

CULTURA

Durante uma entrevista que fiz com Celso Lafer quando ele era chanceler no governo FHC, num determinado momento nossa conversa passou para a natureza do poder e como as nações o projetam. Quando mencionei a distinção entre *soft power*, poder exercido através da cultura e das idéias, e *hard power*, poder baseado em recursos financeiros e no aparato militar, e perguntei a ele como isso se aplicava ao Brasil e seu lugar no mundo, a resposta dele foi esclarecedora. Ele admitiu que o Brasil carecia de mecanismos suficientes de *hard power*, como um exército forte ou uma economia poderosa, mas sobressaía no exercício do *soft power*, por meio dos esportes e especialmente da cultura.

A cultura que os brasileiros construíram é, sem a menor dúvida, sua maior glória e realização. Talvez seja, de fato, o melhor cartão de visita do Brasil no mundo e a faceta da vida brasileira que é mais conhecida e mais admirada em outros lugares. Quanto à imagem do Brasil nos Estados Unidos e no Japão, esse é indiscutivelmente o caso, já que as duas nações preferem o beisebol ao futebol, que consideram um esporte menor e essencialmente desinteressante. A assombrosa vitalidade e variedade da expressão criativa brasileira, por outro lado, tornou o país uma superpotência cultural respeitada em todos os lugares do mundo e oferece uma porta de entrada para conhecer seus costumes e seu povo.

Certamente, essa foi minha experiência inicial. Meu pai era músico, líder e arranjador de uma orquestra de jazz, e meu filho também é músico. A música e a canção sempre me falaram de modos como nenhuma outra forma de arte é capaz de fazer. Portanto, quando comecei a conhecer o Brasil fui, naturalmente, cativado pelo modo como os brasileiros se expressam através da música. O que chamou minha atenção não foram só as manifestações formais e estruturadas, na forma do carnaval ou dos discos de Gilberto Gil, Chico Buarque, Caetano Veloso, Os Mutantes, Os Novos Baianos, Jorge Ben e Elis Regina que minha futura esposa tocou para mim desde a primeira vez que nos encontramos. Foi também o modo como a música permeava a vida cotidiana dos

brasileiros, como descobri na primeira vez que fui de ônibus à praia no Rio de Janeiro, quando surgiu uma batucada espontânea e os passageiros jovens começaram a cantar.

Aos 22 anos de idade, em pleno governo Médici, essa foi para mim a indicação mais clara da complexidade da sociedade brasileira, e eu fiquei fascinado. Por um lado havia o Brasil oficial, vivendo sob uma ditadura sombria e repressiva. Essa era a fase do “pra frente Brasil” e do “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Ainda me lembro de estar no aeroporto Santos Dumont pela primeira vez, prestes a voar para São Paulo com alguns dos artistas que iriam se apresentar no Festival Internacional da Canção, e ver os cartazes que a polícia pusera nas paredes, com fotografias de “terroristas” procurados que eram estudantes da minha idade e se pareciam muito comigo. Foi uma coisa soturna, assustadora e intimidante.

Mas era óbvio que também existia outro Brasil, paralelo, que vivia por trás daquele Brasil fúnebre e oficial. O Estado, em outras palavras, não coincidia com a sociedade; havia um abismo entre os dois que excedia em muito o que eu tinha vivido como estudante universitário nos Estados Unidos durante a Guerra do Vietnã. Naquela conjuntura de conflito e protesto, nós éramos uma minoria e sabíamos disso. Mas no Brasil que eu visitei pela primeira vez em 1972, toda a sociedade parecia estar trabalhando para minar o regime no poder, e sua ferramenta mais eficaz parecia ser a cultura popular, especialmente a música.

Certas canções daquele período ainda estão vivas em minha memória, e foram decisivas para estimular minha crescente curiosidade sobre a cultura brasileira. Eu ainda estava aprendendo português, por exemplo, da primeira vez que ouvi *Cálice*, escrita por Gilberto Gil e Chico Buarque e cantada por Chico e Milton Nascimento. Quando percebi o jogo de palavras entre “cálice” e “cale-se”, foi como se uma lâmpada acendesse em minha cabeça. Eu sentia prazer não só com a inventividade e a agilidade verbal que os artistas mostravam e o modo como estavam burlando o poder, mas também por conseguir entender o que eles tinham feito.

Mais tarde, a mesma coisa aconteceu quando ouvi *O que Será e Apesar de Você*. Em uma festa durante minha primeira viagem ao Brasil, em 1972, alguém tinha tocado para mim a então proibida *Para não Dizer que não Falei de Flores*, de Geraldo Vandré, mas por mais que ficasse comovido pela letra, eu tinha reservas. Essa era uma canção claramente escrita com um propósito político, e pouca coisa mais. Mas quando eu ouvia as melhores canções de Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso e outros, o casamento de criatividade artística e propósito político era harmônico e esteticamente agradável. Ginga e crítica sociopolítica ao mesmo tempo? Essa era uma música que nos fazia dançar ao mesmo tempo que nos forçava a pensar, e essa é tanto uma combinação rara como uma poderosa realização artística.

E o mais notável é que tudo isso ocorria em um ambiente que era tão pouco propício à criação artística em termos econômicos quanto era em termos políticos. Diferentemente dos artistas em alguns países europeus, os brasileiros talentosos não se beneficiavam de subsídios estatais destinados a encorajá-los ou sustentá-los. E em contraste com os Estados Unidos, não havia aqui uma estrutura de apoio de grandes gravadoras e estúdios de cinema privados, nem redes de clubes e salas de concerto. Tudo parecia precário e desorganizado. No entanto, apesar de todas as mazelas e da pobreza do Brasil, o impulso criativo florescia, e músicos e outros artistas conseguiam produzir trabalho da melhor qualidade a despeito de todas as barreiras e impedimentos que enfrentavam.

Nunca, nem antes nem depois, estive em um lugar em que a expressão musical em particular fluísse tão naturalmente. Uma coisa que sempre me impressionou foi a placa que vi na parede do restaurante Caneco 70, na orla carioca, no bairro do Leblon, que ficou lá na sala principal até o restaurante fechar, em 2005. “É terminantemente proibido fazer batucada nas mesas, cantar ou tocar instrumentos musicais enquanto a clientela está comendo.” Só no Brasil um aviso assim precisava ser colocado, porque só no Brasil uma exuberância tão impossível de conter transbordava de um cenário formal para a vida cotidiana.

