



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**  
**PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE**

**A TRAJETÓRIA DE VIDA DE LUIZ CALDAS:  
ASCENSÃO, INFLEXÃO E RETOMADA**

**por**

**ANTONIO CÉSAR SILVA SILVA**

**Orientador: Prof. Dr. Milton Araújo Moura**

Salvador, Bahia, 2009

**ANTONIO CÉSAR SILVA SILVA**

**A TRAJETÓRIA DE VIDA DE LUIZ CALDAS:  
ASCENSÃO, INFLEXÃO E RETOMADA**

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre.

**Salvador, Bahia  
2009**

Biblioteca Reitor Macêdo Costa - UFBA

Silva, Antonio César Silva.

A trajetória de vida de Luiz Caldas: ascensão, inflexão e retomada / Antonio César Silva  
Silva. - 2009.

124 f.: il.

Inclui anexos.

Orientador: Profº Dr. Milton Araújo Moura.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação,  
Salvador, 2009.

1. Caldas, Luiz. 2. Músicos - Bahia - Biografia. 3. Axé Music. 4. Carnaval - Bahia.  
5. Cultura popular - Bahia. I. Moura, Milton Araújo. II. Universidade Federal da Bahia.  
Faculdade de Comunicação. III. Título.

CDD - 927.8

CDU - 929 (Caldas, L.)

## **TERMO DE APROVAÇÃO**

**ANTONIO CÉSAR SILVA SILVA**

### **A TRAJETÓRIA DE VIDA DE LUIZ CALDAS: ASCENSÃO, INFLEXÃO E RETOMADA**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia, pela seguinte banca examinadora:

Milton Araújo Moura (Orientador) \_\_\_\_\_  
Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia  
Universidade Federal da Bahia

José Marcelo Dantas dos Reis \_\_\_\_\_  
Doutor em Sociologia pela Universidade Paris VII  
Universidade Federal da Bahia

Paulo César Miguez Oliveira \_\_\_\_\_  
Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia  
Universidade Federal da Bahia

Salvador, Bahia, 04 de junho de 2009.

## **DEDICATÓRIA**

A Marilene Silva, minha mãe, sempre a primeira.

À memória de meu pai, João Mac-Allister, que cedo partiu, mas permanece presente.

À família: os filhos Letícia e Daniel Rasec e esposa Suzana.

A quem aprecia a história da música feita recentemente na Bahia.

À vida que passa com marcas indeléveis, que, sem dissipar, possibilita a biografia.

## **AGRADECIMENTOS**

A Luiz Caldas, pela confiança, parceria musical e amizade.

A Milton Moura, meu orientador, novo amigo e profissional de estrela maior.

Aos professores e colegas do mestrado na FACOM/UFBA. Saudade das aulas, dos papos, dos risos e dos lamentos.

Aos amigos Ailton Oliveira e Aníbal Gondim: um pouco de tudo em tudo.

A Silvana Almeida, que conheci durante o mestrado e me deu muita inspiração para redigir esta Dissertação.

*É tão bom quando a gente tem fé e acredita  
Que existe uma vida bonita como quem cultiva uma flor  
É tão bom não se desesperar com besteiras  
Nem levar a sério as asneiras que algum ser humano tramou.*

