Lady Mazzi ri, rá, rá, e varre com a mão uma poeira imaginária do meu ombro. Levei manta nenhuma, retruquei. Tem um baterista ali, um tal de Donald Bailey, que estraga o disco. Dá porrada pra cacete.

E o narrador tinha de perguntar: E o que que você me diz, Garibaldi, da lista do *Jornal do Brasil*?

Olha, respondi com serenidade, se é pra levar pra uma ilha deserta, até que eu gostei da lista. Tirando uns cinco ou seis, os outros servem realmente pra você levar pra ilha, abrir um buraco na areia, enterrar tudo dentro e deixar essa merda apodrecendo lá bem devagar. Mas o que me irrita mesmo é ver que mais uma vez Miles Davis aparece como uma espécie de Mr. Jazz: passa por ser a personalidade jazzística do século. Ele tem três discos na lista; tem mais discos do que Ellington,





do que Armstrong, do que Gillespie, do que Parker. Tem mais discos do que todo mundo. Isso pra mim é um absurdo: qual a razão da deusificação desse cara? Qual a razão da deusificação, confetização, mitificação, legendificação, glorificação, consagração, santificação e caralhificação desse cara? Tenho pensado muito sobre isso e um dia ainda formulo uma teoria a respeito.

Faz a sua lista também, Garibaldi, alguém sugeriu.

Sei que a porra do narrador de já hoje pensava em me dar essa incumbência. Aí decidi que era agora ou nunca. Estamos em tempo de listas. Saí do clube fui direto pra casa fazer a minha lista dos melhores discos de jazz do século. Lady Coimbra tinha razão quando disse que não era fácil. Não foi fácil; muita gente boa ficou de fora. Mas fiz. E quem quiser botar defeito que bote, mas pode ter certeza que vai ser mandado tomar no cu.

GARIBALDIANA
OS VINTE MELHORES DISCOS DE JAZZ
NA MODESTA OPINIÃO DE JOSÉ GARIBALDI
MAGALHÃES

Pra começar, vou relacionar os discos que também estão, não sei por conta de que milagre, na lista de Luiz Orlando Carneiro. São apenas três:





Um: *The Complete Lester Young on Keynote*. São gravações de dezembro de 1943 e de março de 1944, com duas formações diferentes, quarteto e septeto. O quarteto de 1943 é do caralho. Além da presença de Johnny Guarnieri ao piano, a cozinha tem Slam Stewart no baixo, que fazia o instrumento cantar em seus solos com arco, e o grande Big Sid Catlett na bateria. Já o septeto é um típico Kansas City Seven, formação que Count Basie empregava como uma espécie de orquestra de bolso. O próprio Basie está ao piano. Lester está alegre e à vontade em ambas as sessões. Nem sonha que o espera, logo a seguir, um pesadelo: a experiência traumática do exército, que o transformou de Lester Young, músico de jazz, no Soldado Raso 39729502 e culminou em corte marcial por uso de maconha.

Dois: *Jazz at Massey Hall*. Em 1953 se apresentou no Massey Hall de Toronto um quinteto de jazz composto nada mais nada menos do que por Parker, Gillespie, Bud Powell, Mingus e Max Roach. Quando foi lançado o disco, Parker era contratado da Verve, e por isso aparece na ficha técnica com o pseudônimo de Charlie Chan. Chan Richardson era a mulher dele na época, e Charlie Chan era um personagem de ficção que fazia muito sucesso em livro e em tevê, um detetive de Honolulu de origem chinesa. Nessa noite inesquecível Parker tocou com um sax de plástico, mas os mitólogos profissionais do jazz acham mais chique cultivar o sax de plástico de Ornette Coleman. Mingus





gravou o concerto em equipamento doméstico e preservou pros ouvidos da posteridade a música do que foi chamado de “maior concerto de jazz de todos os tempos”. (Donde se pergunta: por que o puto do Mingus não fez a mesma coisa com o maior quarteto de jazz de todos os tempos, que se apresentava no Open Door em tardes de domingo, também em 1953, com ele mesmo ao baixo, Parker ao sax-alto, Monk ao piano e Roy Haynes à bateria? A foto do quarteto em ação serve pra curtimos a maior frustração jazzística do século. Esses músicos tocaram juntos e a música se perdeu no ar.)

Três: *Pithecanthropus Erectus*. Esse disco é, segundo reconhece o próprio Luiz Orlando Carneiro, uma espécie de anúncio do free jazz. Que seja, digo eu, mas um free jazz que dá pra ouvir e gostar, diferente do free jazz de Omette Coleman, que é bom pra enterrar em areia de ilha deserta e mijar em cima. A faixa título é uma pequena suíte em quatro movimentos (evolução, complexo de superioridade, declínio e destruição) que tenta descrever em dez minutos quinhentos mil anos de história da humanidade, e acho que até consegue. Aliás, trata-se uma peça modal, que, gravada pioneiramente em janeiro de 1956, serve pra contestar os fãs de Miles Davis que atribuem a ele a paternidade do jazz modal. “A Foggy Day” reproduz, com buzinas, apitos, sirenes, o cacete a quatro, os sons de rua num dia de nevoeiro em San Francisco, com direito a você ouvir, no final





da faixa, o som de uma moeda de dez centavos que escapole da mão de um bêbado e pinga no chão.

A seguir, os títulos de minha própria escolha. Começo com cinco músicos que também constam da lista de Luiz Orlando Carneiro, só que com discos diferentes.

Quatro: Quero lá saber de ouvir os Hot Seven de Armstrong. Até tenho um desses antigos discos, mas a minha preferência renitente é por *Louis Armstrong Plays W.C. Handy*, de 1954, em que ele toca e canta composições sagradas como “St. Louis Blues”, “Beale Street Blues”, “Aunt Hagar’s Blues”, “Hesitating Blues” e “Memphis Blues”. É um disco do caralho. O repertório parece feito sob medida pra voz de lixa e pro trompete de prata de Armstrong.

Cinco: Coleman Hawkins é o Colombo que colocou o saxofone no mapa do jazz. No entanto, embora quase todos os seus discos sejam muito bons, não acho nenhum que seja genial. O que é genial nele é o conjunto de obra. Mesmo assim, incluo na lista o álbum *The Hawk Flies High*, de 1957, com fantástica formação: J. J. Johnson ao trombone, Idrees Sulieman ao trompete, Hank Jones ao piano, Barry Galbraith à guitarra, Oscar Pettiford ao baixo e Jo Jones à bateria.

Seis: De Charlie Parker escolhi o concerto *Jazz at the Philharmonic* 1946. Por três razões. Primeira: ali não está Miles Davis pegando carona à sombra do gênio. Segunda: ali está





Parker ao lado de Lester Young, que foi a grande influência dele. Terceira: foi nessa ocasião que Parker tocou seu célebre solo em “O Lady Be Good”, que ficou na história e no folclore do jazz. Conta-se que, quando engrenaram o tema, Lester não estava no palco, tinha ido tomar uma birita ou dar uma mijada. Depois de um solo de piano de Arnold Ross, Parker veio como quem não quer nada e deu o recado dele. Mas que recado do caralho! O solo foi tão sublime que nenhum dos outros músicos de sopro presentes — o sax-altista Willie Smith e os trompetistas Howard McGhee e Al Killian — teve peito pra tocar em seguida. Ross já tinha feito um solo no início, não podia fazer outro. Criou-se um limbo em que só a seção rítmica tocava, à espera de um solista, e nada de um solista. Pra dar tempo ao tempo, o jeito foi Billy Hadnott engatar um solo de contrabaixo que não estava no programa enquanto se ia buscar a única figura capaz de responder ao solo de Parker: Lester Young. Depois de um longo solo de contrabaixo, lá vem Lester pra felicidade geral. “O Lady Be Good” era um dos seus temas de estimação, e ele mais uma vez tirou de letra, com seu estilo cricaré, ou seja, preguiçoso. Depois dele, cada qual pôde então dar o seu recado com dignidade.

Sete: Dizzy Gillespie entra engalanado com o disco *A Portrait of Duke Ellington*, de 1960. Pra gáudio, espero, de Lady Moraes. Esse foi um dos discos em que aprendi a gostar de





jazz. Aí Gillespie toca temas clássicos do cancionero do jazz, como “In a Mellow Tone”, “Perdido”, “Johnny Come Lately”, “Sophisticated Lady”, e “Do Nothin’ Till You Hear From Me”. E um “Caravan” que só tem uma discreta passagem latina que nem chega a ofender. Os arranjos de Clare Fischer são do caralho e Gillespie está todo ali, com toda a sua lábia de enorme trompetista do jazz.

Oito: Thelonious Monk, como Art Pepper, nunca fez um disco que não fosse um bom disco. Dele escolhi *Monk’s Dream*, de 1962, com Charlie Rouse ao tenor, John Ore ao baixo e Frankie Dunlop à bateria. É um dos discos mais alegres e exuberantes do jazz. Monk está de bem com o mundo. Também pudera, depois de tanto bater aquele piano duro no miolo mole do mundo, o mundo tinha aceitado incondicionalmente a sua música. Tinha entendido que aquele estilo cheio de desvios de sintaxe e de vícios de linguagem era um estilo de gênio.

Daqui pra frente, não há praticamente nada em comum entre as minhas seleções e as de Luiz Orlando Carneiro. Os discos não estão relacionados por ordem de importância.

Nove: Benny Goodman, *Live at Carnegie Hall*. Esse concerto de 1938 é uma espécie de evangelho do swing, e dele participaram os grandes músicos da época, como Count Basie, Lester Young, Harry James, Gene Krupa, Teddy Wilson, Lionel Hampton, e muitos outros. A versão de “Sing Sing





Sing⁷ tem solos memoráveis de Goodman ao clarinete, de Harry James ao trompete, e de Jess Stacy ao piano, este que foi um dos solos de piano mais surpreendentes da história do jazz. A faixa é um dos obeliscos musicais do século XX.

Dez: Os concertos do JATP, criados por Norman Granz, foram criticados por induzirem os músicos a digladiar entre si em duelos ferozes e a fazerem música pra sacudir as platéias. Lester Young, por exemplo, foi instruído pra buzinar com mais frequência em seus solos, que as platéias iam à loucura com a buzinação dele. Coisa que ele se negou a fazer, afinal tem hora que dá pra buzinar e tem hora que não dá. Mas o JATP institucionalizou e divulgou mundo afora um dos elementos mais legítimos do jazz, que é a jam session. O disco *Jazz at the Philharmonic: the First Concert*, que reproduz o primeiro concerto da série, realizado em Los Angeles em 1944, é pura alegria. As presenças de Nat King Cole tocando um piano do caralho, de Les Paul à guitarra e de Illinois Jacquet ao tenor, somadas à presença audível e quase visível do público, dão o peso e a medida do espetáculo.

Onze: Já me citaram em algum lugar dizendo que grande parte do legado de Clifford Brown está prejudicada pela presença do baterista Max Roach, que praticamente sola em todas as faixas, como se fosse, o filho da puta, o sócio majoritário do quinteto. Por isso fujo das gravações da Emarcy e prefiro,





como registro da obra desse trompetista incandescente, os dois volumes de *A Night at Birdland*, de 1954. O que temos aí é o embrião dos Jazz Messengers de Art Blakey, com Horace Silver ao piano, e cintilando acima de tudo o trompete escancarado de Clifford Brown. Trompete é por natureza e vocação um instrumento efusivo, expansivo, extrovertido. Fazer carreira, que nem fez Miles Davis, em cima de um trompete assurdinado tem odor de morbidez ou perversão.

Doze: Art Pepper, *Modern Art*. O que temos neste disco de 1957 que o torna digno de referência e de reverência? Temos a mais maravilhosa interpretação de “Summertime” jamais executada no sistema solar, além de dois blues quintessenciais, “Blues In” e “Blues Out”. Blues é um caso sério, porque é que nem cantiga de roda, pega-nos pelo pé do imaginário. Ou seja, gostamos de blues por instinto. Você ouve uma daquelas “blue notes”, por mais banal que seja, e já entrega (vai rimar) o ouvido de bandeja. Mas na verdade são poucos os músicos de jazz que tocam um blues de forma original. Monk é um deles, Tatum é outro, e Clifford Brown, e Lennie Tristano, e Art Pepper. Isso Pepper prova nesses dois blues. Quem está acostumado com os clichês dos blues, que aliás são os únicos clichês dignos de respeito, vai até estranhar essas duas interpretações. E se todo mundo citou “Yankee Doodle” alguma vez, Art Pepper fez essa citação de forma





original em “Blues Out”: faz que vai citar, não cita; faz que vai citar, não cita; aí cita. Um portento e nem acreditava que fosse.

