



FRED GÓES

**“Liberdade é uma questão de foro íntimo
e que tem a ver com livrar-se das amarras do cânone,
da caretice, do politicamente correto,
das normas intransigentemente rígidas”**

Não há característica mais marcante na produção de Fred Góes do que a diversidade. Professor de Teoria Literária da Faculdade de Letras da UFRJ, Fred é pesquisador, compositor, letrista e recentemente estreou na ficção com o livro de contos *O poço de Campaná*.

O pesquisador reflete sobre temas como cultura popular, carnaval, música e literatura marginal. O compositor e letrista discute questões como a revalorização do samba, da palavra poética e da linguagem regionalista. O prosador recria situações bastante contemporâneas, enfocando as máscaras sociais, a insanidade e a incansável busca de libertação do eu.

Nesta entrevista concedida por e-mail aos alunos de graduação em Letras da UFRJ **André Uzêda** e **Luciana Maline**, Fred, sempre irreverente, discorre sobre alguns aspectos que o instigam na atualidade. Fala sobre a pluralidade de sua obra e suas parcerias com artistas como Moraes Moreira, Armandinho Macedo e Guilherme Maia. Também descreve a singular experiência de sua última pesquisa, dedicada a desvendar os mistérios do carnaval negro do Mardi Gras de Nova Orleans.

Certa vez você definiu o carnaval como um “rito múltiplo, excessivo, marcado pela excepcionalidade e [...] pela diversidade”. Tais características

também podem ser notadas em suas múltiplas, excessivas, excepcionais e diversificadas produções. A que você atribui essa pluralidade?

Em primeiro lugar, agradeço por vocês me acharem assim meio “cheese-tudo”. Brincadeira... Mas, na verdade, tenho mesmo este perfil múltiplo e atribuo isto à minha curiosidade e interesse por inúmeras coisas. Quando gosto de algo, vou fundo. Assim é com a literatura, com a música popular e o carnaval, com as artes visuais e dramáticas, só para dar alguns exemplos. Acabo sempre participando dos universos que me atraem. Não me satisfiz em ser um estudioso da literatura, escrevo ficção. Não me limitei a ser um pesquisador da MPB, sou compositor-letrista. Minha experiência de folião do carnaval baiano, nos desbundados anos setenta, virou dissertação de mestrado: o primeiro ensaio sobre trio elétrico. Depois sistematizei os estudos do carnaval, fui membro de júri de escola de samba, líder de grupo de estudos sobre o tema (Núcleo Interdisciplinar de Estudos Carnavalescos). O mesmo aconteceu com a dramaturgia e as artes visuais. Tenho textos teatrais escritos, alguns já montados, roteiros de vídeo etc. Minha mudança de volta de Nova Orleans, quando lá estive desenvolvendo minha pesquisa de pós-doc sobre Mardi Gras, o carnaval deles, foi paga com a venda dos desenhos que fiz então. Eram as personagens que via nas *second lines*, nos bairros negros, dançando atrás das bandas de metais.

Ao trazer para a academia temas como carnaval, cultura popular, crônica e cancionero da música popular brasileira, você parece não se restringir ao cânone estabelecido pela teoria da literatura. No entanto, tampouco parece ser seu intuito fazer com que tais temas sejam canonizados. Em sua opinião, qual o grande ganho de se refletir sobre esses temas marginais?

Na realidade, esses temas eram marginais no contexto acadêmico, mas hoje estão completamente absorvidos. Nunca perdi de vista os “faróis”

que me indicavam caminhos, as referências, como Mário de Andrade, Vinicius de Moraes e minha mestra Helô, Heloisa Buarque de Hollanda, que me ensinaram a estabelecer o diálogo entre o literário e os diferentes campos do saber, especialmente aqueles fora do foco principal. Estes me permitiram encontrar intérpretes do Brasil que o cânone não legitima.

No livro Antes do furacão: o Mardi Gras de um folião brasileiro em Nova Orleans (2008), você procurou não só ressaltar as possibilidades de compreensão do Mardi Gras de Nova Orleans, mas traçar um paralelo com eventos semelhantes em nosso país. É o que se constata em passagens como a seguinte: “Assim que as pessoas começaram a se reunir nas ruas, despontava um ambulante vendendo cerveja [...], um pequeno caminhão trazendo na carroceria uma fumegante churrasqueira [...]; churrascos que me faziam lembrar de nossas festas populares de rua” (p. 36). O que te levou a aproximar as duas experiências?