Luiz Caldas  
Canção *É tão bom*, do LP *Flor Cigana* de 1986

## RESUMO

### A Trajetória de Vida de Luiz Caldas: Ascensão, Inflexão e Retomada

A trajetória de vida de uma pessoa na linha do tempo – a biografia – tem despertado interesses diversos. Pela força de cada história contada, vem ganhando, a cada ano, mais espaço no mercado editorial mundial, disputando com os livros de auto-ajuda a liderança das vendas. Muitos fatores levam uma pessoa a se debruçar na vida do outro. Em alguns casos, o biógrafo procura uma resposta para os motivos que levaram àquela vida em estudo ser entendida como singular. Em sua narrativa, o biógrafo constrói, linearmente ou não, um relato que se ampara em documentos e nas memórias vivas, do biografado e de outras pessoas que têm algo a dizer, sejam elas próximas ou distantes. Nesta Dissertação, a vida a ser contada é a de Luiz Caldas, cantor, compositor e multi-instrumentista baiano que, em 1985, com um tipo de canção híbrida chamada de Axé Music, conseguiu inverter o fluxo migratório dos artistas baianos que deixavam a sua região em busca de sucesso, consagrando-se primeiro na Bahia e depois no eixo Rio de Janeiro/São Paulo. Neste trabalho, a ascensão do artista, impulsionando melhores posições no campo da música, é mostrada desde a peregrinação, na adolescência, por bandas de bailes, instante em que o autodidatismo superou o estudo tradicional, então abandonado. No processo de ascensão musical, destacam-se as passagens pelo Trio Elétrico Tapajós e pelo estúdio de gravação de Wesley Rangel, culminando com o sucesso do álbum *Magia*, disco matriz que deflagrou a Axé Music no Brasil a partir da canção *Fricote (Nega do cabelo duro)*. No transcorrer desta pesquisa, que também busca responder o que vem a ser Axé Music, serão observados os momentos de inflexão e de retomada da carreira, passagens que ampliam o interesse desta biografia, vista aqui como um constructo científico que tem a pretensão de compreender a história de uma vida num relato com começo, meio e fim.

Palavras-chave: Biografia; Luiz Caldas; Axé Music; Carnaval Baiano; Trio Elétrico.



## ABSTRACT

### The Trajectory of the Life of Luiz Caldas Ascension, Inflexion, and Rebirth

The trajectory of a person's life through time - their biography - has led to diverse interests. Biographies are increasingly commanding more space within the international publishing industry and now compete with self-help books as the most sold. Many factors lead a person to want to peer into the life of another. In many cases, the biographer hopes to uncover what makes the studied life singular. To develop a narrative, the biographer constructs his story, linearly or otherwise, supported by documents and memories that come from both the subject of the biography and other people involved, be them closely or distantly related. In this dissertation, the life to be recounted is that of Luiz Caldas, singer, composer, and multi-instrumentalist who, in 1985, used a hybrid musical genre - *Axé Music* - to reverse the migratory flow of Bahian artists who were leaving their home region in search of success elsewhere. The success of this musical style was first concentrated in Bahia, but quickly spread to Rio de Janeiro and São Paulo. In this work, the ascension of the artist is shown through his search for musical self-discovery, which led him to form dance bands in his adolescence and quickly demonstrated that his self-taught musicianship surpassed his soon-to-be-abandoned traditional study. This work highlights Caldas' process of musical ascendance through the work of the *Trio Elétrico Tapajós* and the Wesley Rangle recording studio, culminating with the success of the album *Magia* (Magic), a key musical work that sent *Axé Music* to the top of the charts in Brazil with its song *Fricote (Nega do cabelo duro)* [Fricote (black woman with thick hair)]. Throughout this investigation, which also attempts to define *Axé Music*, key moments of inflexion and rebirth in Caldas' career will also be noted, as well as other important moments with direct interest to this biography, seen as a scientific construct that aims to deconstruct the history of one person's life.

Key words: Biography, Luiz Caldas, Axé Music, Bahian Carnival, Trio Elétrico.