Treze: Lennie Tristano. Tristano tem uma discografia muito curta pro tamanho de sua importância. O disco que escolhi na verdade são dois lps num cd, *Lennie Tristano*, de 1956, e *The New Tristano*, de 1962. Do primeiro consta “Requiem”, um dos três melhores blues do século. O segundo contém uma série de tours-de-force de Tristano em piano solo. Gosto daquela mão esquerda imensa e densa marcando o tempo com notas mais pesadas que o ar, enquanto aquela mão direita se solta andarilha pelo teclado produzindo uma espécie de monólogo interior à la Molly Bloom, expresso sob a forma de longos períodos compostos tanto por coordenação e subordinação como por descoordenação e insubordinação. Que diabos será que eu quis dizer com isso tudo? A música de Tristano que responde.

Catorze: Count Basie. Como pôde Luiz Orlando Carneiro incluir três discos de Miles Davis na lista dele e deixar Basie de fora? Na minha opinião, Ellington foi o grande compositor do jazz e Count Basie o grande band-leader. As várias orquestras de Basie, tanto as do Velho como as do Novo Testamento, deixaram um rastro de alegria ao longo do século. Quase escolhi um dos discos dos anos trinta, com a presença indelével de Lester Young, mas acabei





optando por um disco mais recente, *Basie Big Band*, de 1975.

Quinze: Dave Brubeck. Lady Coimbra incluiu *Time Out*, de 1959, na lista dele. É um puta disco, que marca a busca e a descoberta de compassos insólitos no jazz, e que de quebra ainda contém dois grandes hits, “Blue Rondo a la Turk” e “Take Five”, e uma das grandes baladas jazzísticas do século, “Strange Meadow Lark”. Assino embaixo, embora *Time Further Out* não fique muito atrás, com faixas memoráveis como “It’s a Raggy Waltz”, “Bluesette”, “Far More Drums” e “Blue Shadows in the Street”, outra grande balada jazzística do século.

Dezesseis: Charles Mingus, *The Black Saint and the Sinner Lady*. Este disco, gravado em 1963 com uma banda de onze músicos, revela em que termos grandiosos Mingus concebia o jazz. A música é grandiloqüente, altissonante e turbulenta, mas também de um lirismo em carne viva. Faço questão de citar as participações gloriosas de Charlie Mariano ao sax-alto, de Jerome Richardson ao sax-barítono e soprano e de Quentin Jackson ao trombone.

Dezessete: No caso de Gerry Mulligan, a escolha que teria o aval de Lady Mazzí seriam decerto os dois volumes de *California Concerts*, gravações históricas feitas em 1954 por Mulligan com seus grupos “pianoless”. Por outro lado, qualquer disco com a Concert Jazz Band, criada e dirigida por Mulligan, poderia ser incluído aqui. Mas, se eu tiver de





considerar o quesito *prazer de ouvir*, tenho de incluir o álbum *Zurich 1962*, gravação ao vivo, da série *Swiss Radio Days*, feita em quarteto com Bob Brookmeyer, Bill Crow e um inspiradíssimo Gus Johnson na bateria (e olha que quem está falando é o maior crítico de todos os tempos da bateria do jazz). Destaque especial para a faixa “Open Country”.

Dezoito: Art Tatum, *The Complete Tatum Group Masterpieces*, volume 1. Que Tatum foi um gênio do piano ninguém há de negar. Mas apesar disso me parece técnico demais e barroco demais e, o que é pior, repetitivo demais. As duas coleções que gravou nos últimos anos de sua vida são ovacionadas como um grande arquivo musicológico. Mas as suas performances em piano solo me deixam frio, e olha que eu bem que queria gostar, e as sessões em grupo não me empolgam⁵⁴. À exceção dessa, de 1954, com Benny Carter ao sax-alto e Louis Bellson à bateria. Só o blues de abertura já é antológico, e os solos de Benny Carter, muito elegante e muito escoreito como sempre, dão vontade de dançar.

Dezenove: Art Pepper. Tem duplicata nesta lista, dirá o leitor. Mas Art Pepper tem duas fases distintas em sua carreira. Na primeira fase, que vai até 1960 mais ou menos, Pepper é alegre, jovial, cristalino, embora sempre pungente em seus blues e em suas baladas. Na segunda fase, que vai de

⁵⁴Com a idade, aprendi a curtir o que chamo de jazz pra velho, Art Tatum incluído. [Nota de José Garibaldi Magalhães].





1975 até sua morte em 1982, a alegria dá lugar a uma euforia mortificada e o lirismo é ácido e cheio de agonia. É a música de um músico que desperdiçou quinze anos de vida sem soprar uma só nota e que agora toca contra o relógio, tentando aproveitar o que lhe resta de vida pra mostrar, sobretudo a si mesmo, que é o melhor sax-altista do mundo. E o crítico Scott Yanow disse que, ao morrer, aos 57 anos, Pepper era realmente o melhor sax-altista do mundo. Desse período de redenção de Pepper escolhi *Arthur's Blues*, gravação de 1981. O blues-título é o testamento do artista.

Vinte: Charles Mingus. Agora uma triplicata? Sim. Mingus é tão múltiplo a ponto de ser inesgotável, apesar de umas coisas de mau gosto como *Tijuana Moods*. Em *Blues & Roots*, de 1959, Mingus se debruça exclusivamente sobre os blues, e o resultado são seis leituras diferentes, todas elas do caralho. E se na lista de Luiz Orlando tem três discos de Miles Davis, por que é que na minha lista não pode ter três de Mingus? Tietagem à parte, Mingus foi um músico muito maior do que Davis.

Dita e feita está a lista. Entrei por uma porta e saí pela outra, quem quiser que faça outra.





25

A ABOBORIZAÇÃO DE MILES DAVIS

ATO I

Pra Fernando Achiamé, porque sim.

— Ontem à noite eu telefonei pra Garibaldi, — diz Fernando Achiamé.

É terça-feira, e o Clube das Terças-Feiras está reunido no Centro da Praia, numa das mesas da praça do Canto. Reunido mas nem tanto, porque não em seu todo, nem em sua maioria, nem tampouco em sua metade: pois estamos três, só três, sentados a uma mesa do canto da praça do Canto, dois de nós, só dois, bebendo refrigerante em copos de plástico, e João Luiz Mazzi, só ele, seco e abstermido como é do seu feitio.

— Garibaldi estava ouvindo jazz, é claro, — diz Fernando.

Aí, já nos primeiros minutos da crônica, lá vem vindo uma moça, e o narrador vê que essa moça que lá vem vindo tem quatro flores bordadas na calça jeans, duas na coxa direita, duas na esquerda. E lá vem vindo a moça com a calça florida: vindo e chegando perto cada vez mais dos olhos míopes do narrador: que aí percebe que não são flores que ela traz





bordadas na calça jeans: são quatro buracos abertos em pleno tecido, mastigados de fiapos de linha, pondo à mostra nesgas da pele das coxas. Bom: no fim tudo são flores: flores de pele, flores douradas de pele, com um cheiro bom pra inalar com os olhos: isso se você é sócio do Clube das Terças em pleno exercício da função de narrador e/ou personagem de uma crônica chauvinista como esta.

— Ouvindo sabem quem? — diz Fernando.

— Pelo tom da pergunta, já sei que não era Art Pepper, — diz João Luiz. Que está vestindo uma camisa do programa *O Som do Jazz*, com a efígie de um giga-saxofone impressa nela.

A moça de jeans dobra a esquina de uma loja e lá vai indo, sem pressa alguma, consumindo com os olhos as mercadorias que vegetam nas vitrines. O mês é janeiro, mas a moça tem jeito mais de Márcia que de Januária; e se é gostosa assim em janeiro, imagine quanto mais em março.

— E não era mesmo, — diz Fernando. — Era sabem quem? Miles Davis.

Dito isso, Fernando saboreia um gole de seu refrigerante.

— Não acredito, — diz o narrador. — Garibaldi não vai com os cornos de Miles Davis.

— Pois era Miles Davis, — sustenta Fernando. — E se não acredita, pode perguntar a Garibaldi, que olha ele vindo bem ali.

O narrador não precisa ter olhos de lince pra identificar,





mesmo ao longe, a figura singular de José Garibaldi Magalhães; posto em movimento sobre suas longas pernas de Dexter Gordon, lá vem ele rumo à praça, trazendo uma mão no bolso, outra fora, e uma pasta amarela na mão de fora. Lá vem ele e, no que vem, mete um olho na bunda de Márcia, a moça de jeans, agora parada diante da vitrine de uma loja de lingerie, absorta na leitura de alguns parágrafos de calcinhas e sutiãs. Dá pra ver que Garibaldi gostou do que viu: só pelo jeito do beijo, que engrola $\frac{3}{4}$ de sorriso, dá pra ver que gostou do que viu — e olha que nem chegou a ver flores de pele d'ouro em campo azul de calça jeans de moça. Nem por isso, tampouco, se chega à moça pra dar-lhe uma cantada ou pra pedi-la em casamento. Também, são múltiplos os apelos em seu caminho: já avistou, lá da gávea do olhar, os três companheiros do Clube das Terças, sentados, nós três, a uma mesa cá adiante. Três companheiros x dois ouvidos cada um = seis ouvidos no total. Em largas passadas num instante Garibaldi está no meio de nós; aí saca do bolso a mão direita como uma garrucha e nos aperta as mãos.

— Chegou bem na hora, Garibaldi, — diz o narrador, — porque tem nego te caluniando feio por aqui.

Ele senta na berlinda e cruza as longas pernas. Está calmo e destemido, e:

— É mesmo? Estão dizendo por acaso que eu sou veado?





— Pior, — diz o narrador. — Estão dizendo que você anda ouvindo Miles Davis.

Garibaldi abre sobre nós um longo bocejo de maraçopeba; depõe sobre a mesa a pasta amarela, aliás bojuda de tanto sei lá o que que tem dentro dela; e depois:

— Mas é a pura verdade. E que que tem? Miles Davis era um músico de jazz como outro qualquer, até trair a causa e *defectar* pro inimigo.

— Um músico como outro qualquer! — exclama o narrador. — Ah se Rogério Coimbra estivesse aqui pra ouvir issol

— E quais os cds de Miles Davis você tem, — isto Fernando, — além, é claro, daquele que você me emprestou, *Porgy and Bess*, que eu achei uma boa merda?

— Sabe que você me deixou muito feliz, — diz Garibaldi, — achando esse disco uma boa merda? Pois eu também acho. E só não me desfaço dele por motivos didáticos, porque esse disco é a prova cabal de que não se deve confiar em tudo que os críticos e Lady Coimbra dizem sobre Miles Davis.

— Mas que outros cds de Miles Davis você tem? — insiste Fernando.

— Não são muitos, — informa Garibaldi, e põe-se a nomeá-los com a ajuda de alguns dedos: — *Birth of the Cool*, de 1949-50, que dizem que é dele; *Collectors' Items*, com Charlie Parker tocando tenor, de 1953; *Miles Davis at Carnegie Hall*,





de 1961, com a orquestra de Gil Evans; e *Someday My Prince Will Come*, também de 1961, que eu acho que é o canto de cisne de Miles Davis. Depois disso ele não fez mais nada que meus ouvidos puristas possam digerir.

— *Someday My Prince Will Come* é o único disco dele que eu tenho, — diz João Luiz.

— Eu tinha *Musings of Miles*, lembra, Lady Mazzi, — diz Garibaldi, — mas não tenho mais. Fiquei com esse cd mais de dez anos, e não devia ter ficado com ele nem dez minutos.

— Até que não é um disco tão ruim assim, — diz João Luiz. — É uma gravação com quarteto, que é uma formação pouco utilizada por trompetistas, se não me engano só duas vezes Miles Davis utilizou essa formação. E nesse disco você não ouve aqueles cacóetes musicais que ele adquiriu mais tarde. Aí ele não chega a exagerar na sonoridade cool, tanto que nem usa surdina. O ano de gravação é 1955, e 1954-55 foram os melhores anos da carreira de Miles Davis. *Walkin'*, de 1954, e *Dig*, de 1955, são discos que eu até seria capaz de comprar.

— Eu, por mim, — diz Garibaldi, — durante mais de dez anos me esforcei pra gostar desse cd, mas não houve jeito. Sempre achei a música ali sem graça, sem vida, sem cor, sem porra nenhuma. Aí vendi por dez patacas pra Paulinho Silva.

— E qual disco de Miles Davis você estava ouvindo ontem, Garibaldi? — diz o narrador.





— Um porrilhão, — diz Garibaldi.