A mesma sensação de entusiasmo enérgico era evidente nos filmes brasileiros, especialmente no Cinema Novo. Eu adorava o romantismo atrevido da declaração de Glauber Rocha de que, para fazer um filme, “basta uma idéia na cabeça e uma câmera na mão”. Essa era de certa forma uma expressão do que depois se tornou conhecido como estética punk, mas uma década inteira antes dos Sex Pistols e do movimento faça-você-mesmo surgirem na Inglaterra. E quando eu assistia aos filmes de Glauber, em particular *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, parecia a cinematografia equivalente a um solo de guitarra de Jimi Hendrix. As idéias que jorravam para ser expressadas eram tantas e tão complexas que pareciam soterrar a tecnologia disponível para seu criador, que era limitada e às vezes até rudimentar.

Glauber, é claro, era uma figura extremamente complicada, e eu só o conheci superficialmente. A última vez em que o vi foi em Brasília em 1979, parado em frente ao Hotel Nacional, esculhambando a “esquerda festiva” e berrando slogans a favor do governo Geisel. A política dele era tão não-linear quanto seus filmes, mas não há como negar sua importância para o mundo do cinema. Numa entrevista que fiz anos depois com o ganhador do Prêmio Nobel de Literatura Gabriel García Márquez sobre projetos de cinema que ele patrocinava em Cuba e no México, ele estava tentando explicar a estética que movia seu trabalho. Querendo ajudar, citei uma frase de Glauber: “Nós, cineastas brasileiros, precisamos abandonar a tabela Kodak e descobrir as luzes secretas dos trópicos.” Gabo é um grande admirador do Cinema Novo; foi por essa razão que ele escolheu Ruy Guerra para filmar uma adaptação de *A Incrível e Triste História de Cândida Erêndira e Sua Avó Desalmada*. Então, seus olhos se arregalaram e ele disse: “É isso mesmo.” Ele não tinha ouvido a expressão antes, e ficou tão impressionado que a anotou em seu caderno para uso futuro, cheio de elogios para Glauber, a quem ele chamava “aquele gênio maluco”.

Mas mesmo as chanchadas comuns, um mundo apartado do incansável experimentalismo de Glauber, pareciam ter seus

momentos de inspiração. Eu já estava trabalhando como repórter de cultura do *The Washington Post* quando assisti a *Vai Trabalhar, Vagabundo*, de Hugo Carvana, em um festival de cinema brasileiro em Washington patrocinado pelo American Film Institute em 1975 ou 1976. Eu tinha sido destacado para escrever um artigo sobre o festival, e saí maravilhado com o modo como um filme que na superfície parecia tão simples e tão despretensioso podia estar cheio de tanta *joie de vivre*, como diriam os franceses, e humor.

Como estrangeiro, outra coisa que me impressionou na cultura brasileira quando entrei em contato com ela foi que, acima de tudo, ela tinha a ver com a auto-expressão por si só. Nos Estados Unidos, as pessoas não se tornavam necessariamente músicos, atores ou escritores apenas porque tinham um impulso criativo. A era da celebridade global instantânea ainda não havia verdadeiramente chegado, mas já havia aqueles que queriam uma carreira em entretenimento basicamente porque ela lhes permitia tornarem-se ricos ou famosos, sendo o processo criativo em si uma preocupação secundária.

Naquela época, essa simplesmente não era uma opção para a maioria dos artistas brasileiros. Sim, alguém como Jorge Amado podia viver dos direitos autorais de seus romances, mas ele era uma rara exceção. E mesmo ele, como depois foi o caso dos músicos baianos que foram sua prole, tinha sido forçado a se exilar porque suas crenças políticas ofenderam o poder. Graciliano Ramos tinha sido preso, Carlos Drummond de Andrade tinha de ganhar a vida como funcionário público, Nelson Rodrigues tinha de escrever colunas de jornal para conseguir pagar as despesas; a lista era muito longa. Ser um artista no Brasil exigia um verdadeiro comprometimento com o ofício e a disposição de se sacrificar por ele.

É claro que os melhores atores, escritores e músicos do Brasil naturalmente também queriam aclamação e aprovação. Mas essa nem sempre parecia ser sua principal motivação. Se eles escreviam um livro, ou uma canção, ou um roteiro de um filme, não

era porque esperavam ficar ricos ou famosos fazendo isso — não em um país que ainda era pobre e tinha grandes segmentos da população que eram analfabetos. Tudo que os artistas faziam era feito porque eles tinham algo que precisavam dizer, mesmo que os censores o proibissem ou o público não estivesse interessado.

E ainda que tivessem ambições de fazer uma carreira internacional, os artistas brasileiros eram limitados por sua língua, um tema ao qual quero voltar para examiná-lo de forma mais extensa. Diferentemente de um cantor e compositor argentino como Carlos Gardel ou de atores mexicanos como Jorge Negrete, Libertad Lamarque ou Dolores del Río, que podiam aspirar ao estrelato em um continente inteiro que falava a mesma língua que eles, os brasileiros não tinham uma audiência natural além das fronteiras do Brasil. Portugal era o único mercado em que eles podiam realisticamente esperar penetrar, e não só ele era pequeno, mas a censura lá era talvez ainda mais feroz do que aqui.

Olhando para trás, penso que minha desilusão com a rigidez da esquerda brasileira também começou nessa época. A expressão “patrulha ideológica” ainda não existia, mas eu ficava perplexo de conhecer pessoas que condenaram o rock’n’roll ou mesmo o uso de guitarras e pianos elétricos na música brasileira com argumentos que eram ideológicos e não estéticos. Desde o momento em que o tropicalismo surgiu, esses críticos argumentaram que a música pop era “alienante”, uma importação capitalista indesejada imposta pelo imperialismo americano e que pretendia eliminar a “verdadeira” cultura brasileira.

Isso me pareceu patentemente ridículo desde a primeira vez em que o ouvi. Como alguém com um par de orelhas podia não ouvir e entender que os melhores músicos brasileiros, com sua enorme criatividade, não estavam copiando as convenções da música pop anglo-americana? Eles as estavam subvertendo e modificando de uma forma que era totalmente brasileira. Mesmo quando Milton Nascimento e Beto Guedes interpretavam uma canção como “Norwegian Wood”, dos Beatles, para lembrar

apenas um exemplo, ela soava totalmente diferente porque eles eram brasileiros, trazendo sua cultura e sua visão de mundo para a canção e transformando-a.