## LISTA DE FIGURAS

|   |    |
|---|----|
| <b>Figura 1.</b> Luiz Caldas com Gilberto Gil no Expresso 2222                              | 12 |
| <b>Figura 2.</b> O pequeno Luiz Caldas, em 1967, com a mãe e os irmãos                      | 19 |
| <b>Figura 3.</b> Começo da carreira solo, no programa de Chacrinha                          | 37 |
| <b>Figura 4.</b> No bloco Camaleão, Luiz Caldas anima os foliões                            | 52 |
| <b>Figura 5.</b> Tema de capa da revista <i>Veja</i> de 1987                                | 67 |
| <b>Figura 6.</b> Gravação do DVD <i>Luiz Caldas ao Vivo em Salvador</i> , ao lado de Fagner | 75 |

## SUMÁRIO

|   |  |     |
|---|--|-----|
|   | INTRODUÇÃO                                   | 12  |
| 1 | ILUMINAÇÕES INICIAIS                         | 19  |
| 2 | DE FEIRA DE SANTANA AO DISCO DO TAPAJÓS      | 37  |
|   | 2.1 O personagem                             | 38  |
|   | 2.2 Gênese em Feira de Santana               | 39  |
| 3 | ASCENSÃO, INFLEXÃO E RETOMADA                | 52  |
|   | 3.1 Espaços ocupados no campo musical        | 53  |
|   | 3.2 Do trio elétrico à Axé Music             | 56  |
|   | 3.3 Ascensão no palco de Chacrinha           | 61  |
|   | 3.4 Passagem pelo Camaleão                   | 63  |
|   | 3.5 Capa da revista <i>Veja</i>              | 66  |
|   | 3.6 Inflexão                                 | 69  |
|   | 3.7 Retomada                                 | 72  |
| 4 | TRAJETÓRIA MUSICAL EM DISCOS                 | 75  |
| 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS                         | 100 |
| 6 | REFERÊNCIAS                                  | 107 |
| 7 | ANEXOS                                       | 112 |
|   | Anexo 1 - Discografia de Luiz Caldas         | 113 |
|   | Anexo 2 - Biografia sintética de Luiz Caldas | 118 |

## INTRODUÇÃO



Figura 1. Carnaval de 2006. Luiz Caldas no Trio Expresso 2222 do então ministro da Cultura Gilberto Gil  
FONTE: Arquivo do autor

*Para o biógrafo,  
tão grave quanto o conjectural é o problema  
da natureza humana.*

Luiz Viana Filho

Gostaria de iniciar com uma indagação: como poderia refletir cientificamente sobre Luiz Caldas, levando em consideração sua vida, sua produção musical, a cena artística local, o Carnaval baiano, a indústria do disco, a indústria cultural, dentre outros temas que permeiam a trajetória do personagem? Encontrei na teoria de Pierre Bourdieu o melhor caminho para dar prosseguimento à pesquisa. Esta opção se consolidou quando me deparei com seu ensaio *A ilusão biográfica*, onde se lê que “os acontecimentos biográficos se definem como *colocações* e *deslocamentos* no espaço social” (Bourdieu, 2006, p.190).

Fui em busca de outros estudos sobre biografia. A cada novo autor descoberto e a cada nova leitura, as perspectivas teóricas para a construção de uma biografia de Luiz Caldas foram sendo ampliadas. Além do mais, por estar bem próximo do objeto da pesquisa, sendo parceiros em inúmeros trabalhos musicais, percebi que o caminho para a construção biográfica, seguindo uma cronologia, moldaria de forma coerente a proposta científica desta Dissertação, possibilitando, inclusive, o questionamento feito por Bourdieu sobre a ilusão biográfica, quando ele nos diz que o relato biográfico, na evolução de tempo, ilude quando forma uma narrativa autônoma e estável, com início, meio e fim, estabelecendo um conjunto coerente.

Pude constatar a singularidade do personagem e que o uso da biografia como método científico possibilitaria um entendimento dessa singularidade.

Além de Bourdieu, Vavy Pacheco Borges, com o texto *Grandezas e misérias da biografia*, me acenou com elementos oportunos de metodologia, pois aponta para as dimensões atuais da biografia para o historiador e para a História. Giovanni Levi, em *Usos da biografia* (2006), e Gabriele Rosenthal, em *A estrutura e a gestalt das autobiografias e suas conseqüências metodológicas* (2006), também foram leituras preciosas aos efeitos de construir esta Dissertação.