— Um porrilhão? — diz o narrador. — Mas por que esse interesse repentino pela obra de Miles Davis, Garibaldi?

Garibaldi dá uma olhada de esquelha nas unhas da mão esquerda pra então:

— Camaradas, estou embarcando na canoa acadêmica. Estou tentando escrever um ensaio pra explicar, de forma lógica e científica, o sucesso assombroso de Miles Davis, e digo assombroso porque vai além, muito além, da taprobana dos méritos dele.

— Que sucesso assombroso de Miles Davis? — rebate o narrador. — Veja uma mesa como esta, com quatro amantes do jazz sentados em volta, e nenhum dos quatro dá grande valor à música de Miles Davis. Cem por cento de rejeição ou, pelo menos, de indiferença. Como é que você vem falar de sucesso de Miles Davis?

— Meu amigo, — diz Garibaldi, — não me venha com sofismas estatísticos. Você sabe muito bem que Miles Davis é o músico mais famoso do jazz, a ponto de se ter tornado um emblema do próprio jazz. Estou elaborando uma teoria pra ver se consigo explicar por $a + b$ como foi possível acontecer tal coisa. Porque ele não tem, na minha humilde opinião, categoria pra isso.

— Ah, é, Garibaldi? — diz Fernando, com sua veia de





historiador pulsando de curiosa. — E o que é que você pode adiantar pra nós dessa teoria?

Garibaldi hesita um segundo, dois, três. Depois decide e, decidido:

— A apresentação do problema eu já escrevi, e por mero acaso está até aqui comigo. Querem que eu leia pra vocês?

— Lê, Garibaldi, — diz Fernando, acomodando-se melhor no regaço da cadeira pra melhor escutar o sábio de galocha.

Garibaldi abre a pasta amarela, retira de seu bojo duas folhas de papel, passa um olho crítico no que tem ali, reavaliando o próprio trabalho, aprova-o com um aceno de cabeça e um trejeito de lábio — leitor já viu todo esse teatro antes em alguma crônica anterior — e, abrindo aspas:

— “A aboborização de Miles Davis, por José Garibaldi Magalhães”.

— Já gostei do título, Garibaldi, — diz Fernando. — Tem alguma coisa a ver com Cinderela?

— Claro que não, Lady Achiamé, — diz Garibaldi, à beira de ofendido. — Tem a ver com os imperadores romanos, que eram incluídos entre os deuses quando morriam. Só que, quando o imperador Cláudio morreu, o filósofo Sêneca escreveu uma paródia de apologia que intitulou *Apocolocintose*, que em grego quer dizer aboborização. É isso que eu quero fazer com Miles Davis, desmistificar o bruto,





desendeusá-lo, trazê-lo de volta ao seu tamanho natural como figura do segundo escalão do jazz, que pra mim ele não passa é disso. Pra mim, ele está abaixo de Armstrong, de Ellington, de Coleman Hawkins, de Lester Young, de Parker, de Gillespie, de Monk, de Mingus. Esses são os gigantes: os inventores, os fundadores, os criadores, os inovadores em sentido amplo. Miles Davis está no mesmo nível de Basie, de Tristano, de Brubeck, de Mulligan, de Coltrane e de Ornette Coleman. Está entre os que também contribuíram, mas em escala menor, pra evolução do jazz, ou até pra contravolução do jazz, no caso de alguns deles.

— Peraí, Garibaldi! — intervém João Luiz. — Dizer que Miles Davis é músico do mesmo quilate de Basie, Tristano, Brubeck e Gerry Mulligan deve ser gozação sua. Pra mim Miles Davis está, no mínimo, um nível abaixo desses aí e de outros tantos.

Surpreendemo-nos surpresos diante de um João Luiz mais realista que o rei. Antes que se possa dizer qualquer coisa, porém, chega à margem da mesa uma das moças que trabalham na Work Chop, a lanchonete de Alcides Vieira:

— Vão querer mais alguma coisa, meninos?

— Tem suco gástrico nessa lanchonete de vocês? — pergunta Garibaldi.

— Tem não, amor, — diz a moça. — Só de laranja.





— Suco de caixa d'água eu não quero, — diz Garibaldi, referindo-se ao suco de laranja pré-fabricado que algumas lanchonetes, entre elas a de Alcides, mantêm em custódia num recipiente de plástico, em estado de permanente convulsão. — Eu gosto do meu suco feito na hora. Então me traz um chocolate quente com um pão de queijo.

Lá se vai a moça com seu boné vermelho na cabeça. De volta à pauta, Garibaldi:

— Meu ensaio tem epígrafe, porque está na moda ensaio acadêmico com epígrafe. Vou ler a epígrafe: “Miles Davis tem várias maneiras de tocar: uma é lenta, mortiça, amordaçada; outra é lépida, acre, esganiçada; e outra é maviosa e teatral; e eu não gosto de nenhuma delas.” Isso foi escrito nos anos 60 por Philip Larkin, um poeta e crítico inglês. E se esse cara foi tão bom poeta como foi crítico, quero ler a poesia completa dele.

— Poeta e crítico? — diz o narrador. — Igual a você, Garibaldi.

— Pobre de mim, não sou nem uma coisa nem outra, — diz ele, ainda por cima sincero. — Agora vou ler a apresentação. — Aí, reabrindo aspas: — “Recentemente um amante de jazz da cidade de Vitória foi apresentado a um professor norte-americano chamado Spears. Sempre que é apresentado a um norte-americano, seja professor ou seja o quê, nunca deixa de mencionar sua paixão pelo jazz, na esperança de achar um





interlocutor com quem trocar idéias sobre o assunto. Foi o que fez ao ser apresentado a esse professor norte-americano chamado Spears. Também gosto muito de jazz, disse o professor. Gosto muito de Miles Davis.”

— Aposto que esse amante de jazz é você, Garibaldi, — diz Fernando.

— Acertou, mas há que sermos impessoais num ensaio acadêmico, — diz ele. E: — “Donde se conclui que Miles Davis tornou-se a referência oficial e imediata do senso comum em matéria de jazz. É do nome dele, e não dos de Louis Armstrong, Coleman Hawkins, Duke Ellington, ou Charlie Parker, que as pessoas se lembram quando ouvem a palavra jazz.”

Garibaldi pára de ler, olha pra nós e concorda consigo mesmo:

— É verdade. Igual ao cão de Pavlov, assim que as pessoas ouvem tocar a campainha da palavra jazz, imediatamente babam na gola o nome de Miles Davis. O que é irônico, porque, de todos os músicos que eu citei ali em cima, Miles Davis é o único que renegou o jazz, que deu as costas ao jazz e foi tocar em outra freguesia.

Depois retorna ao ensaio e:

— “Miles Davis é atualmente, e o será talvez por muito tempo ainda, o soberano do jazz. Os próprios críticos, em sua maioria, adotam uma postura toda reverente quando se referem





a ele. O inglês John Fordham, por exemplo, autor de um livro intitulado *Jazz*⁵⁵ que tem prefácio de Sonny Rollins, chega a empregar uma generalização do tipo *nenhum jamais*, inaceitável no idioma crítico: 'Nenhum músico de jazz jamais tocou um instrumento tão próximo de nossas mais íntimas e indefiníveis emoções como Miles Davis'. Já o brasileiro Sérgio Karam, em seu *Guia do jazz*⁵⁶, fecha o registro sobre Miles Davis num arroubo de tietagem: 'A importância de Miles para o jazz e para a música contemporânea, de um modo geral, é indiscutível. O som único de seu trompete seduziu o mundo. Miles foi um ídolo, um revolucionário, um rei. Está além de qualquer crítica e só nos resta ouvir seus discos.' Ora, nenhum artista está 'além de qualquer crítica,' e nenhum crítico pode conferir a um artista, por maior que seja, uma, por assim dizer, imunidade artística. Isso seria, aliás, a extinção da própria crítica."

— Concorde, — diz o narrador. — Isso cheira tão mal como a imunidade parlamentar.

— "O jazz já teve alguns reis em sua história," — prossegue Garibaldi. — "Na década *ruginte* dos anos 20, Paul Whiteman foi cognominado rei do jazz devido ao sucesso estrondoso da sua orquestra, que nem era a rigor uma orquestra de jazz. Benny Goodman se satisfiz com o título

⁵⁵ Dorling Kindersley, Londres, 1993.

⁵⁶ L&PM, São Paulo, 1993.





de rei do swing, se bem que, nos anos 30, o título de rei do swing equivalia ao de rei do jazz. Para citar um terceiro exemplo, Jelly Roll Morton sempre reafirmou, com insistência folclórica, ter sido ele próprio o inventor do jazz no início do século XX. Com o andar da carruagem do tempo, no entanto, foi Louis Armstrong quem alcançou uma maior exposição junto ao público do planeta não só como jazzman, mas como personalidade, assumindo e mantendo a condição de símbolo, de ícone, do jazz. Isso não deixa de ser curioso, porque essa popularidade não veio tanto em função das legítimas contribuições de Armstrong na fase de afirmação do jazz, com os seus lendários Hot Five e Hot Seven, mas das perambulações que fez pelo mundo afora interpretando *ad nauseam* canções rasteiras como 'What a Wonderful World', 'C'est si bon' e 'Hello Dolly'. De qualquer forma, é ele o incontestável rei do jazz até sua morte em 1971; a partir daí, quem assume a coroa é Miles Davis. No entanto, quem foi Miles Davis? Tentemos uma síntese: como instrumentista, foi um trompetista que capitalizou suas limitações técnicas; como inovador, um músico que introduziu no jazz o estilo modal, que, como o nome indica, foi mais um modismo que um estilo; como revolucionário, um oportunista que, mais que nenhum outro, despiu o jazz de sua identidade, ao travesti-lo com a roupagem do rock. Apesar dessa trilogia de





pesares, é ele quem vai se tornar o mais famoso músico de jazz do século. Como explicar um paradoxo desses?

Garibaldi pára de ler e:

— Aí termina a apresentação do problema e começa outro tópico, que eu ainda não escrevi, que vou chamar de “Miles Davis e a finissecularidade: a edição de 31 de dezembro de 1999 da revista *Time*”⁵⁷.

— Que palavra foi esse que você disse aí? — estranha João Luiz.

— Cara, — diz Garibaldi, — preciso lembrar que este é um trabalho acadêmico? Estou usando jargão acadêmico. Finissecularidade é como as hostes acadêmicas se referem a toda conjuntura de fim de século.

— E o que tem nessa edição de *Time*, Garibaldi? — quer saber o narrador.

— Está aqui, — diz Garibaldi, extraindo de dentro da pasta amarela a edição de *Time*: na capa tem uma foto de Albert Einstein.⁵⁷ — Esta edição fez uma retrospectiva do século XX e Einstein foi escolhido como a personalidade do século. Além disso, escolheram também os melhores isso e aquilo do século. Cada categoria traz o nome dos três primeiros colocados. É só examinar os nomes no pódio que dá pra ver que *Time* conseguiu, quase sempre, ser coerente

⁵⁷ *Time*, dezembro 31, 1999.





na escolha do melhor fosse o que fosse, mas cagou feio na segunda e na terceira escolhas.

Garibaldi vai folheando a revista até que então:

— Olha só. Até que dá pra aceitar *Cidadão Kane* como melhor filme, mas um filmeco como *Chinatown* em terceiro lugar já fica meio difícil. Também dá pra aceitar *Ulysses* como melhor romance e até, com um pouco de boa vontade, *Cem anos de solidão* em segundo lugar, mas *Lolita* em terceiro? Em que que *Lolita* é mais substancial e mais significativo como interpretação literária do século XX do que, por exemplo, *A montanha mágica*? Direi mais: *Lolita* nem é, a meu ver, o melhor Nabokov do século; o melhor Nabokov do século é *Fogo pálido*.

Eis que vem chegando a outra moça que trabalha na Work Chop, trazendo numa bandeja, em passo de gueixa, chocolate quente e pão de queijo pra Garibaldi. Que mal lhe dá atenção, entregue à volúpia do seu próprio verbo. A moça põe a xícara com chocolate e o cesto com pão de queijo sobre a mesa à frente dele e se manda, em boa hora alheia a questões insignificantes como essa de melhor romance do século.

— Também o poema do século, — decreta Garibaldi, — foi bem escolhido, “The Waste Land”, de Eliot. Mas novamente as outras duas escolhas são decepcionantes: um de Yeats, outro de Robert Frost, poeta de estimação dos norte-americanos. Aliás, a mim os poetas de língua inglesa não me





dizem porra nenhuma. Tirando Eliot e Robert Graves e mais uns dois ou três, como Enderby e John Francis Shade, acho todos eles uma boa merda. Não tem um só que valha um quarto do nosso Fernando Pessoa.