Eu tinha algumas pistas, hipóteses vagas a partir do que já havia lido sobre o Mardi Gras. Observei que havia muito pouco material sobre o carnaval negro em português e mesmo em inglês.

O grande interesse estava centrado no “carnaval oficial”, o carnaval branco, com reis, rainhas, bailes de casaca e vestidos de rigor. A minha questão era a mesma que eu não conseguia responder aqui antes de ir: o que levava os homens negros a se fantasiarem de índios, tanto em Salvador (como metonímia do Brasil) quanto em Nova Orleans?

Depois de muitas tentativas de me aproximar do fechadíssimo universo dos *Mardi Gras Indians* e depois de muita pesquisa sobre o assunto, pude confirmar que os negros se vestiam de índios por duas principais razões. A primeira: eram os índios que acolhiam os negros que fugiam no tempo da escravidão; a segunda: eram os índios os únicos indivíduos que enfrentavam os brancos em batalhas. No final

do século XIX, eram muito populares os Wild Shows, a exemplo dos apresentados por Buffalo Bill. Estes espetáculos eram frequentados pela classe trabalhadora, pelo proletariado composto maciçamente por afro-descendentes. Não se pode esquecer que no Sul houve *apartheid* até os anos sessenta e que Nova Orleans foi palco de importantes momentos na luta da igualdade de direitos. Carnaval negro não era um assunto a ser discutido em bibliotecas ou espaços da academia, tive que sair em campo. O curioso é que na volta tive a resposta para a versão brasileira dos índios negros. Se em Nova Orleans eram os shows de Buffalo Bill a fonte de inspiração, aqui eram os filmes de bang-bang, de mocinho e bandido, onde os inimigos eram impreterivelmente os índios.

Quanto ao aspecto comparativo, sendo o assunto o carnaval, não há como não estabelecer paralelos, afinal produzimos um carnaval cuja marca é a diversidade, a grandiosidade, o hiperbolismo. Talvez por eu ser um estudioso do tema, vocês me tenham feito a primeira pergunta. Sou, sim, uma alma carnavalizada. Tenho quase todo o tempo uma festa na cabeça. Acho que nasci com um rojão na mão. Minha porção yang é muitas vezes maior que a yin.

Uma de suas frentes de pesquisa é vinculada à produção do corpo nas mídias. É a esse campo de reflexão que podemos vincular algumas de suas obras, como: Em nome do corpo (com Nízia Villaça), Que corpo é esse? (com Ester Kosoviski e Nízia Villaça) e o livro coletivo Corpos-letrados, corpos-viajantes (organizado por Luiz Edmundo Bouças Coutinho e Flora de Paoli Faria). À luz dessa temática, qual a imagem social atribuída ao corpo e de que modo ele se faz discurso?

É impressionante o lugar que o corpo assumiu na contemporaneidade. Basta lembrar que não faz muito tempo as pessoas se cobriam inteiras, as mulheres desmaiavam sem respiração, amarradas em corpetes

torturantes. Hoje o corpo é lugar de debate, é suporte de *piercings*, *tattoos*, *brandings* e outros baratos. É tão incrível que enquanto a gente está vivo tem nome e sobrenome, depois que morre vira o corpo. Então o corpo é o boneco que carrega todo o resto, ele é importantíssimo.

Em sua pesquisa, você dá bastante atenção ao gênero crônica. Em seu projeto mais recente, o livro O poço de Campaná, a crônica é o instrumento estrutural de transmissão de sua mensagem literária. Para você, o que se diz em uma crônica que os demais modelos textuais não revelam?

Acho uma delícia o dinamismo da crônica. Acabou de ler, já era, vira proteção de panela de arroz, enrola peixe na feira.

Ela tem a velocidade da cidade, do anúncio, do outdoor, do santinho distribuído pelo ambulante que traz seu amor de volta em três dias. Ela nasceu na mídia e evoluiu com ela, é camaleônica. Está na letra de canção, no jornal (sua origem), no rádio e na televisão, nos blogs, twitters e no que mais venha por aí.