Na época, eu ainda não tinha lido Oswald de Andrade e não conhecia sua teoria da antropofagia como a característica fundamental da cultura brasileira. Quando finalmente a conheci, tudo fez um perfeito sentido. As características distintivas da cultura brasileira, era óbvio, eram não só sua extraordinária abertura e receptividade a influências externas, mas sua extraordinária capacidade de transformá-las e abrigá-las — ou, para concordar com a metáfora que Oswald de Andrade usava, de consumi-las, digeri-las e absorvê-las, e depois cuspi-las em novo formato, forma e substância.

Acho interessante que na entrevista com Celso Lafer que citei no início deste texto, ele tenha ligado esporte e cultura, porque há uma relação entre os dois que é extremamente relevante mas não imediatamente aparente. Durante uma entrevista com Tostão que fiz para outra matéria, antes da Copa de 2006, pedi para ele me explicar como é que o Brasil consegue fabricar tantos craques de futebol apesar de uma infra-estrutura futebolística que é corrupta, limitada, precária e ineficiente.

“Nós, brasileiros, estamos acostumados a ter que improvisar quando estamos num aperto”, ele respondeu, quase sem pausa. “Aquela habilidade intuitiva para driblar as regras e improvisar na hora é o que distingue o craque do jogador excelente, e é também a base da nossa música e da nossa arte.”

Acho que o Tostão tem plena razão. Os anos de ditadura, é claro, já ficaram muito para trás, e praticamente não há mais necessidade de os artistas dissimularem. Mas a cultura brasileira hoje me parece exatamente tão dinâmica, vital e adaptativa como era naquela época sombria. Da mesma forma como o Brasil fabrica craques de futebol, também é uma fábrica de artistas de alta qualidade, sobretudo na área de música e cinema. Nesses dois campos há

toda uma geração que brotou desde quando comecei a conhecer o Brasil, produzindo trabalho interessante não apenas para os brasileiros, mas também para o mundo afora.

No mundo do cinema, por exemplo, a última década foi marcada pelo surgimento de diretores como Walter Salles, Fernando Meirelles, Andrucha Waddington, José Padilha e Breno Silveira. Salles foi o primeiro dessa safra, com *Central do Brasil*, e mostrou que os tradicionais *road movies* e *westerns* de Hollywood podem ser transferidos para outros cenários e, portanto, universalizados. Mas foi Meirelles quem teve talvez uma influência ainda maior no cinema internacional. Na sua estréia, *Cidade de Deus*, ele parece definitivamente ter resolvido o dilema de Glauber Rocha: Meirelles realmente foge do padrão Kodak e manipula a luz dos trópicos de uma maneira assustadora. O resultado é que seu olhar e seu estilo foram copiados e imitados no mundo inteiro, inclusive em Hollywood. Desde o sucesso de *Cidade de Deus*, inúmeros filmes, programas de televisão, vídeos da MTV e comerciais imitaram sua técnica — e sua equipe técnica encontrou trabalho permanente em outros projetos que pretendiam duplicar seu estilo visual desbotado, deliberadamente superexposto.

Então, sejam quais forem os sentimentos ambíguos que se possa ter sobre o impacto da globalização na economia brasileira, acho que há pouca dúvida de que a globalização foi predominantemente benéfica para a cultura brasileira. No passado, embora o Brasil fosse um produtor de cultura tão competente, o país era basicamente um importador de cultura, devido ao modo como a indústria cultural global era organizada. Hoje, no entanto, graças em grande parte à internet, o fluxo se dá nas duas direções, e eu ousaria dizer que o Brasil agora exporta até mais cultura do que importa.

E mais, os artistas brasileiros foram extraordinariamente rápidos e ágeis em tirar vantagem das novas tecnologias e ferramentas disponíveis em todo o mundo e usá-las para produzir um trabalho que, embora marcadamente brasileiro, tem apelo para setores globalizados da população de outros lugares. Um grupo como

Chico Science & Nação Zumbi era ao mesmo tempo brasileiro e universal, antigo e extremamente moderno, o que ajuda a explicar por que artistas com mentalidade semelhante do mundo inteiro, como MIA ou Asian Dub Foundation, têm ocorrido ao Brasil nos últimos anos. Eles estão vindo não só para mostrar seu próprio trabalho, mas para aprender, e os brasileiros deviam se orgulhar disso.

Para o jornalista, tudo isso é um prato cheio. A produção cultural do Brasil é enorme, variada e de alta qualidade, o que por si só é suficiente para justificar a cobertura. Mas em um mundo globalizado, os leitores americanos, ou pelo menos os leitores do *New York Times*, têm curiosidade de saber o que está acontecendo culturalmente em outras partes do mundo e são perspicazes o suficiente para saberem que não precisam esperar mais para que isso chegue a eles; só precisam se conectar on-line e encontrá-lo eles mesmos na forma original.

Por causa dessa trajetória ascendente, fico desconcertado quando leio comentários de brasileiros que falam como se sua identidade cultural estivesse sitiada, correndo perigo de perder sua brasilidade em face de um ataque estrangeiro. Na década de 1970, o crítico e historiador José Ramos Tinhorão era o expoente mais vociferante desse ponto de vista. Mas esse pensamento continua vivo, como mostra um livro publicado em 2006 em que Samuel Pinheiro Guimarães, o número dois no Itamaraty no governo Lula, sustenta que o Brasil precisa de uma gama de barreiras e cotas para barrar a penetração de influências estrangeiras e estrangeirizantes e proteger a integridade de sua própria cultura.

No mundo do cinema, talvez a idéia de cotas tenha uma certa utilidade, dados o poder financeiro dos estúdios de Hollywood e todo o aparelho de marketing deles. Mas em outros setores da cultura, mais descentralizados, não vejo ameaças sérias à cultura brasileira. Apesar disso, existe entre muitos críticos e patrocinadores de cultura aqui no Brasil (muito mais do que entre os criadores em si) uma mistura esquisita de ufanismo e falta de

autoconfiança, em que atitudes, de uma hora para outra, vão de um extremo ao outro, como um pêndulo.

Essa falta de autoconfiança, infelizmente, leva a distorções: há hoje uma clara hierarquia em que algumas formas de expressão cultural são consideradas, às vezes arbitrariamente, acho eu, mais elevadas que outras, e o resultado é uma peculiar distorção de valores e prestígio. A meu ver, quando o brasileiro senta para ponderar sua própria cultura, ele tende a supervalorizar algumas manifestações culturais e subvaloriza — ou até despreza — outras, injustamente.