Tendo como parâmetro a trajetória de Luiz Caldas, o presente trabalho pretende construir uma biografia amparada no depoimento do próprio personagem, das pessoas próximas e dos colegas de trabalho, bem como em documentos publicados nos meios de comunicação. Não menos relevantes são as informações contidas em sua obra musical, sem, contudo, deixar de lado a minha atuação de intérprete e de escritor.

Neste sentido, é importante, desde já, colocar a necessidade da discussão sobre a posição do biógrafo na construção de uma biografia. Buscarei tecer uma teia de fatos contextualizados que possam levar a um entendimento complementar à biografia, até chegar

às conclusões desta. Afinal, tentando responder a Bourdieu, seria a biografia uma ilusão? Discuto o que envolve uma biografia, sabendo de antemão que não existe biografia independente da própria biografia, sendo esta uma trajetória singular amparada no conjunto de possibilidades percebidas numa determinada sociedade no tempo.

Trilhando o caminho pautado pelo viés biográfico, focado na singularidade artística, no campo de atuação e no espaço onde o personagem desempenha a sua função, temos como distingui-lo do conjunto dos pares, bem como enxergá-lo no ambiente compartilhado pelos mesmos pares. Naturalmente, questões de posicionamento no mercado artístico, como o estar fazendo sucesso e o estar em descendência, próprios da estrutura cíclica das engrenagens do estrelato, vão estar presentes, transpassando num determinado instante o limite do texto biográfico.

Para compreender, então, o personagem Luiz Caldas e, por conseguinte, o resultado de sua criação artística, a Axé Music, faz-se necessário observar sua inserção no mundo social, mundo este que abre as suas portas para que alguns poucos se distingam. Pontuar os relevantes condicionamentos sociais do biografado, o grupo ou grupos em que atuava, será essencial na coordenação da narrativa.

Procuro apontar se há ou não um entendimento da unanimidade de Luiz Caldas no campo da música, e se ele direciona a própria trajetória de vida quando há um momento de descontinuidade na música feita na Bahia no começo dos anos de 1980, até o advento da Axé Music, a partir de 1985. Para tanto, vamos tentar perceber se a cidade do Salvador e o seu Carnaval passavam por transformações descontinuadas no campo artístico, com os seus atores tentando, intuitivamente ou não, reflexivamente ou não, construir algo de novo. Busco, em síntese, atender a esses questionamentos, mostrando como se dá a construção biográfica nos percursos fragmentados de vida do personagem, delineando uma possível teoria aos efeitos de compreendê-la e oferecer esta compreensão ao leitor.

Em certo momento, amadurecendo esta Dissertação, fiquei a me perguntar quantas páginas seriam necessárias para escrever a biografia de um personagem, no caso, a de Luiz Caldas. Seria mesmo inevitável discutir o que é ou não é necessário para esta empresa? Percebi que, se eu me prendesse a esta discussão, passaria mais tempo discutindo pontos de vista do biógrafo e não do que lhe parece singular no biografado. Descartei uma atenção central a esta questão; minha escrituração também estaria no centro da discussão, num viés mais narcísico que propriamente metodológico. Prefiro colocar, ao longo do trabalho, alguns problemas técnicos à medida que sua necessidade vier se impondo.

Vale ressaltar que o resultado desta Dissertação se enquadra nas chamadas biografias autorizadas, aquelas que são escritas e publicadas com o aval e eventualmente com a cooperação do biografado e/ou de seus familiares e amigos. Por outro lado, não se inscreve entre as biografias ditadas, nem tampouco entre as encomendadas, o que comprometeria a fidelidade aos fatos e, de certa forma, a própria validade da autoria.

Passo então à estruturação do texto.