Aqui Garibaldi leva à testa uma das mãos, em sinal de desespero, e:

— E quando chega na música? Camaradas, quando chega na música a coisa vira um escândalo. Como melhor canção do século escolheram sabem o quê? “Strange Fruit”, de Billie Holiday. E olha só como justificaram a escolha: “Nesta canção triste e sombria sobre um linchamento no sul, a maior cantora de jazz da história chega a um acordo com a própria história.” Acho que nem Fernão Ferreiro, que não tem ouvido, concordaria com essa escolha. Uma canção tem de ter melodia, e melodia é o que “Strange Fruit” não tem. Não passa de um recitativo chato e chocho, tanto que não fez carreira instrumental entre os músicos de jazz. O que premiaram aí foi a *letra* da canção, foi o *sentimento* contra o racismo e a violência. Usaram um critério político pra contemplar uma peça musical. Se o caso era escolher uma canção anti-racista, pegaria melhor escolher “Fables of Faubus”, de Mingus: é uma canção, porque tem até uns espasmos de letra, é um libelo contra o racismo, e é um artefato musical maravilhoso.





Garibaldi vira a página da revista e a revista tremula trêmula em sua mão:

— Agora chegamos ao melhor disco do século. O escolhido foi um disco de Bob Marley chamado *Exodus*, que não conheço nem estou a fim de conhecer. E os outros dois foram *Are You Experienced?*, de Jimi Hendrix, e *Kind of Blue*, de Miles Davis.

Os olhos de Garibaldi emitem chispas de ódio. Seus dentes rilham quando ele:

— Isso mesmo: *Kind of Blue*, de Miles Davis, um dos três melhores discos do século. E, como os outros dois discos escolhidos são de música pop, a conclusão é que, segundo o colégio eleitoral de *Time*, *Kind of Blue* é o melhor disco de jazz do século.

— Nunca ouvi, — diz Fernando, dentre nós o mais neófito de nós.

— Vai por mim: não perdeu nada, — diz Garibaldi, ainda entre os dentes.

— Ah, mas eu quero ouvir, — diz Fernando, — pra ter certeza que não perdi nada mesmo.

— Aposto que você também nunca ouviu esse disco, Garibaldi, — diz o narrador. — Você nem o citou entre os discos de Miles Davis que você tem.

— O lp que pertenceu a Lady Coimbra está comigo, — diz ele. — Esse lp eu já ouvi, sim, e várias vezes, sempre ten-





tando ouvir a luz que dizem que tem ali. Pois não tem jeito: toda vez que ouço eu acho a música opaca paca.

— Eu tenho uma coletânea chamada *Jazz 'Round Midnight*, — diz João Luiz. — Lá tem “Freddy Freeloader”, uma das faixas de *Kind of Blue*. É o que me basta. Não vejo nada de mais nesse disco, pra mim é o tipo do disco que você dá três estrelas, três e meia no máximo.

— Pois é, — concorda Garibaldi. — Tem milhares de discos no jazz tão bons como esse, e outros milhares muito melhores.

— Não, alguma coisa de especial esse disco tem de ter, — diz Fernando.

— Um dos argumentos dos milesólatras, — diz Garibaldi, — pra considerar esse disco uma obra-prima é que é nele que se *consubstancia* o jazz modal.

— Já ouvi falar, — diz Fernando, — mas não sei o que é.

— Me deixa consultar minhas notas, — diz Garibaldi, — que eu já te explico.

Garibaldi abre mais uma vez a pasta amarela e, depois de revirar um punhado de papéis lá dentro, retira uma folha coberta de anotações e:

— A música européia da Idade Média e da Renascença se baseava em escalas chamadas *modos*: modo lídio, modo frígio, modo dórico, etc., no que tinha alguma afinidade com as músicas orientais. Só que veio Bach e deu início à grande





— Só quem é músico sabe o que é, e olha lá, — diz Garibaldi. — Outro dia eu li uma entrevista com Dizzy Gillespie numa das minhas velhas edições da *Down Beat*. Lá pelas tantas o que é que veio à baila? Miles Davis e o jazz modal. Aí Gillespie contou que de vez em quando calhava dos dois estarem tocando um perto do outro, de forma que um sempre acabava ouvindo o outro tocar. E contou que, numa dessas vezes, Miles chegou pra ele e perguntou: E aí, gostou do que eu toquei? E Gillespie disse pra ele: Mas que que é isso que você tocou? Explica pra mim. E Gillespie disse pro entrevistador que entendeu que o pessoal modal tinha uma melodia básica e ficava trabalhando em tomo dela o tempo todo. Aí o entrevistador disse pra Gillespie: Não é tanto uma melodia, é mais um modo, não é? Aí Gillespie disse: Sei lá. Tanto faz.⁵⁹

— Moral da história, Garibaldi? — pergunta o narrador.

— Moral da história, — diz Garibaldi, — é que a história não tem moral. *Kind of Blue* é o melhor disco de jazz da história? Isso é totalmente imoral. Meu Deus do céu, esse disco é um disco kind of chato pra caralho! Não tem nem muita variedade, os temas se parecem uns com os outros, é tudo muito monófono e monótono. Ah, dizem os milesólatras, esse disco é o epítome da espontaneidade improvisacional. Digo eu: Pra cima de mim? Querem espontaneidade nas

⁵⁹ *Down Beat*, fevereiro 5, 1970, p. 24. No mesmo comentário Gillespie faz observações indulgentes e até carinhosas sobre a pessoa de Miles Davis.





improvisações, vão ouvir o concerto inaugural do JATP, com Illinois Jacquet, Les Paul e um puta pianista chamado Nat King Cole, que depois degenerou em cantor popular. Ah, dizem os milesólatras, mas esse disco é um paradigma. Pergunto eu: Que paradigma? Ah, respondem eles, o jazz modal. Respondo eu: E daí? Pelo jeito como eles falam essas palavras sagradas, jazz modal, parece até que não tem nada mais sublime no jazz do que o jazz modal: que o jazz modal foi mais importante, mais influente e mais duradouro do que o swing e o bebop. Agora me diz: quem é que tocou jazz modal? Dá pra contar nos dedos de uma só mão: Miles Davis, Coltrane, Herbie Hancock, Wayne Shorter. Ou seja, a panelinha de Miles Davis. Quem mais? Ah, eu ia me esquecendo de um *grande* músico modal: Ravi Shankar. Mas é claro. Por que é que um ser de outro planeta musical como Ravi Shankar se encaixou tão facilmente no jazz dessa época? Porque a música hindu, com aquelas ragas chatas que doem, é modal. Queria ver esse faquir se dar bem no jazz dez, quinze anos antes, em pleno apogeu do bop. Olha, eu não entendo nada de música, mas me parece que a música modal é um retrocesso, porque tem a ver com músicas primitivas, como a música européia medieval, como a música oriental, que só conhece a escala pentatônica. Por sinal, Coltrane se encantou com essas merdas dessas ragas e até deu a um filho o nome de Ravi. Mas não admira, porque





o objetivo da música dele nessa fase nem era musical, era místico. Ficava duas horas tocando raga-jazz pra agradecer a Deus por estar livre das drogas. Livre porra nenhuma. Tinha trocado uma droga por outra, e ainda sou mais a heroína do que a música modal.

A moça que trabalha na joalheria ali em frente chega à porta da loja pra vigiar o movimento da praça. Está de vestido vermelho e tem, num dos pulsos, uma pulseira de fios vermelhos combinando com o vestido.

— Mas deixa pra lá, — diz Garibaldi. — Vamos analisar a longevidade do jazz modal. Me diz: tem alguém tocando jazz modal hoje em dia? O swing está aí, renovado, o bop está aí, vivo da silva, até o estilo dixieland tem montes de intérpretes por aí. Mas me diz: alguém ouviu falar aí de algum jazz neomodal? Não tem. O que tem, segundo me disse Jovaldo Guimarães, grande saxofonista aqui da terrinha, são alguns temas modais que sobreviveram ao desaparecimento da moda. Se o tema é modal, ele toca no estilo modal. Mas fez questão de me dizer que acha a improvisação modal chata pra caralho. Não há *desafio!* O músico toca como quem vai às goiabas!

Garibaldi solta um longo suspiro antes de prosseguir:

— Pois é, — diz: — o jazz modal não teve nem expansão nem longevidade. O próprio filho da puta do Miles Davis daí a pouco voltou à improvisação sobre acordes, porque sentiu





que a coisa modal não tinha futuro no jazz. E só vai retornar ao modal, pra vocês verem a limitação do troço, quando começa a investir no jazz-rock. O que me faz lembrar aquela tira de *Chidete com Banana* em que dois músicos de rock chegam numa cidade e, descendo do avião, são cercados pela imprensa e pelos fãs. Aí um diz: “Vocês querem rock’ ‘n’ roll?” E o outro diz: “Vocês querem rock’ ‘n’ roll?” Aí um repórter pergunta: “Por que vocês, roqueiros, só sabem dizer uma única frase?” E eles respondem: “Porque uma frase é rock ‘n’ roll. Mais do que isso já é jazz.”⁶⁰ É isso aí: o famoso estilo modal, de que *Kind of Blue* é um marco, é bom pro rock, mas não pro jazz.

Um senhor de meia-idade junta-se à senhora de meia-idade na mesa próxima. Ele traz em cada mão um copo de sorvete que, pela cor, deve ser de manga.

— Mas é evidente, — diz Garibaldi, — que também tem um fator mercadológico por trás de todo esse cartaz de *Kind of Blue*. Pra começar, a promoção do disco foi feita pela divisão de música pop da Columbia, o que já deu um impulso nas vendas. Além disso, uma semana depois do lançamento do disco Miles Davis teve a sorte incrível de se meter numa confusão com a polícia de Nova York por motivo besta na calçada do Birdland, onde o sexteto dele estava tocando. Parece que um policial disse pra ele circular, ele subiu nas tamancas,

⁶⁰ *A Tribuna*, Vitória, 18 de agosto de 1995





houve bate-boca, e o policial lhe fez o grande favor de agredi-lo no coco com o cassete e prendê-lo por desacato. A foto que tiraram na ocasião saiu em tudo quanto é jornal: mostra Miles Davis algemado a um policial branco, com dois pedaços de esparadrapo no coco e o paletó branco todo pichado de sangue. Com uma publicidade dessas, do tipo certo e na hora certa, não admira que o disco tenha vendido pra caralho. E, na nossa civilização, o que vende vira mito e o que vira mito vende. Ou seja, a tendência do mito é vender e mitificar. Parece que *Kind of Blue* vendeu dois milhões de cópias desde que foi lançado em 1959.

— Dois milhões de cópias? — admira-se Fernando. — É um número impressionante, Garibaldi.

— Mas lembre-se, Lady Achiamé, — diz Garibaldi, — que a verdade nunca está com a maioria. E quem disse isso não foi Garibaldi Magalhães, mas André Gide.

— Deve ser o disco de jazz mais vendido de todos os tempos, — insiste Fernando.

— É, nenhum disco de jazz vendeu tanto, a não ser talvez as porcarias de Kenny G, — diz Garibaldi. — E até me arrisco a dizer que grande parte da putada que comprou *Kind of Blue* também deve ter Kenny G em casa.

Aí Garibaldi mete a mão no estômago da pasta amarela e retira de lá um recorte de jornal:





— Agora deixa eu mostrar pra vocês até onde vai o poder da porra do mito. Vejam só isto aqui. Estão saindo nos Estados Unidos, ao mesmo tempo, dois livros sobre *Kind of Blue*: um deles se chama *Kind of Blue: The Making of the Miles Davis Masterpiece*, de um tal de Ashley Kahn; o outro, quase homônimo, é *The Making of Kind of Blue: Miles Davis and His Masterpiece*, de um tal de Eric Nisenson. Já não basta mitificar o músico e o disco, é preciso mitificar o local e o momento em que foi feito, e cada partitura, cada anotação, cada guimba de cigarro fumado durante as gravações. E tudo isso gera mais publicidade, mais exposição na mídia, mais artigos em jornais e revistas, mais vendas. Daqui a pouco essa merda terá vendido mais uns dois milhões de cópias, e será considerada, como música, mais importante que todas as sinfonias de Beethoven.

A senhora de meia-idade retira de dentro da bolsa um baralho. Embaralha as cartas com perícia, pousa o baralho no centro da mesa. O senhor de meia-idade corta o baralho. A senhora de meia-idade começa a distribuir as cartas. O senhor de meia-idade apanha suas cartas, abre-as em leque diante dos olhos. Os dois começam a jogar biriba e a tomar sorvete. As luzes gradualmente não se apagam. Assim mesmo, à luz das luzes acesas, a crônica dá por encerrado o seu primeiro ato pra voltar, Deus querendo, no segundo.