Como exemplo da primeira categoria, eu citaria o carnaval. Repetidamente, ano após ano, com a insistência de uma bateria de escola de samba, somos lembrados que o carnaval, especialmente como é celebrado no Rio de Janeiro, é a maior festa do mundo e a expressão máxima da cultura do povo. O gênio do samba e a magnificência das fantasias produzidas por costureiras pobres que moram em favelas são exaltados como uma realização que é supostamente tida na mais alta conta pelo resto do mundo.

Mas essa é uma avaliação caracteristicamente brasileira ou mesmo carioca, que não é necessariamente partilhada por estrangeiros. Sim, é verdade que as pessoas vêm dos Estados Unidos, da Europa e do Japão todo ano para o carnaval e parecem cair na folia com grande entusiasmo. Mas quantas repetem a visita ano após ano? Duvido que a Riotur tenha feito uma pesquisa sobre essa questão, mas meu palpite é que a atitude da maioria dos estrangeiros visitantes depois de terem provado o carnaval do Brasil é “estive lá, fiz aquilo”. Para eles, o Brasil é a parada mais famosa em um circuito que também inclui o Mardi Gras em Nova Orleans e o carnaval regado a ritmos como calipso e soca de Port-of-Spain, em Trinidad e Tobago. E quantos estrangeiros de fato permanecem as duas noites no desfile de carnaval do Rio e terminam vendo todas as 14 escolas de samba desfilando? Eu diria que muito poucos. Uma noite é normalmente mais que

suficiente, e muitos estrangeiros saem depois da terceira ou quarta escola.

O apelo original do carnaval, que em grande parte resulta de sua espontaneidade, também foi desgastado por sua crescente comercialização. Certamente o desfile no Rio de Janeiro foi seqüestrado por empresas como a TV Globo e a Brahma, com sambas-enredo que grandes empresas ou mesmo líderes estrangeiros como Hugo Chávez podem comprar para divulgar seus próprios interesses comerciais ou sua imagem. As atrizes e modelos, que só querem aparecer seminuas para promover suas carreiras, acabam ganhando mais destaque que os próprios integrantes das escolas de samba, o que é outro desvio inauspicioso. E a crescente influência da televisão parece levar a um desequilíbrio estrutural no carnaval carioca: os elementos visuais hoje em dia têm mais peso que o conteúdo musical, o próprio samba que é o coração do carnaval. O caráter popular da festa está diminuindo, e as pessoas comuns que querem participar são obrigadas a procurar se satisfazer nos blocos de seus bairros. Isso é realmente saudável para o desfile na Marquês de Sapucaí?

Outro exemplo de um aspecto da cultura brasileira elogiado muito mais do que ele provavelmente merece é a obra do arquiteto Oscar Niemeyer. Sei que isso pode soar chocante, porque há um consenso quase universal aqui no Brasil de que Niemeyer é um gênio. Mas, como Nelson Rodrigues costumava dizer, "toda unanimidade é burra". Deixando de lado a política stalinista de Niemeyer, que é execrável, há uma contradição fundamental e irreconciliável entre o que ele professa e a obra que ele produziu. Ele afirma querer uma sociedade baseada em princípios igualitários, mas sua arquitetura, para usar a linguagem do mundo da computação, não é *user-friendly*. Ao contrário: ela é profundamente elitista e mesmo egoísta, concentrada principalmente em fazer declarações grandiosas e eloqüentes por si mesmas, para satisfação de Niemeyer e seus admiradores, mesmo que cause desconforto ou inconveniência ao usuário.

Penso que uma parte da estima que os brasileiros dedicam a Niemeyer se deve ao fato de ele ter sido endossado tão fortemente por outros arquitetos proeminentes que são estrangeiros, como Le Corbusier. Essa é uma manifestação de uma característica da cultura brasileira que julgo infeliz: uma ansiedade e uma falta de autoconfiança que levam os brasileiros a só valorizar o que é seu quando ele foi validado por estrangeiros. Isso é um remanescente de uma mentalidade colonial que infelizmente persistiu até o século XXI, e levou, como eu disse antes, a distorções nos valores culturais brasileiros.

No começo da década de 1970, quando eu era estudante de pós-graduação e morava em Nova York, conheci o percussionista Airtó Moreira e sua mulher, a cantora Flora Purim. Eu os encontrei pela primeira vez no supermercado do bairro: estava comprando comida, ouvi algumas pessoas falarem português no corredor ao lado, fui até lá e me apresentei. Eles moravam a um quarteirão de distância de mim, e à medida que os conheci melhor, a história deles se tornou o primeiro exemplo que encontrei da importância da validação. Os dois tinham sido músicos no Brasil, com sucesso razoável, Airtó fazendo parte do quarteto de seu amigo Hermeto Paschoal. Mas foi só depois que eles foram para os Estados Unidos e se juntaram com gente como Miles Davis e Chick Corea que começou o oba-oba na imprensa aqui no Brasil e veio a verdadeira aceitação.

Airtó e Flora ficaram de repente mais talentosos, só por beberem a água de Nova York? Duvido disso, embora haja algo a dizer em favor do desafio de tocar com Miles Davis, Weather Report e Chick Corea, que força qualquer músico a aprimorar seus recursos. Eu argumentaria que a única coisa que realmente mudou foi a percepção de Airtó e Flora aqui no Brasil. “Se Miles Davis e Chick Corea acham que eles são bons, eles devem ser realmente bons.” Foi essa validação por parte de monstros sagrados do jazz que deu a Airtó e Flora o prestígio que eles sempre mereceram. Eles não são os únicos que sofreram essa experiência: da geração deles, Eumir Deodato, Moacyr Santos,

Dom Um Romão e Naná Vasconcelos tiveram de passar pelo mesmo processo. E como uma prova de que as coisas realmente não mudaram muito no século XXI, o exemplo mais recente é Bebel Gilberto.

Esse intenso desejo de validação cultural do exterior também leva certos setores da sociedade brasileira a desqualificar ou até desprezar aspectos de sua própria cultura que eles pensam que não atraem os estrangeiros, ou que temem que os estrangeiros menosprezem. O exemplo mais claro dessa tendência lamentável é, eu acho, a maneira como a cultura do Nordeste é tratada.