No primeiro capítulo, colocarei em discussão estudos teóricos sobre biografia, levando em consideração a importância metodológica dos questionamentos presentes no campo da literatura. Alguns textos são destacados, como *Grandezas e miséria da biografia*, de Vavy Pacheco Borges (2006); *Usos da biografia*, de Giovanni Levi (2006); *A estrutura e a gestalt das autobiografias e suas conseqüências metodológicas*, de Gabriele Rosenthal (2006); *Teoria da biografia sem fim*, de Felipe Pena (2004); e *Biografias e biógrafos*, de Sergio Vilas Boas (2002). Destaco ainda o tema da autobiografia, diferenciando-o das demais formas biográficas, e trato da relação de confiança e responsabilidade que existe – ou existiria – entre o biógrafo e o biografado, fluindo entre ambos a narrativa e toda a documentação que calça o texto.

Do grego *bios*, que quer dizer vida, e *graphein*, que significa escrever, inscrever, a biografia, como definiu Emile Littré, “é uma espécie de história que tem por objetivo a vida de uma só pessoa” (2006, p.204). Outras definições serão pontuadas durante a fundamentação teórica, quando observo que autores ligados à Antropologia preferem o termo trajetória.

Ainda no primeiro capítulo, destaco o texto *A ilusão biográfica*, de Bourdieu, confrontando-o com os textos citados anteriormente. Discuto a pretensão humana de compreender a história de vida, seja quem for o personagem, em um relato com começo, meio e fim. Ainda com relação a Bourdieu, discuto a utilização de alguns dos seus conceitos operacionais, como *campo* e *habitus*.

Aprofundo o que disse Bourdieu, que considera impossível reconstruir o contexto, a superfície social em que atua o indivíduo, numa pluralidade de campos a cada instante. O biógrafo, para Bourdieu, seria cúmplice da ilusão que é construída narrativamente e que visa satisfazer o leitor tradicional. O leitor, por sua vez, espera se defrontar com uma suposta verdade, uma suposta realidade. A biografia, então, seria uma reconstrução, um efeito do real, resultado de uma criação artificial amparada pela narração linear.

Início propriamente a construção da biografia do personagem desta Dissertação no segundo capítulo, seguindo uma linha cronológica, comum nos trabalhos dessa natureza. Recorro à categoria de *biografia do testemunho puro*, proposta pelo estudioso francês Phillippe Lejeune; trata-se de quando o narrador conhece o biografado e participa de momentos de sua vida. A biografia pura (com documentos e testemunhos) e o testemunho com pretensão de biografia (que poderá ser utilizado por um biógrafo para futura biografia) integram os estudos de Lejeune. Deslocamentos na linha do tempo podem ocorrer, relativizando a linearidade da cronologia. Este segundo capítulo está centrado na infância de Luiz Caldas, pontuando a formação de sua família e procurando escapar da armadilha do finalismo proposital, ou seja, da assunção de que a vida do personagem se encaminhava para o final que teve.

Ainda no segundo capítulo, destaco o começo da carreira musical do personagem e sua passagem por bandas de baile que tocavam pelo interior baiano, até o seu ingresso, como guitarrista, no Trio Elétrico Tapajós. Visto que áreas ou enfoques importantes da pesquisa histórica se cruzam ou mesmo se confundem numa biografia, como a micro-história, os estudos de caso, a história oral e as histórias de vida, este trabalho também se presta para contar sobre uma determinada época e sobre a sociedade em que o personagem se projetou.

A atuação de Luiz Caldas na cena musical de Salvador, movimentando-se no campo artístico e em várias frentes, como na gravadora de Wesley Rangel (WR), compondo, tocando e fazendo arranjos, além da participação em trabalhos dos colegas de profissão, é abordada no terceiro capítulo. O capítulo também está centrado na fase em que o personagem grava as primeiras canções autorais, afastando-se do Trio Tapajós para dar vôos próprios.