Passado o tempo, torna-se uma grande fonte de informação da vida cotidiana de um determinado período. O que gosto na crônica é que ela é o que não está na primeira página. Está abaixo da linha do folhetim, tem rodapé na alma. Acho que gosto de crônica porque ela é espaço de experimentação, não tem forma fixa, nunca foi nem será *mainstream*.

O poço de Campaná se encerra com a crônica “A libertação”, em que você transmite a ideia de que a real liberdade se dá na insanidade da velhice, quando ocorre o desprendimento dos princípios sociais. Seria mesmo na margem da loucura que se encontraria a real libertação?

Não sei se nesta fronteira, mas tenho certeza de que a liberdade é uma questão de foro íntimo e que tem a ver com livrar-se das

amarras do cânone, da caretice, do politicamente correto, das normas intransigentemente rígidas. Tenho pavor de repressão, censura. Aquela senhora que se liberta e dá bananas para o mundo no conto é meu alter ego. Depois que fiquei mais velho, vocês não têm ideia da quantidade de bananas simbólicas que distribuo por aí.

Em “O labirinto sem limites”, prólogo de seu livro Os melhores poemas de Paulo Leminski (com Álvaro Martins), você demonstra quão fundamentada teoricamente é sua visão da obra literária. No entanto, três anos antes o mesmo Leminski aparecia como seu parceiro, junto a Moraes Moreira, na canção “Sempre Ângela”. Como se dá o trânsito entre o crítico refinado e o compositor popular?

Tanto Paulo quanto Moreira são poetas refinadíssimos. Não consigo perceber fronteiras entre o meu trabalho teórico e a minha produção literária. Procuro sempre nas duas atividades ser o mais apurado possível. Tanto as conversas com Paulo quanto com Moreira deveriam ter sido ou serem gravadas, é parada de alta voltagem. Só Jesus!!!!!!!!!!!!!!!

Nomes como Moraes Moreira, Toni Costa, Armandinho Macedo, Guilherme Maia, entre outros, são recorrentes na assinatura de suas parcerias em canções. No âmbito teórico, algumas parcerias também foram formadas, como com André Bueno, em O que é geração beat?, e com Nízia Villaça, em Em nome do corpo. Qual seu critério para escolha de parceiros e como se dá o processo de criação em conjunto? Aproveite para falar um pouco sobre seu interesse por Jack Kerouac e companheiros.

Que par seria? Parece ser uma pergunta sem resposta. É uma questão pura e simples de sintonia, de afinidade. Como dizia Vinicius, “é

namoro sem sexo”. Recebo muitas canções de diferentes compositores, mas não rola liga, a coisa não sai, é curiosíssimo, e muitas vezes constrangedor. No plano da produção intelectual, a coisa é bem semelhante. O trabalho (pesquisa e livro) é sempre resultado de um interesse mútuo.

No que diz respeito aos beatniks, tanto eu quanto André estudávamos e líamos tudo sobre contracultura naquele momento. A gente conversava muito sobre aquele universo *on the road*, sobre aquelas fenomenais experiências poéticas, sobre aquele nascedouro de uma poesia nova, que propunha incorporar na dinâmica do verso poético as experiências e sonoridades das improvisações do jazz e do blues. Aquilo tinha tudo a ver com a gente naquele momento e o livrinho editado pela Brasiliense, na coleção Primeiros Passos, virou cult.

Algumas de suas composições se destinam ao público infantil, como “Bola de cristal” e “Dodói neném”, ambas em parceria com Guilherme Maia. Não por acaso, as duas foram gravadas pelos ícones infantis do final dos anos de 1980 e 90: Mara Maravilha e Xuxa, respectivamente. Como se dá seu processo de criação de letras dirigidas a um público com uma linguagem tão própria, como a criança?

Adoro criança, tenho a maior entrada com elas porque as trato como gente e não como miniaturas débeis mentais. As crianças guardam poesia em estado puro, isso ajuda a bater bola com elas. Agora, que tenho duas netinhas gêmeas, já comecei a escrever para elas. Guilherme Maia e eu musicamos uma adaptação do Pedro Oliveira e da Graça Coutinho de um conto do Wander Piroli chamado “O menino e o pinto do menino”, que acho que foi uma das melhores coisas que já fiz. As canções são lindas. Sempre que as ouço, me emociono.