O forró, por exemplo, foi por muitos anos rejeitado como “música para empregadas e motoristas de táxi”, uma coisa brega. O recente boom do forró entre jovens no Rio de Janeiro e em São Paulo só ocorreu depois que artistas estrangeiros celebrados como Peter Gabriel, David Byrne e Paul Simon recorreram aos ritmos do forró para fazer alguns de seus discos de sucesso. Os críticos e ouvintes brasileiros perceberam, e o gênero ganhou respeitabilidade. Talvez tenha sido só uma coincidência o fato de um selo de aprovação estrangeira ter sido seguido pelo reconhecimento por parte dos brasileiros do valor de algo que é inteiramente deles. Mas eu não penso assim.

Vale a pena notar que mesmo o samba, hoje considerado a expressão máxima da cultura brasileira, esteve sujeito a esse mesmo processo. Embora tenha evoluído a partir do maxixe nos primeiros anos do século XX, o samba foi durante muitos anos considerado *declassé* por árbitros da cultura do Brasil, que olhavam de cima para artistas como Pixinguinha e Carmen Miranda. Só quando o samba ganhou o selo de aprovação da Europa — como quando Darius Milhaud compôs sua “Suite Brésilienne” na década de 1930 e Paris foi varrida por uma loucura pelo que se chamava “*les danses brunes*” — os brasileiros finalmente se dispuseram a abraçá-lo como deles. Em outras palavras, foi preciso o *imprimatur* da França para tornar o samba palatável a uma elite relutante a aceitar sua própria identidade.

Escrevi todas as vezes que pude sobre a cultura do Nordeste, em quase todas as formas que encontrei. *A Paixão de Cristo* em Nova Jerusalém durante a Semana Santa. Cordel e xilogravura. Os bonecos gigantes de Olinda. Repentistas. Ciranda, maracatu e mangue beat. Obras teatrais como *Auto da Compadecida*. Em um ou outro momento, todos esses foram temas de reportagens que escrevi, e muitos deles geraram uma reação intensa de leitores americanos e europeus, na forma de perguntas por e-mail, reimpressões em outros jornais e aparições na lista das “25 reportagens mais trocadas por e-mail” do *New York Times*.

Por que este meu enfoque na cultura do Nordeste? Se o ideal brasileiro é o da miscigenação, seja ela racial ou cultural, então o Nordeste é seu principal cadinho. Foi no Nordeste que as três principais correntes da identidade nacional brasileira — europeus, africanos e ameríndios — se encontraram pela primeira vez e formaram a mistura que faz do Brasil o que ele é hoje em dia. E como o Nordeste é mais pobre do que outras regiões do país e foi historicamente mais isolado dos grandes centros cosmopolitas de cultura no Sul, mais urbanizado, a cultura da região tem sofrido menos intervenções de influências de fora. Ou seja, o Nordeste é ao mesmo tempo o berço da cultura brasileira e seu melhor laboratório.

Mas em vez de se orgulharem dessas extraordinárias manifestações culturais de pura brasilidade, muitos brasileiros, especialmente no Sul, parecem ter vergonha delas. Suspeito que parte desse fenômeno é simplesmente preconceito — o mesmo preconceito contra o Nordeste e seu povo que leva o presidente de uma importante empresa multinacional a dizer que o Brasil não perderia nada se o Piauí desaparecesse, ou o que o ministro José Graziano expressou quando ligou os imigrantes do Nordeste ao crime dizendo, em 2003, ao principal grupo de empresários de São Paulo, que se os nordestinos “continuarem vindo para cá, nós vamos ter que continuar andando de carro blindado”. Para quem tem essa visão, alguém como J. Borges, o grande poeta de cordel e criador de xilogravuras que mora em Bezerros, Pernambuco, não é um artista. É apenas mais um caboclo nordestino.

Quando deixei o Brasil pela primeira vez, em 1982, para me tornar editor regional da Ásia para a revista *Newsweek*, viajando de um lado para outro entre Pequim, Hong Kong e Tóquio, fiquei impressionado com o fato de os criadores de cultura popular serem muito mais respeitados e até venerados na China e no Japão do que no Brasil. No Japão, por exemplo, os mais renomados praticantes de formas de arte consideradas essenciais para a identidade cultural da nação, como ikebana, fabricação de espadas e teatro nô, são designados “tesouros nacionais” e recebem um estipêndio regular que lhes permite aperfeiçoar seu ofício, especialmente se não há mercado comercial suficiente para sustentar o que eles produzem.

Se um sistema como esse existisse no Brasil, seguramente um de seus beneficiários seria meu amigo Dila, um criador de cordel e xilogravuras que conheço desde a década de 1970. Dila, também conhecido como José Ferreira da Silva, vive em Caruaru, a alguns quarteirões do museu dedicado a Luiz Gonzaga, e é um gênio naquilo que faz; uma especialista em arte estrangeira que entrevistei para uma reportagem que está incluída neste bloco chega mesmo a compará-lo a Van Gogh. Mas como o Brasil realmente não valoriza seu talento, ele vive de forma humilde, numa casa pequeníssima que inclui a pequena e primitiva oficina gráfica que é a sustentação econômica dele e de sua mulher. Totalmente negligenciado, ele ganha pouco, muito pouco, com suas xilogravuras e cordéis sobre o cangaço, e a luta para sobreviver acaba minando a criatividade dele e o deixa cansado e deprimido. Ah, se ele estivesse no Japão!

Até aqui neste texto, focalizei mais a palavra cantada e falada do que a palavra escrita, exceto no caso do cordel. Isso não significa que o Brasil não tenha grandes romancistas ou poetas, só que a música e o cinema brasileiros são mais conhecidos pelo mundo fora do Brasil do que a literatura do país. Isso talvez seja injusto, mas é um fato, e durante anos me perguntei por que isso ocorria. Eu queria ter respostas, mas não tenho; tenho só teorias.

Por que Machado de Assis não é lido de forma tão ampla como Balzac ou Flaubert? Por que Guimarães Rosa não é tão conhecido como James Joyce? Por que as peças de Nelson Rodrigues não são encenadas com tanta frequência quanto as de Eugene O'Neill ou Tennessee Williams? Por que os poemas que Elizabeth Bishop escreveu quando vivia no Brasil aparecem em mais antologias que os de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, os poetas cuja obra ela traduziu e buscou divulgar e promover quando vivia aqui? Todas essas perguntas são desconcertantes e legítimas.