ATO II

Pra Rogério Coimbra, por que não?

Quando se abre a crônica pro ato II, nada mudou no cenário da praça do Canto. As luzes que não se apagaram continuam acesas. Estão lá, à mesa do canto, os mesmos quatro sócios do Clube das Terças-Feiras; está lá, à mesa próxima, o mesmo casal de meia-idade dando início a um jogo de biriba; está lá, à porta da joalheria, a moça de pulseira vermelha combinando com seu vestido vermelho. A Garibaldi, como personagem principal, cabe o primeiro movimento do segundo ato. É um movimento sereno, um simples folhear da revista *Time* à procura de alguma coisa mais com que dar seguimento à sua campanha difamatória contra o bom e velho Miles Davis. Com essa sinistra intenção folheia, folheia, folheia, até que:

— Com a devida vênia, queria mostrar isso aqui também pra vocês, “O século nas artes”. É um joguinho besta de cultura geral. Você tem de associar vinte e uma transcrições de *Time* a vinte e uma personalidades artísticas do século. A foto de Armstrong está aqui, e a transcrição que corresponde a ele é esta merda, que peço vênia pra traduzir: “Ele tinha acento e ritmo perfeitos. Sua música, tanto tocada quanto cantada, tinha momentos tão gloriosos como uma viagem à lua e tão tristes





como as gotas de sangue de um bandido de rua morrendo na sarjeta." É uma tentativa de fazer uma frase de efeito poético, que acaba saindo pior que um peido bubônico.

Garibaldi ilustra sua crítica movendo a mão diante do nariz. Em seguida:

— Agora querem ver o que tem aqui sobre Charlie Parker?

— Lê aí, Garibaldi, — diz Fernando.

— Pois não tem nada aqui sobre Parker, — diz Garibaldi.

— Nada. Nada. Nada. Mas sobre Miles Davis é claro que tem. Olha aqui a foto do indefectível filho da puta!

Com um dedo indicador e pontiagudo Garibaldi mostra, na página da revista, a foto de Miles Davis, que ali está tocando tranquilamente seu trompete assurdinado.

— E qual é, — prossegue, — a transcrição que se refere a ele? Vamos ver. Ah, está aqui: "Em 1948, quando todo mundo estava tentando tocar como Diz, o noneto deste artista", ou seja, de Miles Davis, "estava depurando o som de alto-forno de Gillespie e transformando-o na clara chama de um bico de Bunsen." A frase é ruim, mas, pior que ruim, confunde alhos com bugalhos e não faz neça de sentido. Vamos dissecá-la pra demoli-la.

Garibaldi dobra a revista ao meio e, com voz azedada:

— Em primeiro lugar, dizer que em 1948 "todo mundo estava tentando tocar como Diz" já é uma besteira. Os





trompetistas vai ver estavam mesmo. Mas o que os músicos de jazz, sem distinção de instrumento, estavam tentando fazer nessa época era tocar bebop, ou seja, tentando tocar de acordo com as inovações, em 1948 já nem tão novas assim, melódicas, harmônicas e rítmicas injetadas no jazz por Gillespie e Parker. Em seguida o autor da frase faz referência ao noneto que Miles Davis liderava na época, que fez as gravações que anos depois foram reunidas no disco *Birth of the Cool*. Todo mundo sabe que esse noneto, pra usar as palavras de John Ephland, estava tentando criar um jazz orquestral no contexto do bop: um big band bop que ao mesmo tempo fosse uma alternativa pras altas temperaturas do bop. Então o noneto tinha a ver com o bebop como um todo, é claro, e não especificamente com o trompete de Gillespie, como a frase sugere. Em suma, a frase teria sentido assim: “Em 1948, quando todos os trompetistas estavam tentando tocar como Diz, Miles Davis estava depurando o som de alto-forno de Gillespie e transformando-o na clara chama de um bico de Bunsen.” Ou assim: “Em 1948, quando todo mundo estava tentando tocar no estilo bop, resultado das experiências inovadoras de Charlie Parker e Dizzy Gillespie, o noneto de Miles Davis estava retocando esse estilo e transformando-o numa versão mais contida e mais suave.”

Garibaldi atira a revista sobre a mesa pra então:





— Essa frase tosca só vem demonstrar que *Time* não passa de uma revistinha canhestra metida a besta. Mas isso não importa. O que importa é a escolha da referência. Onde me acho no direito de fazer duas perguntas. Primeira: por que Miles Davis é que está ali e não Parker? Miles Davis, é o que se pode adivinhar da leitura da citação, foi o criador do cool jazz, opinião que aliás eu contesto, mas não vem ao caso agora. Parker foi o criador do bebop, movimento muito mais revolucionário, denso e influente do que o cool jazz: o próprio cool jazz não passa de uma costela do bebop. Segunda pergunta: por que Miles Davis é que está ali e não Dizzy Gillespie? Todos os críticos, inclusive a cambada de tietes de Miles Davis, admitem que ele tinha uma técnica limitada, incompatível com as exigências do bebop. O próprio John Fordham admite que ele errava notas, tinha uma entonação deficiente e não se dava bem com os andamentos mais rápidos.⁶¹ Cannonball Adderley, que tocou no sexteto de *Kind of Blue*, disse que Miles Davis era um grande solista, embora não fosse um bom trompetista. Já Gillespie tinha uma técnica assombrosa, um dedilhado supersônico, uma facilidade enorme pra escalar os registros mais altos, inclusive alguns picos nunca dantes escalados. Mas não: os formadores de opinião da porra da *Time* escolhem Miles Davis como imagem

⁶¹ Op. cit., p. 114.





do jazz e ainda por cima cagam uma frase que induz o leigo a pensar que Gillespie tocava feito um músico das cavernas e que Miles Davis foi quem aperfeiçoou e civilizou esse estilo troglodita. Isso é uma puta sacanagem. Meus amigos, não há termo de comparação entre o trompete de um e o trompete de outro. Você ouve um, depois ouve outro, parece que são instrumentos completamente diferentes. Gillespie toca trompete; Miles Davis toca trimpête. O som de Gillespie é aberto, pra cima, cheio de júbilo, exuberante; até a surdina de Gillespie é com frequência uma surdina frenética. Já o som de Miles Davis é fechado, pra baixo, melancólico até o cu fazer bico de Bunsen. Comparem as imagens de um e de outro. A de Gillespie mostra aquelas belas bochechas de sapo-boi, aquele trompete com o sino apontando pro céu. A de Miles Davis mostra aquele vulto encolhido, cabisbaixo que nem um morcego, com o trompete escarrando algumas notas tísicas no chão. E o que é, basicamente, um trompete? É o instrumento mais alegre do jazz, mais expansivo, mais altissonante. Cootie Williams fazia o trompete dar gargalhadas. Já o trompete de Miles Davis nunca riu. Miles Davis conseguiu transformar o trompete no seu próprio avesso: num instrumento triste, sombrio, estreito, franzino, mirrado, descarnado, macilento, baço, lírido, cismático, macambúzio, inanimado, diminutivo e antitérmico. Num instrumento, enfim, coliquativo.





— Coliquativo? — diz João Luiz. — Que merda é essa?

— Coliquativo, segundo o Aurélio, — diz Garibaldi, — é o adjetivo referente aos estados mórbidos que parecem originar-se da fusão das partes sólidas e se acompanham de abatimento profundo. Uma diarreia às vezes é coliquativa. O trompete assurdinado de Miles Davis sempre é.

Garibaldi esquadrinha as unhas de uma mão, depois de outra: está feliz com sua diatribe contra o trompete de Miles Davis. Aí, pra comemorar, leva ao bico a xícara de chocolate, sopra uma, duas vezes, sorve um gole, faz uma careta e:

— Esta josta está fria! Me trouxeram um chocolate friol

O que não o impede de beber outro gole, desta vez sem careta. Aí dá uma vasta mordida no pão de queijo e toma outro gole de chocolate. E começa a moer nos dentes, igual tal qual um dromedário, aquela pasta. João Luiz aproveita pra:

— O que você disse, Garibaldi, está tudo muito certo, mais ou menos, mas veja bem. Como trompetista, você devia comparar o estilo e o modo de tocar de Miles Davis não com Gillespie e sim com Chet Baker. Se bem que mal comparando, porque Chet Baker era melhor, tanto no fraseado como na execução e na improvisação.

Garibaldi não responde: continua mastigando e não responde. João Luiz:

— Não vai dizer nada não, Garibaldi?





— O que está em questão, — diz Garibaldi, — é a dicotomia Gillespie-Davis. É isso que está em questão inclusive na porra deste pasquim aqui, esse tal de *Time*. Quanto a comparar Miles Davis com Chet Baker, aceito sua opinião como laudo de perito e assino embaixo.

Garibaldi dá uma dentada grande-angular no pão de queijo. Fernando:

— Há pouco, Garibaldi, você disse uma coisa que me deixou curioso. Você disse que não acha que Miles Davis foi o criador do cool jazz.

— Claro que não foi, — exclama Garibaldi, de boca cheia. — Isso é uma falácia que pretendo demolir num dos tópicos do meu ensaio.

— Não dá pra você adiantar alguma coisa aqui pra nós? — pede Fernando.

— Tem certeza que quer ouvir? — diz Garibaldi, como se a revelação pudesse ser dolorosa pra ouvidos sensíveis.

— Claro, Garibaldi, — diz Fernando, impávido.

Aqui o narrador não pode deixar de mencionar a chegada de uma moça de vestido laranja, curto e justo, que chega e pára e pede, no quiosque da praça, um café.

— Bom, — diz Garibaldi. — Vocês viram, por aquela frase malfadada de *Time*, que as pessoas desinformadas ou mal-informadas, como o staff da revista, têm como certo que





o cool jazz nasceu no final dos anos 40 com as gravações do noneto liderado por Miles Davis. Gravações que só em 1957, veja bem, só em 1957, foram reunidas num lp e lançadas com o título maroto de *Birth of the Cool*.

Cadê aquela senhora que costumava atender no quiosque da praça, pergunta-se o narrador: estará em férias, estará aposentada? Pois quem agora comanda o quiosque é essa moça de feições um tanto que chinesas e coradas maçãs de rosto, o que, no cômputo final, tem até certa graça. Quem sabe não descende de uma família chim — Tchang ou Tcheng — que, desgarrada do Império do Meio no velho século XIX, tenha vindo parar em Rio Novo do Sul, aportuguesando o nome pra Oliveira?

— Agora, — diz Garibaldi, — vamos fazer um recuo no tempo. Em 1947, segundo reconhece Luiz Orlando Carneiro, por sinal um dos tietes de carteirinha de Miles Davis, em 1947 Woody Herman já vinha adotando uma sonoridade cool na orquestra dele. Diferente de outros líderes de banda da época, Herman assimilou alguns procedimentos harmônicos do bebop e destilou-os nos arranjos da orquestra, pra criar, segundo a frase de Luiz Orlando, um som puro, fresco, despojado de efeitos.⁶² E quem eram os arranjadores da orquestra de Woody Herman nessa época? Ralph Burns e Shorty Rogers, e Rogers

⁶² *Jazz: uma introdução*, Artenova, Rio, 1982, p. 64-5.





mais tarde fez carreira como um dos principais trompetistas e arranjadores do West Coast Jazz, uma escola coolíssima de jazz. E quem fazia parte da seção de palhetas da orquestra de Herman nessa época? Serge Chaloff, Stan Getz, Zoot Sims e Al Cohn. Tirando Chaloff, que tocava mais pela cartilha bop, os outros fizeram carreira como saxofonistas cool, todos eles influenciados por quem?

— Por Lester Young, — responde João Luiz, afiado.

A moça chim aciona a máquina de café elétrica, e num instante, num passe de mágica, põe sobre o balcão uma xícara de café quente. A moça de vestido laranja paga o café. A moça chim dá algumas moedas de troco, depois tira de sob o balcão um caderno e ali registra, com um lápis metódico, a venda. A moça de vestido laranja traz a xícara de café pra uma mesa pra tomá-lo sentada. A moça chim se apóia ao balcão como se estivesse na varanda de casa e deita sobre a praça o seu ilegível olhar chinês.