Uma de suas ramificações criativas a que se tem menos acesso é a de dramaturgo. Em parceria com Lauro Góes, você fundou e dirigiu o Teatro Universitário de Letras/UFRJ (Tule) e, nessa época, escreveu e montou o espetáculo K-ótico após-trópico romântico. São também de sua autoria os textos teatrais Te vendo vivendo aos pedaços, A luz de Andaluiza (com Lauro Góes), Mocreias e jabiracas (com Graça Coutinho) e As decrépitas de Copacabana (com Maria da Guia). A teledramaturgia recebeu igualmente sua assinatura, como nos roteiros dos vídeos I'm Tupyniquim e I'm Tupyniquim too e, posteriormente, I'm Tupyniquim tree, a árvore, todos dirigidos por Graça Coutinho e Pedro Oliveira. Não só em termos estruturais, mas também no modo de transmitir a mensagem, qual a diferença entre produzir textos que se destinam a ser representados e aqueles em que a projeção é formada no imaginário no leitor?

Acho que devo ter sido abduzido pelo Big Brother e não lembro se ele colocou uma câmera na minha cabeça (sorria, você está sendo filmado!). A sensação que tenho é a de que estou sempre filmando tudo. Quando escrevo conto, letra, teatro, vídeo, vejo as cenas, as personagens, sinto os perfumes, a temperatura dos cenários, é um negócio de doido. É por isso que volta e meia fico atordoado quando o comitê, que se mantém permanentemente reunido na minha cabeça, resolve entrar em desacordo. Aí é que o bicho pega. É uma gritaria que só vendo, ninguém concorda com ninguém. Acabo sempre exausto.

A máscara é uma metáfora constante em sua obra. Se por um lado é símbolo maior do carnaval, como você mostra no título de seu livro Brasil, mostra a sua máscara (2007), seleção de textos dos mais variados autores sobre essa manifestação cultural, uma outra interpretação pode ser dada à figura da máscara, como na crônica "Encontro matinal", de O poço de Campaná, na

qual encontramos o seguinte trecho: “O encontro matinal com o espelho vem se tornando terrível. Tomou proporções trágicas. É a máscara. A que flagra naquela situação desprotegida, vazia. Sempre desgrenhado, amarfanhado, hálito de búfalo”. Sobre o domínio da metáfora, você acha que o mascarar esconde ou multiplica?

A coisa mais fascinante é que não há nada mais revelador que a máscara. Metáfora não é isso? O que seria da poesia sem ela? Não é a metáfora o ninho da conotação? A máscara, a metáfora se multiplicam no salão de espelhos da poesia no sentido pleno.

Em sua tese de doutorado Gil engendra em Gil rouxinol, a letra da canção em Gilberto Gil, você desenvolve uma análise apurada das obras do baiano que se desdobrou em seu livro Gilberto Gil. O que chamou sua atenção nas letras do compositor a ponto de torná-las objeto de estudo?

Gil foi minha tese de doutorado. Eu havia escrito, logo depois de terminar o mestrado, um livro sobre ele para a coleção Literatura Comentada, da Abril. Era um livro que seguia um modelo predeterminado pelo editor. Foi um sucesso o livrinho, que vendia nas bancas de jornal. O Gil é um luxo como letrista e como músico. Tem um universo bem determinado de temáticas, numa pluralidade de ritmos. Filósofa muito (“Se eu quiser falar com Deus”). É a primeira voz que sistematiza as questões da negritude na MPB. Transita entre as sonoridades internacionais e as brasileiras, urbanas ou rurais, com a mesma desenvoltura. Conversando com vocês agora, acho que aprendi com o Gil o ofício de fazer letra de canção. Foi bom tê-lo estudado. É uma sensibilidade rara.