Em regra, acho que os brasileiros são rápidos para perceber desfeitas, mesmo quando elas não são intencionais, de modo que aqui há uma tentação a falar de maneira raivosa sobre o chauvinismo cultural do hemisfério norte. Há definitivamente um cânone global de literatura, e brasileiros que merecem estar nessa lista foram excluídos. Mas acho que esse fenômeno é mais um resultado da língua que o Brasil fala do que uma função do subdesenvolvimento do país ou de seu distanciamento geográfico dos centros de poder cultural. Em outras palavras, se Machado de Assis tivesse escrito não em português mas em inglês, francês ou espanhol, ele seria reconhecido universalmente como um dos maiores escritores do mundo.

Afinal, Fernando Pessoa é um dos grandes poetas do século XX — talvez até o maior — e no entanto é criminosamente subclassificado, muito menos lido em tradução e discutido do que seus pares como T. S. Eliot ou mesmo Kaváfis, Czeslaw Milosz e St. John Perse. Pessoa não é brasileiro, embora alguns leitores estrangeiros tenham a impressão de que é; ele é de um país que fica muito mais próximo do que o Brasil dos centros tradicionais de poder cultural na França, na Alemanha e na Itália. Mas ele é igualmente prejudicado pelo fato de escrever em português, que, por razões que nunca poderão ser explicadas, continua a ser considerado uma língua mundial “menor”.

O mesmo vale para romancistas portugueses como Lobo Antunes e mesmo Saramago, que só começou a ser lido amplamente fora

do mundo luso-hispânico quando teve a boa sorte de ganhar o Prêmio Nobel. Se Fernando Pessoa não consegue abrir caminho para obter o reconhecimento que merece, então a tarefa deve ser até mais difícil para os brasileiros ainda menos conhecidos: Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Ferreira Gullar e seus irmãos no mundo da ficção.

Línguas são sempre um desafio para traduzir apropriadamente, mas talvez a versão da língua portuguesa falada no Brasil seja particularmente difícil por causa de sua musicalidade. Eça de Queiroz descrevia o português do Brasil como “português com açúcar”, e isso, ao lado dos tremendos senso de humor e inventividade que os brasileiros trazem para a criação da gíria, é quase impossível de transmitir em outra língua. Sei disso porque minha mulher e eu tentamos na década de 1980 traduzir algumas das tragédias cariocas de Nelson Rodrigues para o inglês e tivemos de desistir. Era simplesmente difícil demais capturar, verter e encontrar equivalentes aceitáveis para os ritmos e o vocabulário especificamente cariocas que permeiam suas peças; observo que o grosso de sua obra permanece sem tradução ainda hoje, vinte anos depois, portanto, não sou obviamente o único que procurou enfrentar esse problema e foi derrotado por ele.

Não é por acaso, acho, que o escritor brasileiro mais conhecido no mundo hoje é Paulo Coelho. A sua linguagem é enxuta, até deliberadamente sem adorno, como ele reconheceu para mim em uma entrevista de 1999. Isso o torna mais fácil de traduzir, obviamente, que Guimarães Rosa, ou mesmo Rubem Fonseca ou Dalton Trevisan, cujas parábolas com os anos se tornaram cada vez mais despojadas até sua essência. Mas tanto Fonseca como Trevisan ainda retêm em seus escritos ritmos e elementos de fala que têm um tom marcadamente brasileiro; pouca coisa nos romances de Paulo Coelho, em contraste, os identifica como brasileiros. Isso não pretende ser uma crítica negativa, porque há evidentemente algo de bom a ser dito em favor da universalidade. É só uma declaração de fato que ajuda a explicar a popularidade de Paulo Coelho e que ele mesmo admite.

Um dos efeitos da subavaliação de romances e poesia escritos em português é que ela deixou os brasileiros inseguros sobre a saúde e a vitalidade de sua língua. Essa ansiedade e nervosismo levou a algumas iniciativas bobas, como o plano de Aldo Rebelo de proibir os brasileiros de usar palavras emprestadas de línguas estrangeiras — especialmente se a língua em questão for o inglês, que ele vê como um instrumento da dominação cultural americana.

Mas o Brasil não precisa desse tipo de protecionismo por várias razões, e a principal é que os brasileiros mostram a mesma incrível capacidade criativa de transformar, adaptar e assimilar palavras estrangeiras em sua língua falada que demonstram ao tomarem emprestados estilos estrangeiros na música, no cinema e nas artes visuais. Então, para Aldo Rebelo e aqueles como ele: relaxe e goze, como diria Marta Suplicy. Vocês não têm nada com que se preocupar.

Gilberto Gil ouve o futuro, alguns direitos reservados

Data: 11 de março de 2007

SALVADOR (BA) — Na quarta-feira, o ministro da Cultura do Brasil, Gilberto Gil, falará sobre direitos de propriedade intelectual, mídia digital e assuntos relacionados na South by Southwest Music and Media Conference, em Austin, no Texas. Duas noites depois, o cantor, compositor e astro pop Gilberto Gil inicia uma turnê de três semanas pela América do Norte.

Raramente, os mundos da política e das artes convergem de maneira tão pouco convencional quanto no caso de Gil, cujo itinerário inclui uma apresentação solo no Carnegie Hall, no dia 20 de março. Mais de quarenta anos depois de pegar a guitarra e tocar para o público pela primeira vez, Gilberto Passos Gil Moreira é uma anomalia: não faz apenas música, também faz política.

Enquanto as indústrias fonográfica e cinematográfica lutam para se adaptarem ao desafio da proliferação do conteúdo pela internet, Gil surge como um elemento central na busca global por formas mais flexíveis de distribuir os trabalhos artísticos. No exercício de seu duplo papel, às vezes ele precisa harmonizar as prioridades, que competem entre si.

Como um criador de música, ele se interessa pela proteção dos direitos autorais. Mas, como membro do governo de um país em desenvolvimento, festejado pelo pulso criativo de seu povo, Gil também deseja que os brasileiros tenham acesso irrestrito às novas tecnologias para criar e disseminar a arte, sem precisar abrir mão de seus direitos para as grandes empresas que dominam a indústria cultural.

“Acho que estamos avançando rapidamente em direção à obsolescência e ao desaparecimento de um modelo único tradicional e sua substituição por outros, que são híbridos”, disse Gil em uma entrevista realizada em fevereiro, em sua casa no Nordeste brasileiro, um dia antes do início do carnaval. “Minha visão pessoal é que a cultura digital traz consigo uma nova idéia de propriedade intelectual e essa nova cultura do compartilhamento pode, e deve, alimentar as políticas governamentais.”