— Exatamente, — diz Garibaldi. — Se a orquestra de Woody Herman, em 1947, dois anos antes do noneto de Miles Davis gravar uma só nota, já esbanjava um som cool de inspiração bop, Lester Young já tocava sax com sotaque cool lá por meados dos anos 30, como de fato tocou a vida inteira. Só que a história do cool não começa com Lester Young. Andei fazendo umas leituras pra escrever este ensaio, porque vocês





sabem que não sou leviano nas minhas opiniões sobre jazz, gosto das minhas opiniões muito bem fundamentadas, pra não me tacharem de radical. Aí, pelo que li aqui e ali, inclusive no livro *A história social do jazz*, de Eric Hobsbawm, fiquei sabendo que nos anos 20, nos anos 20, vejam bem, já se tocava jazz num estilo cool. Dos músicos que tocavam nesse estilo os mais conhecidos eram Bix Beiderbecke e Frank Trumbauer, que Hobsbawm considera literalmente precursores do cool jazz. Ele até menciona um fato que também li em outras fontes: que o próprio Lester Young reconheceu a influência de Trumbauer sobre o estilo dele. Outros músicos cool dessa época foram Red Nichols, Miff Mole, Joe Venuti e Eddie Lang. Hobsbawm diz que esses caras inspiraram os pequenos conjuntos cool dos anos 50 e descreve o estilo deles como uma espécie de jazz de câmara, com tons suaves, leves, bem-educados e elegantes, e bem pouco sentimento de blues.⁶³

A moça de vestido laranja está sentada a uma mesa próxima, a perna esquerda cruzada sobre a direita. Não está de frente pro narrador, mas de lado, o que lhe permite, a ele narrador, discernir um band-aid cor de pele na pele da coxa esquerda.

— Agora, — diz Garibaldi, — vamos examinar o caso específico do famigerado noneto de cool jazz liderado por

⁶³ Op. cit., p. 116-7.





Miles Davis. Na segunda metade dos anos 40 fazia grande sucesso em Nova York a orquestra de Claude Thornhill, uma orquestra de dança, sem grandes ambições artísticas. Ocorre que nessa orquestra atuavam alguns músicos de jazz, como Gerry Mulligan, Lee Konitz e Gil Evans. Os arranjos da orquestra, feitos principalmente por Evans e Mulligan, tinham como características uma preferência por texturas estáticas, a ausência de vibrato e de registros mais altos, e o emprego de instrumentos geralmente associados à música clássica, como trompas e tubas, pra criar matizes de som bastante originais. Em suma, tudo aquilo que caracteriza o estilo cool.

Roland Barthes, em *A câmara clara*, refere-se ao que chama de *punctum* numa fotografia, aquele detalhe na imagem que capta instantaneamente a atenção do olhar de quem olha a foto. Na imagem da moça sentada à mesa próxima o *punctum*, vai ver, seria o band-aid estampado sobre a pele terracota da coxa plena à mostra.

— Esses músicos da orquestra de Thornhill, — diz Garibaldi que, sentado de costas pra moça, nem sabe o que seus olhos estão perdendo, — viviam se reunindo no apartamento de Gil Evans pra bater papo e experimentar, na teoria e na prática, a adaptação da linguagem da orquestra ao jazz. Af Miles Davis começou a freqüentar o grupo.

— Vindo de onde? — quer saber Fernando.





— Vindo do bop, — diz Garibaldi. — Ele estava se sentindo pouco à vontade no âmbito do bop. Como disse Benny Green, o bop chegou pra provar que os andamentos impossíveis eram possíveis, e nós já vimos que uma das principais limitações técnicas de Miles Davis eram justamente os andamentos impossíveis. Não dava pra ele competir com Gillespie, que era um monstro no trompete. Em 1946, quando Gillespie apresentou pela primeira vez a composição “Things To Come”, deixou todo mundo de boca aberta. Gunther Schuller, que estava lá, e viu, disse mais tarde que só Gillespie poderia ter concebido aquela composição, e só ele poderia ter tocado aquele solo de trompete naquela época. “Things To Come” foi uma revolução técnica na velocidade, na articulação, no ritmo, na sonoridade, em tudo que se referia à interpretação jazzística. Tocar daquele jeito, Schuller disse, estava além da capacidade de qualquer outro trompetista. Assim, com um Gillespie tocando fogo no paiol do jazz, o jeito era Miles Davis enfiar o trompete no saco e procurar outra freguesia. E me diz, que freguesia melhor pra ele do que o grupo de Gil Evans e Mulligan, que estava justamente tentando abaixar um pouco o facho do bop? Diga-se, a bem da verdade, que Miles Davis dinamizou o grupo, e começou a tomar uma série de iniciativas de caráter prático. Alugou salas pra ensaiar, recrutou outros músicos, marcou ensaios, cobrou presenças. Deu uma de





secretária executiva do grupo. Foi ele também quem conseguiu, mais tarde, um contrato pro noneto tocar no Royal Roost, ali em Times Square, e quem convenceu os produtores da Capitol a gravar a banda. Por sinal, o público de jazz da época não deu a menor pelota pras apresentações ao vivo no Roost nem pros compactos das gravações, que foram um desastre comercial. Mas, de qualquer forma, Miles Davis foi, nesse grupo, uma espécie de pau-pra-toda-obra. Foi boré, gerente, empresário e líder. Também não tiro dele o crédito de ter dado a Mulligan o apelido Jeru, que aliás parece até coisa de babaca. Portanto, em termos administrativos, não há dúvida: Miles Davis foi o general daquela banda. Mas em termos musicais, que é o que me parece que importa, já que se trata de um empreendimento musical, qual foi a participação dele naquele noneto?

A moça do band-aid na coxa acabou de tomar o seu café e agora acende um cigarro. Laranja era a cor do seu vestido; agora azul de seda. O narrador fecha os olhos, abre, fecha, abre, mas é isso aí: quem antes vestia laranja agora veste azul de seda. Como entender a ocorrência dessa metamorfose a não ser tomando umas três vodkas com limão ao som de uma música de Mingus chamada "Orange Was the Color of Her Dress; Then Silk Blue"?

— No bebop, — Garibaldi continua, professoral, enchendo o saco, — que era por excelência música de *combo*, ou seja, de grupo pequeno, o ponto alto da música sempre





foram os solos. Parker, com aquela urgência toda que era a marca registrada dele, nunca perdia tempo com arranjos. Tudo era feito ali na hora, na base do eu faço isso e você faz aquilo, porque o que ele queria mesmo, sendo um pássaro, era o vôo da improvisação. Já o noneto se concentrava nos arranjos, numa inversão da política musical do bebop. É fácil concluir, então, que num grupo como esse o verdadeiro mentor não é o solista, mas o arranjador. Aí é só fazer umas contas de aritmética que dá pra identificar na hora o verdadeiro líder *musical* do noneto.

Tomado o seu café, fumado o seu cigarro, mudada de laranja pra azul a cor do seu vestido, a moça do band-aid na coxa encerra sua participação na crônica. Levanta e vai, com Deus, toda gostosa em seu azul de seda. Vai por onde foi a moça prematura deste texto, Márcia, a moça de março perdida em janeiro, que tinha flores de pele na calça jeans — só que vai pressurosa, sem perder tempo em olhar vitrines, como se de repente atrasada pra consulta com terapeuta ou encontro com namorado.

— Acontece, porém, — diz Garibaldi, — que quando se trata de Miles Davis qualquer informação exige uma capina, porque tem sempre muito mato em redor. Segundo as notas de Ira Gitler no disco *Birth of the Cool*, Mulligan fez quatro dos doze arranjos, John Lewis fez três, Gil Evans fez





dois, Johnny Carisi fez um só, o de “Israel”, e Miles Davis fez também umzinho só, o de “Deception”.

— Pera lá, — diz Fernando. — Quatro e três, sete, com mais dois, nove, com mais dois, onze. Falta um.

— Ira Gitler não esclarece nas notas quem fez o arranjo de “Jeru”, — diz Garibaldi. — Mas essa é uma composição de Mulligan, o que leva a crer que o próprio Mulligan é que fez o arranjo, ampliando a quota dele de quatro arranjos pra cinco.

A moça da Work Chop faz nova visita à mesa pra saber se alguém quer mais alguma coisa. Garibaldi, escaldado pelo chocolate frio, pede uma Coca-Cola bem gelada; Fernando e o narrador imitam-no; João Luiz permanece abstermido.

— Em 1991, quarenta anos depois daquela aventura cool, — Garibaldi continua a preleção, — Mulligan teve a idéia de regravar o repertório do noneto. Miles Davis foi convidado a participar, mas, que *pena*, morreu antes de começarem as gravações, que foram feitas em 1992. Do noneto original, além de Mulligan, só estão presentes John Lewis ao piano e Bill Barber na tuba. Eu tenho esse cd. Ali se dá o crédito direitinho pra quem fez o arranjo de cada composição em 1949. O arranjo de “Jeru” foi feito mesmo por Mulligan, o que não é nenhuma surpresa. Surpresa, sim, é descobrir que um dos arranjos atribuídos a John Lewis mais o arranjo de “Deception”, atribuído a Miles Davis, *também foram feitos*





por Mulligan. Conclusão: Miles Davis, que segundo as informações fajutas de Ira Gitler tinha feito um arranjo, não fez arranjo nenhum, e Mulligan, que segundo o mesmo Gitler tinha feito quatro arranjos, na verdade fez sete. Sete dentre doze. Mais da metade. Sem esquecer que, além de ter sido o principal arranjador do projeto, Mulligan também atuou como solista nas gravações de forma tão destacada como Miles Davis. Em suma, pode-se dizer que em termos musicais o disco é mais de Mulligan do que de Miles Davis.

Moça de blusa preta que trabalha numa das lojas da praça chega ao quiosque pra tomar um mate gelado. Tem no pulso direito uma pulseira semelhante à da sua colega da joalheria, só que preta, pra combinar com o preto de sua blusa.

— Não é de admirar, — diz Garibaldi, — que meu crítico favorito, Whitney Balliett, no livro *The sound of surprise*, todas as cinco vezes que se refere a esse noneto ou a essas gravações de 1949-50, ele hifeniza o crédito, se é que posso usar esse verbo: o grupo é o grupo de Davis-Mulligan, as gravações foram feitas por Davis-Mulligan. Ele compreendeu melhor do que qualquer outro crítico o que tinha acontecido ali.

— Tudo bem, — diz Fernando, conciliador. — O cool jazz teve dois pais, um negro e um branco, Miles Davis e Gerry Mulligan.

— Contesto, — diz Garibaldi.





A moça de blusa preta toma seu mate de pé junto ao balcão. A moça chím sussurra-lhe alguma coisa ao ouvido, ela se vira pra olhar pra mesa do clube. Ambas sorriem. A moça chím sussurra mais alguma coisa. Riem ambas.

— Como contesta? — diz Fernando. — Se bem entendi a coisa, o jazz teve algumas correntes refrigeradas nos anos 20 e 30, e até nos 40, mas me parece que só com o noneto de Miles Davis e *Gerry Mulligan* é que o cool jazz adquiriu mesmo uma *identidade* própria.

— Não estou interessado em identidade, — diz Garibaldi. — Estou interessado em continuidade. Identifique quem deu *continuidade* ao projeto cool e você terá o pai, ou os pais, do cool jazz.

— E Miles Davis não deu continuidade ao projeto? — ainda Fernando.

— Miles Davis estava atrás de sucesso, — diz Garibaldi. — Como o noneto não teve sucesso, ele deixou aquilo pra lá e voltou à freguesia do bop. Passou a década de 50 tocando bop e hardbop. Primeiro com Parker e com Sonny Rollins, depois com Jay Jay Johnson, com Lucky Thompson, com Jackie McLean, com Jimmy Heath e, por fim, com Coltrane e Cannonball. Tanto que é considerado um dos *fundadores* do hardbop, que eu vejo como um desenvolvimento natural do bop e nada mais, não tem nada ali que justifique dizer que alguém *fundou* aquele troço.





A moça da Work Chop traz três latas de Coca-Cola e três copos plásticos, que distribui a quem de direito, ou seja, só a João Luiz é que não. Há uma pausa pra se abrirem latas, encherem-se copos, beberem-se os primeiros goles. Garibaldi chega a estalar os lábios de prazer, como o Coca-Cola Kid que é. Aí:

— Agora chega de falar em Miles Davis. Vamos identificar os músicos que deram continuidade ao projeto cool nos anos 50 e que, no meu entender, foram dois. Um deles foi Shorty Rogers.

— Shorty Rogers? — estranha Fernando.