Diz-se que o baiano não tem pressa, e foi no proveito desse tempo tão próprio que você pescou a delicadeza de detalhes peculiares da região, como na

canção “Eu trouxe no Mocó” (em parceria com Toni Costa), cuja letra diz: “Carimã / Milho pro mungunzá / Coco e alho pro arroz de hauça / Ababá novo e colher de pau / Dendê, pimenta, venha cá, muito sal / Ponha não”. Essas imagens parecem ganhar um sentido que vai além da fotografia verbal composta por você. Certamente não foi por acaso que, em uma história de amor recíproco, em 2008 você recebeu da Assembleia Legislativa de Salvador o título de Cidadão Baiano. O que a Bahia tem que atrai tanto o seu olhar?

O que a Bahia e a baiana têm? Têm meu Senhor do Bonfim, Caymmi, Gil, Bethânia, Caetano, Moraes Moreira, Capinam, Dodô e Osmar, Gregório de Matos, Castro Alves, Jorge Amado, Mãe Menininha, acarajé, abará, moqueca, mocó, coco, capoeira, vatapá, dendê, candomblé, Arembepe, Itapoã, Porto da Barra, Porto Seguro, Chapada Diamantina. É melhor perguntar o que não tem. Tem de um tudo. Uma alegria, uma diversidade, uma autoestima sem par, uma cultura popular incrível. Um povo chocolate e mel, como diz Gil. É a Pasárgada do nosso cancioneiro. Você já foi à Bahia? Então vá, não preciso nem responder.

Em algumas de suas letras, por meio de referências intertextuais, você parece nos remeter a um certo saudosismo em relação ao samba de raiz. Contudo, um olhar mais atento percebe apenas uma mudança nesse panorama: “pra quem te chamar de samba / saber que essa ginga da gente / mudou mas jamais se perdeu” (“Ginga da gente”, parceria com Guilherme Maia). O que se perdeu e o que mudou?

Antes de mais nada, vamos afinar nossa nomenclatura. “Samba de raiz” é uma expressão da qual tenho pânico, assim como tudo que qualifica um princípio como unívoco. Gosto muito mais da copa que dá fruto, flores e sombra do que da raiz enterrada. O que digo na letra é que a ginga mudou, mas jamais se perdeu. Outro dia vi um *take* de

um moleque surfando no Arpoador e aquela imagem traduzia com clareza essa ginga da gente. Um gringo que não é do samba ou do funk cariocas jamais faria uma manobra daquelas, o suingue era de passista. Tem a ver também com o que Ismael Silva disse sobre o andamento do samba nos primórdios. Para a escola evoluir tinha que bater “bumbumpaticumbumprugurundum”, que era uma batida diferente do “tatatarara”. Essas onomatopeias traduzem o caráter antropofágico do samba que conhecemos hoje e que segue se modificando, absorvendo novas sonoridades. Em 1997, eu era jurado e vi Mestre Jorjão da Viradouro brindar a avenida com uma novidade que me deixou extasiado. O Mestre introduziu na sequência da paradinha uma soberba levada de funk que deixou o maestro que julgava bateria no meu módulo de cabelo em pé. Era uma prova de que a ginga da gente mudou, mas jamais se perdeu.

Pode-se dizer que sua intimidade com a música vai além de seu tempo de vida. Um de seus ancestrais, o violinista Giovanni Liberalli, foi spalla da orquestra que acompanhou D. João VI em seu exílio brasileiro, no início do século XIX. Nessa mesma lógica, tivemos ainda seu avô materno, Mário de Souza Liberalli, pianista e engenheiro, responsável pela montagem da primeira estação de rádio brasileira, em 1922. Seu pai, por sua vez, escreveu em 1936, em parceria com Macedo Soares, “Pode ir embora”, gravada por Carmem Miranda. Não só em sua face de letrista, mas também em O poço de Campaná, notamos um ritmo que confere às crônicas um caráter híbrido e indefinido, entre a forma da prosa e o tom poético. Para você, que poder semântico a musicalidade pode exercer?

Não entendo a vida em silêncio. Claro que preciso muito de momentos de silêncio, mas para mim a dinâmica do viver tem ritmo, musicalidade.

Tenho momentos valsa e momentos rock, muitas vezes bolero, samba e, quando estou mais assim para baixo, tenho blues e tango no coração. Sou um DJ de mim mesmo.