Criado no interior pobre e árido do Nordeste brasileiro, Gil, 64, vem se alternando por mundos diferentes a maior parte de sua vida. Nenhum negro brasileiro ocupou o cargo de ministro antes de ele ser nomeado, há quatro anos, e, quando jovem, recém-saído da universidade, ele trabalhou em uma multinacional em uma época em que poucos negros brasileiros tinham acesso a empregos como esse. Mais tarde, durante a ditadura militar, foi preso e forçado a ir para o exílio na Inglaterra.

Depois de voltar para o Brasil, na década de 1970, fez gravações que encorajavam os negros brasileiros a se reconectarem com suas raízes africanas, e foi um pioneiro na defesa da música de Bob Marley e do reggae. Mas Gil também leu extensamente sobre filosofia e religiões orientais, adotou uma dieta macrobiótica, levando o compositor, produtor e crítico Nelson Motta a descrever seu estilo como “Afro-Zen”.

Pessoalmente, Gil é caloroso, calmo e envolvente, uma figura esbelta e jocosa, com cabelos rastafári e jeito de duende que tende a desarmar seus críticos. Tanto como artista ou indivíduo, ele sempre teve uma tendência a uma mente aberta e gostos ecléticos; o poeta Torquato Neto uma vez disse sobre ele: “Existem várias maneiras de cantar e fazer música brasileira, e Gilberto Gil prefere todas elas.”

Um fascínio pela tecnologia é outra constante na longa carreira de Gil. Escreveu sua primeira canção sobre computadores, chamada *Cérebro eletrônico*, nos idos da década de 1960, e voltou regularmente ao tema em composições como *Parabolicamará* e *Pela Internet*; esta última, escrita no início da década de 1990, contém os versos:

Eu quero entrar na rede
 Promover um debate
 Juntar via internet
 Um grupo de tietes de Connecticut
 [...]
 Eu quero entrar na rede pra contactar
 Os lares do Nepal e os bares do Gabão

“Não acho que exista qualquer outra pessoa como Gil em lugar nenhum do mundo”, diz John Perry Barlow, ex-letrista do Grateful Dead, que

é amigo de Gil e co-fundador da Electronic Frontier Foundation, um dos grupos que estão à frente do esforço para reformar o atual sistema de direitos sobre a propriedade intelectual. “Ele é um ponta-de-lança. Vem pensando em questões sobre propriedade intelectual há tempos e claramente percebe a importância disso tudo. Mas ele também ocupa uma posição única para implementar suas idéias.”

Uma das primeiras ações de Gil ao assumir o Ministério da Cultura em 2003 foi criar uma aliança entre o Brasil e o embrionário movimento Creative Commons. Fundado em 2001, o Creative Commons pretende oferecer uma alternativa para o sistema tradicional de direitos autorais de “todos os direitos reservados”, que, para os partidários do movimento — de cientistas e artistas a advogados e consumidores —, impede a criatividade e a circulação do conhecimento na era da internet.

Como alternativa, o Creative Commons concebeu uma estrutura mais flexível, que permite aos artistas decidir que parte de seus direitos autorais desejam reter e o que querem compartilhar com o público. Com a ajuda de Gil e de diversos outros colaboradores, a organização criou licenças que permitem aos criadores e consumidores copiar, remixar ou samplear obras de arte digitais, desde que o artista original receba os créditos adequadamente.

Mais de 145 milhões de trabalhos foram registrados com licenças da Creative Commons, incluindo vídeos, fotografias, textos, blogs e música, é claro. Como o Brasil é um “país com música em seu código genético”, para usar as palavras de Barlow, e como a música brasileira tornou-se uma força global, a idéia de relaxar os controles automáticos sobre o trabalho artístico mantidos por um punhado de conglomerados concentrados em outro hemisfério gerou grande identificação aqui.

“Veja o caso dos sites de remix musicais, que se tornaram um foco de criatividade na internet e produziram um enorme arquivo de músicas que podem ser utilizadas legalmente”, cita Lawrence Lessig, autor do livro *Free Culture* e fundador da Creative Commons. “Isso permitiu que um grande número de pessoas exibisse seus trabalhos artísticos e fossem contratadas por selos de gravadoras e websites, e tudo isso começou porque Gil nos fez pensar sobre o tipo de liberdade necessário para a música.”

Como ministro da Cultura, Gil também apoiou um programa chamado Pontos de Cultura. Pequenas doações governamentais são feitas para

diversos centros comunitários em bairros pobres de algumas das maiores cidades do Brasil, para a instalação de estúdios de gravação e de vídeo, e os moradores são instruídos sobre como utilizá-los.

O resultado foi uma enxurrada de vídeos e músicas, boa parte rap ou eletrônica, com ênfase política e racial. Como as rádios comerciais brasileiras, que os críticos dizem ser movidas a pagamentos promocionais, ou jabás, não tocam as novas músicas, os artistas transmitem suas canções através de rádios comunitárias e distribuem seus CDs independentemente, em mercados e feiras, em vez de usar os selos de gravadoras.

Com esse projeto, “está sendo criado conteúdo livre de licenças e se está demonstrando a criatividade latente na sociedade”, diz Lessig.

A postura oficial do Brasil em relação aos direitos sobre o conteúdo e a propriedade intelectual decorre, em grande parte, da experiência do próprio Gil. No final da década de 1960, ele e seu grande amigo, Caetano Veloso, além de vários outros, aqui e em São Paulo, iniciaram o movimento conhecido como Tropicalismo, que misturava poesia de vanguarda, influências pop estrangeiras e estilos musicais nativos, então considerados cafonas e inferiores.

De certa maneira, os tropicalistas adotaram o *sampling* antes da existência das tecnologias digitais, usando técnicas de copiar e colar, misturar e combinar, comuns atualmente, mas consideradas estranhas na época. Em anos recentes, sua música e sua abordagem foram adotadas por artistas famosos de diversos estilos, como David Byrne, Nirvana, Beck, Nelly Furtado e Devendra Banhart.

Quando a *world music* começou a aparecer nos Estados Unidos e na Europa e Byrne, Paul Simon, Peter Gabriel e outros começaram a incorporar os ritmos brasileiros em seus trabalhos, Gil inicialmente mostrou-se cético em relação ao fenômeno, reclamando de “safáris culturais” de aventureiros em Land Rovers, “em busca de espécies raras”. Mas, graças em grande parte aos avanços tecnológicos, ele diz, essa prática “mudou completamente” e os astros pop agora estão mais “respeitosos” com as outras culturas.