— Já esqueceu dele? — diz Garibaldi. — Foi um dos arranjadores que criaram o estilo cool da orquestra de Woody Herman nos anos 40. Pois Shorty Rogers se radicou na Califórnia no início dos anos 50, fez estudos particulares de música clássica e continuou a desenvolver um estilo cool de jazz, que se tomava uma das vertentes principais do West Coast Jazz. Com ele, em volta dele ou paralelamente a ele estavam músicos como Jimmy Giuffre, Bill Holman, Bob Cooper, Bud Shank, Howard Rumsey, Shelly Manne e, é claro, Art Pepper: o mais hot dos músicos do cool jazz. Mas faz parte da política de hipervalorização de tudo que diz respeito a Miles Davis creditar a ele, via noneto de 49-50, uma influência direta sobre a música de Shorty Rogers, o que me parece um contra-senso, já que Rogers começou a experimentar com padrões





cool dois anos antes, em 1947. Faz mais sentido creditar a Rogers um desenvolvimento inteiramente independente, que é o que eu faço. A propósito, Rogers andou experimentando com improvisações modais bem antes de Miles Davis, também, mas não deve ter visto muita graça naquilo porque não foi muito a fundo. O outro músico da minha lista —

— Só pode ser Mulligan, — se antecipa Fernando.

— O próprio, — diz Garibaldi. — Mulligan continuou envolvido até a alma com a proposta do cool jazz. Em 1951 ele grava *Mulligan Plays Mulligan* com um *tenteto* que pra mim não passa de um noneto com mais uma fêmea tocando inexplicáveis maracas. Sorte que a gravação é precária, nem dá pra distinguir a porra das maracas.

O que não falta no Centro da Praia nesta terça é moça transeunte a sós consigo mesma. Garibaldi se cala bem a tempo de se juntar aos demais de nós pra olhar uma moça que desliza, que bonita, ao largo da praça, e ao longo, com mãos nos quadris e andar de passarela. Veste calça jeans e blusa preta, e porta uma mochila preta às costas, como uma squaw o seu papoose. Depois que ela se vai, sem deixar nome nem palavra, Garibaldi:

— Mas você ouve esse disco, *Mulligan Plays Mulligan*, você vê que aí está a continuidade do trabalho do noneto de 49-50. E reparem que não há, nas notas do disco, nenhuma referência às gravações do noneto, nem a nenhum estilo





cool. O que só confirma que as gravações de 49-50 passaram em brancas nuvens, a ponto de ninguém nem se preocupar em mencioná-las nem em dar-lhes um rótulo. Muito bem. E depois, o que é que Mulligan vai fazer da vida? Vai pra Califórnia e instala em Los Angeles o seu quartel-general musical pra aprimorar e diversificar o projeto cool. Em 1952 já inventa um novo estilo de tocar cool, que é —

— O quarteto *pianoless*, — diz João Luiz, que adora essa palavra, *pianoless*.

— Isso mesmo, o quarteto sem piano com Chet Baker, — confirma Garibaldi. — Nem isso de *pianoless* era novo, porque até 1917 não se usavam pianos no jazz, talvez por causa da natureza ambulante das bandas, e a função do piano era executada pelo violino. Nem o quarteto sem piano de Mulligan resultou de nenhuma proposta musical longamente amadurecida. Aconteceu que, quando foi tocar no Haig, um night-club de Los Angeles, ele viu que tinha um vibrafone no lugar do piano. Aí perguntou, Cadê o piano que estava aqui? Explicaram que Red Norvo estava tocando lá em outros dias da semana e não queria sentir nem cheiro de piano. Por isso o dono do Haig armazenou o piano no próprio apartamento. Como não tinha piano, o jeito foi Mulligan inventar o quarteto sem piano. O quarteto fez tanto sucesso que daí a pouco lá foram Mulligan e seus compinchas pro estúdio fazer umas gravações. Poucos meses depois, já eram





tão badalados que *Time*, sempre um termômetro do sucesso, fez uma matéria sobre eles. Uma daquelas matérias poéticas de merda, que *Time* só sabe escrever sobre jazz poeticamente. Nessa época a fila pra entrar no Haig dobrava a esquina. Os discos estavam vendendo bem pra caralho. Choviam convites pra tocar nos melhores espaços do país inteiro. Aquilo que não tinha acontecido com o noneto em Nova York aconteceu com o quarteto em Los Angeles. Em 1953 Mulligan entrou em cana por uso de drogas, mas em 1954, de novo em atividade, fez aquele célebre concerto em Paris, começou a trabalhar com grupos maiores, quintetos e sextetos, com Jon Eardley, Zoot Sims, Bob Brookmeyer, e gravou os inesquecíveis *California Concerts*.

João Luiz, ouvindo falar nessas gravações, que inclui entre as suas favoritas preferidas, se sente todo no direito de dar um pitaco:

— Por sinal esses discos deveriam ser uma referência da música West Coast pros apreciadores do jazz. São simplesmente maravilhosos, o fino do cool jazz. Os arranjos de Mulligan são soberbos e os músicos são magníficos, desde o pessoal de sopro, Mulligan, Brookmeyer, Zoot Sims, até o pessoal da cozinha, Red Mitchell, Larry Bunker e Chico Hamilton. Sem esquecer que tanto Mulligan como Brookmeyer tocam um piano foda quando é preciso. E sem esquecer Jon Eardley, um trompetista vários furos acima de





A moça chim vem vindo pegar a xícara largada sobre a mesa pela moça de vestido laranja depois azul de seda. Do lado de fora do balcão, exposta de corpo inteiro a quem a quiser olhar, dá pra ver que ela usa, preso à cintura, um avental curto como uma tanga.

— Olha só, Garibaldi, — diz o narrador, — a chinesa que puseram pra atender nesse quiosque. Dá até vontade de trair Alcides e pedir um café aqui mesmo.

Garibaldi se vira pra olhar. A moça se vê observada e não consegue deixar de deixar escapar um sorriso. Na mão esquerda reluz de ouro uma aliança de casamento.

— Essa moça não é chinesa, — discorda Garibaldi, — é esquimó. Foi pra ela que Dick Twardzik compôs aquela música, “The Girl from Greenland”.

— Essa música não é de Chet Baker? — pergunta o narrador.

— Sei lá, — diz Garibaldi. — É de um ou de outro. Só sei que gravaram essa música em Paris, em 1955, três dias antes de Twardzik morrer de overdose.

— E é casada, — acrescenta João Luiz. — Tem aliança na mão esquerda.

— Maravilha, — diz Garibaldi. — O marido esquimó é o marido mais altruísta do mundo. É só você aparecer de visita no iglu que ele te dá logo a mulher pra foder com você.





A moça retorna ao quiosque. O narrador repara em seu cabelo negro, derramado sobre as costas num grosso rabo-de-cavalo; repara em sua bunda, bem bonita em dois volumes suaves e redondos. De volta à sua peroração, Garibaldi:

— Não tem animal mais incoerente do que um crítico. A principal característica do West Coast Jazz, segundo os próprios críticos, é a valorização dos arranjos. Os arranjos passam a ter tanta importância na música como as improvisações. Os músicos mais representativos da escola, além de serem todos eles instrumentistas, são grandes arranjadores: Shorty Rogers, Gerry Mulligan, Bob Brookmeyer, Bill Holman, Jimmy Giuffre, Marty Paich, Gerald Wilson, Bob Enevoldsen, John Graas. Como é que a criação dessa escola de arranjadores pode, em sua consciência, ser atribuída a um cara que não sabia arranjar porra nenhuma?

Olha-nos com olhos ominosos de ameaça, bem capaz de desafiar pra um duelo aí de quem se atreva a discordar. Na falta de discordância:

— O estilo entrou em declínio, pelo menos em termos de sucesso, nos anos 60. Terminou a época áurea do movimento, e aí os críticos escolheram o cool jazz como saco de pancadas e começaram a tripudiar. A impressão que dá é que eles não tinham perdoado aqueles anos de sucesso





do jazz da Califórnia. Aí a moda é descer o malho no cool jazz. Bill Quinn, por exemplo, fala com o maior desdém da gelidez da abordagem do West Coast Jazz. E aí você vê a falta de coerência desses críticos. Quando eles falam mal do cool jazz, eles nunca atribuem a criação do estilo a Miles Davis, e quando falam bem de Miles Davis (que é sempre), aí incluem entre as grandes realizações dele a criação do cool jazz. Dá pra entender?

— Os críticos podem achar, — diz João Luiz, — que o West Coast Jazz foi uma merda, mas na minha concepção os melhores músicos de jazz, bem como os melhores temas e arranjos, estão é lá na Califórnia.

Um sujeito de seus sessenta anos encosta-se ao balcão do quiosque e bate um papo com a moça já não mais chinesa mas da Groenlândia. Ela o escuta com a cabeça inclinada pra um lado, fazendo-se sensual, depois ri do que ele diz, mostrando dentes brancos e compactos. Aí abre o freezer, tira de lá uma garrafa de água mineral. O sujeito paga e estende a mão em concha pra receber o troco; a moça deposita algumas moedas no interior da concha e os três segundos que seus dedos demoram nesse gesto parecem não ter fim. O sujeito leva a garrafa até uma mesa — a que fica exatamente entre o quiosque e uma das barras de aço pintado que demarcam a fronteira da praça — e ali senta de costas pro quiosque. Garibaldi, enquanto isso:





— Mas não adianta: o bem, no fim, sempre triunfa. Eu mencionei que em 1992 Mulligan organizou um novo noneto pra regravar o repertório de 49-50. Miles Davis tinha morrido em 1991. Em vista disso, o disco *Re-birth of the Cool*, em vez de sair com o nome de Miles Davis, como teria sido certamente o caso, saiu com o nome de Mulligan. No fim se fez justiça: uma justiça poética e musical.

O que é que o sujeito de seus sessenta anos tem que o torna irresistível à moça da Groenlândia? Pois por ele, olha só, ela abandona o quiosque pra se empoleirar brejeira na barra de aço ao lado da sua mesa. Pena que não dê pro narrador ouvir o que eles dizem e registrar aqui por escrito no lugar da infundável xaropada de Garibaldi:

— Agora, pra não dizerem que eu tenho marcação com Miles Davis, vou dar um crédito a ele, que é o crédito a que ele tem direito insofismável, sem precisar roubar nada dos outros. *Miles Davis realmente foi o criador de um estilo cool de tocar trompeta.*

— Tenho cá as minhas dúvidas, — atíça João Luiz. — Foi ele ou Chet Baker?

— Cara, não vou sair na porrada por causa disso, — diz Garibaldi, — mas entendo que, dos dois, Miles Davis veio primeiro e influenciou mais. Quando ele voltou ao bop, no início dos anos 50, trouxe na bagagem, pro que desse e





viesses, a sonoridade cool que tinha adotado pro trompete durante a experiência com o noneto. Eu particularmente não gosto dessa sonoridade, mas ele se distinguiu com ela e, entre os músicos, teve centenas de seguidores. O que, aliás, não admira: era muito mais fácil copiar o estilo dele do que o de Gillespie.

Lá no seu poleiro na borda da praça, a moça da Groenlândia — Assuliak, já que precisa de um nome — mergulha as mãos no bolso do avental, que parece ser agora o assunto de conversa com o sujeito de seus sessenta anos. De repente, atendendo-lhe só pode a um capricho, Assuliak desata o avental e despe-se dele, exibindo-o no ar com um gesto triunfal e um sorriso de malícia cheia de graça. É o primeiro ato, e único, de seu strip-tease. Aí bate um pudor, ela olha o relógio no pulso, depois dobra o avental direitinho, com o respeito devido a uma bandeira nacional.

— Se bem me lembro, — diz o narrador, — doze horas atrás, quando você começou a arengar pra nós, você disse que tinha uma teoria sobre as razões do sucesso de Miles Davis no jazz. E aí, não vai falar disso não?

Nesse momento três pessoas se apossam de roldão de uma das mesas da praça: duas mulheres espevitadas e um sujeito de camisa azul neném. Garibaldi toma um gole de Coca-Cola e retém o líquido na boca, formando redondas





bochechas que lembram — muito de longe, é claro — as de Dizzy Gillespie. Depois bebe e:

— O sucesso de Miles Davis no jazz se deve a cinco fatores principais. O primeiro é que essa sonoridade que ele criou pro trompete, uma sonoridade compatível com sua pobreza técnica no instrumento, acabou que foi muito bem aceita pelo público. Eu tenho pra mim que foi aceita porque é o som que representa a época. O início dos anos 50 é a época da guerra fria, os americanos estão com medo de tudo, desde invasões de Marte até bombas atômicas soviéticas. Não se sentem seguros nem em casa. Os próprios vizinhos podem ser seres do espaço disfarçados de terráqueos, podem ser espões russos, podem ser até agentes do FBI caçando bruxas comunistas e, se você não tiver cuidado com o que diz, pode ser confundido com uma bruxa comunista, e aí você está fodido. O trompete assurdinado de Miles Davis é o som do cagaço da época. É um trompete com o cuzinho na mão. Isso em termos políticos. Em termos psicológicos, o trompete dele transmite um discurso lírico sobre a solidão. Soa como o ganido de um coração sensível em situação de abandono, ou seja, eleva a autopiedade a uma dimensão musical, logo artística. Quem há de resistir? É o som da fossa, e pela fossa todo mundo já passou. Até eu me deixei seduzir quando ouvi Miles Davis pela primeira vez, tocando “Someday My Prince Will Come”.





Uma das mulheres espevitadas chega junto ao balcão do quiosque. Está usando um vestido estampado e sua idade orça pelos cinqüenta anos. Assuliak tem de interromper o idílio pra vir atendê-la. Pior que a mulher não está ali pra comprar nada, mas pra filar do quiosque um copo cheio de cubos de gelo. Por quê e pra quê? Basta seguir, a olhos vistos, a mulher em seu regresso de volta à mesa: no centro da mesa ergue-se, toda imponente, uma garrafa de whisky Johnnie Walker. Quanto a Assuliak, ei-la de volta ao posto de namoro; ali meio se senta, meio se encosta na barra de aço, estica as pernas, alisa as coxas com as mãos. A um convite do sujeito de seus sessenta anos ela acaba por sentar à mesa ao lado dele.

— Um segundo fator, — continua Garibaldi, — foi que Miles Davis contou com a sorte pra remover do seu caminho alguns trompetistas geniais que bem poderiam tê-lo eclipsado se tivessem vivido mais tempo. Estou falando de Fats Navarro, que morreu de tuberculose em 1950 com 30 anos, e principalmente de Clifford Brown, que morreu em 1956 com 26 anos num acidente de carro. Uma coisa era Miles Davis suplantar Gillespie, que o público já estava cansado de ver e ouvir. Outra coisa muito diferente seria concorrer com um músico mais jovem e mais talentoso como Clifford Brown.





Quem disse que Assuliak será deixada namorar em paz? A mulher do vestido estampado volta a convocá-la, não estão conseguindo abrir a garrafa de Johnnie Walker. Assuliak levanta da mesa, obediente, e vem. Não dá pra ver qualquer indício algum de má vontade em seu rosto cor de neve da Groenlândia.

— Terceiro fator: a exposição na mídia. Miles Davis não era besta, e sabia que, na nossa civilização mercadológica, muitas vezes um músico pode vender mais discos por causa do penteado do que da própria música. Era preciso criar uma imagem social, e foi isso que ele fez. Se tanto Armstrong como Gillespie eram figuras sorridentes, simpáticas, bem-humoradas, divertidas, ele seria exatamente o contrário. Começou a vender a imagem de sujeito difícil, controvertido, arrogante e agressivo: chegou até ao ponto de praticar boxe. Começou, inclusive, a tratar mal as próprias platéias, bem sabendo que isso impõe respeito e veneração. E decidi que os textos das contracapas de seus discos não tratariam mais de sua música. Assim, abriu espaço pra se tratar ali de coisas mais interessantes, como seu guarda-roupa, inaugurando sutilmente um culto de personalidade.

Assuliak envolve numa toalha o gargalo da garrafa de whisky mas, por mais que torça e retorça a tampa da garrafa, não consegue abri-la. Alguém sugere uma faca, que Assuliak fornece do arsenal de utensílios do quiosque. O sujeito





de camisa azul neném, com muita falta de jeito, consegue finalmente serrar a tampa e abrir a garrafa. As mulheres batem palmas, espevitadas. A mulher de vestido estampado distribui em três copos as pedras de gelo que filou do quiosque. O homem da casa serve a bebida, que tem bela cor de mijo resplandecente. Nos bastidores, a persistente Assuliak retorna à mesa do sujeito de seus sessenta anos e se senta.

— Tudo isso fez de Miles Davis, — prossegue Garibaldi, alheio a toda essa agitação à sua volta, — um dos queridinhos do colonismo social, e são as colunas sociais, mais que as resenhas de discos, que fazem a fama de um músico. Eu já li que os colonistas sociais tinham fixação pelas roupas de Miles Davis, pelos carros, pelas esposas e pelas namoradas dele. A própria *Down Beat* uma vez fez uma reportagem sobre Miles Davis o boxeador.⁶⁴ O cara não perdia uma oportunidade pra acontecer em termos sociais. Quando foi à França gravar a trilha sonora do filme *Elevador para o cadafalso*, não só se congraçou com os intelectuais franceses mas ainda por cima parece que comeu a atriz do filme, no que fez de muito bem, aliás. Se essa mulher deu pra Miles Davis, ela merecia ser comida por ele.

Algumas lojas da praça começam a fechar as portas e apagar as luzes. O casal de meia-idade se levanta, recolhe baralho e toalha de mesa e se retira.

⁶⁴ *Down Beat*, dezembro 11, 1969, p. 12.





— Um quarto fator é que Miles Davis sempre tinha uma novidade na manga. Sempre estava metido com algum novo projeto, sempre tinha motivo pra se falar dele. A partir dos anos 60, ele pula do hardbop pro jazz modal, do modal pro jazz eletrificado, do eletrificado pro jazz-rock. É o homem das novidades, e tanto a mídia como o público adoram novidades: o pobre Monk que o diga.

Namoro de Assuliak foi curto. O sujeito de seus sessenta anos se despede brusco e vai embora. Assuliak prega-lhe nas costas um olhar escoriado como de quem está pensando: Foi pra isso que eu tirei meu avental pra você? Ai dá de ombros e retorna ao quiosque e começa a arrumar as coisas pra ir embora também.

— O quinto e último fator, e o principal, é a defecção de Miles Davis pro rock. É o golpe de mestre de um músico que sempre deu mais importância ao sucesso que à música. Como é que foi essa mudança? Ora, na virada dos anos 60 pros 70 a situação de vendas de discos de jazz era a pior possível. De cada cem discos e fitas vendidos, um era de jazz, seis de música clássica e 75 de rock e congêneres.

A pele de aço cromado da máquina de café serve de espelho pra Assuliak olhar o próprio rosto e ver se está bonita. Vê que está. De algum compartimento secreto do quiosque retira a bolsa e, com a bolsa a tiracolo, sai do





quiosque, fecha a portinhola e se desgarrá corredor a fora em busca de uma saída pro ar livre.

— Miles Davis era, sem dúvida, — diz Garibaldi, — o músico de jazz que mais vendia discos, mas até ele estava sofrendo com a crise. Os produtores, preocupadíssimos com a queda das vendas dos discos dele, fizeram-lhe a proposta indecorosa de se bandear pro rock. Duvido que algum produtor tivesse coragem de fazer uma proposta dessas a um Thelonious Monk ou a um Coleman Hawkins. Mas Miles Davis já tinha mostrado que topava qualquer parada. Não tinha incorporado a seus grupos órgão, baixo elétrico, piano elétrico, sintetizadores, e até um baterista brasileiro tocando frigideira? Então ficou acertado que a próxima fase da *evolução* de Miles Davis seria a fusão com o rock. Foi genial. E deu certo. Daí pra frente Miles Davis conseguiu uma projeção inconcebível pra um músico de jazz. A exposição que ele já tinha na mídia se ampliou de maneira explosiva. As vendas de seus discos voltaram a subir, tanto dos novos como dos antigos. Os concertos encheram de jovens e adolescentes. Miles Davis se tornou um superstar da música. Pronto: eis a quinta e principal razão do sucesso de Miles Davis: ele se tornou o músico mais famoso do jazz porque se tornou um músico de rock. Bebop saudações.





Garibaldi se cala, enche o copo até à borda e começa a beber aquela Coca toda num longo gole que não acaba mais. Aí João Luiz:

— Concordo com você, Garibaldi, em gênero, número e grau. Esse grau era pra Miles Davis ter tropeçado nele em 1961 e se foder todo, que aí era menos um pra melar o jazz. Acho que minha convivência de mais de quarenta anos com o jazz me habilita a dizer o seguinte: Miles Davis, por conta de sua personalidade controversa e sua capacidade de organizar movimentos e reunir bons músicos pra tocar com ele, foi endeusado mais do que devia pela mídia americana. Acho que a mídia encontrou nele o protótipo ideal e conseguiu transformá-lo num mito do jazz, e quase todo mundo aceitou essa enganação. Na realidade eu só concebo Miles Davis como músico e compositor de jazz no período que vai de 1949 a 1961. Nesse período ele realizou um trabalho até certo ponto razoável dentro do universo jazzístico, como tantos outros fizeram, mas nada que desse pra considerá-lo um dos gigantes do jazz, muito menos pra se tornar um mito da música do século XX. Agora, no período de 1961 em diante, o que Miles Davis fez, compôs e tocou foi tudo, menos jazz.

Garibaldi fixa o olho em João Luiz, como quem vê surgir um possível concorrente. Aí, mais que depressa:

— O que importa é que Miles Davis não conseguiu





acabar com o jazz. Wynton Marsalis veio, viu e venceu. Sei que até ele, a princípio, quis tomar Miles Davis como modelo. Mas não demorou pra perceber que aquela merda de música não tinha nada a ver com nada. Então partiu pra outra: pra redenção do jazz. Igual a um Moisés, Marsalis trouxe o povo do jazz de volta à terra prometida, que é a velha e querida tradição, que os músicos do passado criaram pra ser eterna e que estava ali, pronta, como sempre, pra ser eterna. Aí é que Marsalis rejeita a morbidez musical de Miles Davis pra dar ao jazz um sopro de vitalidade. Então, quando ouço aquela Orquestra de Jazz do Lincoln Center, comandada por Marsalis, eu fico de alma lavada. E quando ouço aquela faixa maravilhosa, “Back to Basics”, e ouço Marsalis gargalhando no trompete que nem Cootie Williams, eu fico todo feliz e sinto vontade de dançar.

Garibaldi levanta, lança longe, no ar, o exemplar da revista *Time* com Einstein na capa, dança alguns passos pernaltas de dança em volta da mesa e, pra pôr fim à crônica:

— E o trompete que nunca riu que vá pra puta que o pariu!

PANO











Aposentado do Autor

REINALDO SANTOS NEVES (nascido em Vitória, ES, em 1946) estreou na literatura com *Reino das medas* (1971), romance que inspirou o filme *As horas vulgares*, de Victor Graize e Rodrigo Oliveira (2011). É autor, entre outros romances, de *Sueli: romance confesso* (1989), *Kitty aos 22: divertimento* (2006), *A longa história* (2007), *A casa dominicana: romance neolatinos* (2008) e *A família de horas: romance bilingue* (em 3 volumes, dois dos quais já lançados, em 2011 e 2012). Em seus quarenta anos como servidor técnico da Ufes, exerceu, entre outras funções, as de editor da Fundação Ceciliano Abel de Almeida (1978-89), produtor do programa *Momento do Jazz* na Rádio Universitária (1988-95), e editor, com Joca Simonetti, da revista de divulgação cultural *Vozê* (1992-95). Foi também um dos idealizadores do seminário *Bravos Companheiros e Fantasmas*, promovido bianualmente desde 2004, que contempla a produção literária do Espírito Santo. Aposentado da Ufes, hoje é escritor residente da Biblioteca Pública do Espírito Santo e sócio do Clube das Terças-Feiras, no Centro da Praia, em Vitória. É ouvinte de jazz desde 1964, e suas preferências têm mudado muito ao longo do tempo: basta dizer que hoje curte muito especialmente o sax-tenor de Lucky Thompson, músico apenas de passagem mencionado neste livro.



- Músico de jazz tem mais é que morrer cedo, - diz Garibaldi.
- Mas por que você diz isso, Garibaldi?
- Por uma razão muito da simples. Porque quase todos os músicos de jazz chegam a um ponto de suas carreiras em que inevitavelmente danam a fazer merda. Em vez de amadurecerem com a idade e consolidarem a música de bom gosto que faziam antes, não: em vez disso, por dinheiro ou por doideira, danam a fazer merda sobre merda. Não vê Gerry Mulligan? Se tivesse morrido em boa hora, não teria gravado com Astor Piazzolla: bandoneón: tenha dó; nem com Jane Duboc: que que é isso: brincadeira! Mesma coisa Coleman Hawkins. Tenha dó: Coleman Hawkins, o cara que pegou o sax, olhou o sax, e disse: Para! Conta tudo! Pois logo esse cara, esse patriarca, esse Abraão do jazz, esse Colombo do jazz, justo ele gravar bossa nova! Ou vai ter coragem de me dizer que *Desafinado* não foi a pior bagada da carreira dele - ou a única?

APOIO CULTURAL



REALIZAÇÃO



SECRETARIA DA CULTURA



CRESCER É COM A GENTE