“Atualmente, a hegemonia do hemisfério norte, de certa maneira, foi rompida”, diz. “As tendências locais podem se manifestar e adotar linguagens e modelos de apresentação próprios. Já não se trata mais de uma

visão de transformar alguma matéria-prima regional em um único produto padronizado. Atualmente, temos todos os tipos de situações locais que utilizam elementos universais”, como o rap brasileiro, sul-africano ou árabe.

Como tropicalista, Gil também se envolveu em um episódio equivalente à vaia para Bob Dylan no Newport Folk Festival, em 1965. Quando os tropicalistas tocaram guitarras elétricas e rock em um festival da canção em São Paulo, em 1967, foram vaiados e acusados de serem agentes do imperialismo americano, que tentava impor influências estrangeiras nocivas à música brasileira.

As reclamações de Gil sobre a inadequação dos direitos autorais devem-se, em parte, à sua própria experiência. Como muitos músicos, ele assinou contratos no início de sua carreira que, essencialmente, retiraram seus direitos autorais sobre as músicas que compôs. Mas ele enfrentou uma batalha judicial de sete anos para recuperar seus direitos, encerrada recentemente com um julgamento favorável, que abre as portas para outros artistas brasileiros recuperarem seus direitos da mesma maneira.

“Os antigos contratos eram de concessão total, os direitos sobre o trabalho eram cedidos ao contratante de maneira absoluta”, ele diz. “Briguei para recuperar o controle de meu próprio trabalho, argumentando que existe um direito unilateral de romper o contrato. E ganhei. Foi a primeira vez que isso aconteceu no Brasil, com base na rescisão do contrato pelo artista, e sem um acordo negociado.”

Agora que Gil recuperou a propriedade de seu próprio catálogo de mais de quatrocentas canções, ele está colocando na prática o conceito de “copyleft” (um trocadilho com copyright), como o sistema alternativo às vezes é chamado. Ele detém todos os direitos sobre algumas canções, alguns direitos sobre outras e declara-se “sem reservas de direitos” para outras tantas, que agora são liberadas para que outras pessoas as usem em remixes e vídeos.

Com uma abordagem assim, o artista “não precisa mais transferir a administração de seus direitos para uma entidade chamada gravadora, estúdio de cinema ou editora musical”, explica Gil. “Ele mesmo pode fazer isso.”

Apesar de todos os flertes com a política ao longo dos anos, foi só no final da década de 1980, quando se elegeu vereador de Salvador, a terceira

maior cidade brasileira, que Gil aventurou-se pelos partidos políticos convencionais. Seu eleitorado foi uma mistura incomum de negros pobres da classe trabalhadora, membros da classe média, predominantemente brancos, e ambientalistas.

Mas ele desistiu após o primeiro mandato, recusando convites para concorrer a uma vaga no Congresso, alegando estar cansado das contendas partidárias e que desejava retomar sua carreira artística. Por isso, muitos brasileiros se surpreenderam quando ele voltou para a política, após a eleição do primeiro governo de esquerda do país em 2002, quando aceitou o convite para ser o ministro da Cultura, e, novamente, no ano passado, quando concordou em permanecer no cargo no segundo mandato.

“Continuo não gostando de política”, diz. “Prefiro ver minha posição no governo como a de um administrador, um gerente. Mas a política é um ingrediente necessário. A política está presente no governo, no dia-a-dia com os ministros, na discussão sobre a questão da divisão orçamentária, sobre como o bolo é fatiado, a distribuição dos recursos. É preciso escolher prioridades, cuidar de alguns e deixar outros de lado.”

A gestão de Gil não está livre de controvérsias. Ele é membro do Partido Verde, não do Partido dos Trabalhadores, que está no poder. Assim, ao ser nomeado pela primeira vez, alguns membros do partido governista ofenderam-se pelo cargo não ter sido entregue ao próprio PT, e reagiram com manifestos criticando a escolha do presidente Luiz Inácio Lula da Silva por um artista pop, algo ideologicamente suspeito.

“É preciso lembrar que o Tropicalismo foi combatido pela tradicional esquerda stalinista, e que, ainda hoje, algumas dessas mesmas pessoas estão no Partido dos Trabalhadores e nos sindicatos”, diz Nelson Motta, que também é autor de *Noites Tropicais*, uma história da música popular brasileira desde os anos 1960. “Desejam colocar a cultura sob o controle do Estado e nada sabem sobre o mundo digital e a internet, assim, é claro, opõem-se a revolucionários autênticos como Gil, que sempre buscou coisas novas.”

Desde que Gil tornou-se ministro, o gasto do governo brasileiro com a cultura cresceu mais de 50%, um testemunho do seu prestígio e de sua capacidade de negociação. Como ministro, ele dedicou seu tempo a vender a música brasileira no exterior, mas também trabalhou para chamar a aten-

ção dos mercados estrangeiros para cinema, pintura, escultura e literatura brasileiros.

“Uma coisa que é preciso lembrar sobre o Gil”, diz Hermano Viana, antropólogo, escritor e figura de ponta no movimento da cultura digital no Brasil, “é que ele vê a cultura não apenas como arte, mas também como uma indústria. Para Gil, a cultura não é apenas um acessório, mas uma parte importante da economia e até mesmo um motor para o desenvolvimento econômico”.

Ao longo dos últimos quatro anos, no entanto, Gil reduziu as suas apresentações, a parte que ele mais gosta em sua atividade musical, diz, e praticamente deixou de gravar. Seu disco mais recente, *Gil Luminoso*, é uma coletânea de 15 de suas músicas, incluindo *Cérebro Eletrônico*, regravada em 1999, apenas com voz e violão, para acompanhar um livro sobre ele.

Por que abrir mão de algo tão gratificante quanto tocar música em nome de algo tão desgastante quanto a administração pública? “A vida não é só prazer”, diz. “A primeira frase das escrituras védicas é ‘Tudo é sofrimento’. A dificuldade é estimulante, desafiante, um elemento que faz parte do pulso da vida.”

Além disso, ele está em um ponto da vida em que “não quero mais um compromisso com minha carreira, no sentido clássico de uma profissão”, diz. “Não vejo mais a música como um campo a ser explorado. Para mim, ela agora é uma área alternativa de ação, parte de um amplo repertório de possibilidades de que disponho. A música é algo visceral em mim, algo que emana de mim, e mesmo quando não estou pensando nela, estarei fazendo música, sempre.”