Como documentos de época, levo em consideração o primeiro compacto solo e o LP *Magia*, considerado emblemático para o que viria ser chamado de Axé Music. Como a biografia é uma fonte de conhecimento, no decorrer deste capítulo atento para a variedade de saberes em espaços e tempos diferentes. Nesse caso, será preciso imbricar o surgimento do trio elétrico, com a dupla Dodô e Osmar, até a chegada do Trio Elétrico Tapajós, de Orlando Campos, com o qual o personagem teve a sua primeira canção gravada.

Lanço breve discussão sobre a canção *Fricote (Nega do cabelo duro)*, com pontuações acerca da indústria do disco naquele instante (meados dos anos de 1980). Alguns elementos, como o posicionamento do parceiro de *Fricote*, Paulinho Camafeu, permite construir com mais precisão o momento de criação da canção referência da Axé Music.



A vida familiar e a ascensão no campo da música, até o consagração nacional com na canção *Tieta*, tema de abertura de novela homônima, da Rede Globo, são pontos a serem levantados neste terceiro capítulo, que abordará ainda a sua presença na mídia, a exemplo da reportagem de capa da revista *Veja* e programa de Chacrinha. A passagem de Luiz Caldas pelo Bloco Camaleão, assim como o que isso representou em ganhos e perdas para a carreira, também se faz presente neste capítulo.

A perda progressiva de espaços no campo artístico e no Carnaval de Salvador, com reflexos diretos na carreira, além do vício em bebidas alcoólicas, contribuindo para acelerar a curva decrescente da carreira, pontuam o terceiro capítulo.

As transformações ocorridas com os artistas da Axé Music, que criaram uma estrutura mais profissional, ampliando as teias de negócios, o que não aconteceu com o personagem, também é observado neste capítulo. A retomada da carreira e a luta para se livrar do alcoolismo, até as homenagens pela passagem dos 20 anos da Axé Music, em 2005, e participações em outros trabalhos e a retomada da carreira, até o momento atual, com o lançamento de 130 canções inéditas, fecham este capítulo.

No quarto capítulo, traço a trajetória musical em disco desde a estréia no Trio Elétrico Tapajós com a canção *Oxumalá*. Destaco ainda o primeiro álbum solo, um compacto simples, além de contribuições nos trabalhos de outros artistas, quando atuava na gravadora WR como instrumentista, arranjador e cantor. Disponho cronologicamente um percurso por todos os discos e algumas canções, apresentando diversas letras, parte delas indicando a existência de uma carreira paralela dentro a própria carreira, que poderia inserir o biografado na interface denominada Música Popular Brasileira.

Trato também da formação da Banda Acordes Verdes, destacando as diversas formações do grupo e o que ele representou para Luiz Caldas no fortalecimento da sua carreira solo.

O último capítulo corresponde às considerações finais. Busco, então, confrontar o meu entendimento com o de Pierre Bourdieu, quando pretendo ponderar acerca da razoabilidade de uma biografia não ilusória. Acrescento ainda a ideia lançada por Felipe Pena, que vê a possibilidade de o biógrafo organizar uma biografia em capítulos nominais, com factrais, onde a identidade é descentrada e fragmentada. Aponto aí os fatores que conduzem ao entendimento de que Luiz Caldas é o principal criador da Axé Music e tento mostrar as causas

que levaram à perda de espaço no campo da música e uma conseqüente regressão midiática, estabelecendo o enfraquecimento da carreira em termos mercadológicos.

## CAPÍTULO 1: ILUMINAÇÕES INICIAIS



Figura 2. Imagem da família Caldas, em 1967, em Vitória da Conquista. Dona Zuleika com a pequena Andréa no braço e Rita ao lado e Carlos à frente. No primeiro plano: Luiz, à esquerda, e Paulo.

FONTE: Álbum de família de Nagib Barroso

*Desmatar florestas, fazer queimadas  
É burrice, não tá com nada  
Deixar uma criança ser maltratada,  
É burrice não tá com nada.*

Luiz Caldas

Canção *Atual realidade*, do LP *Timbre* de 1989

O que uma pessoa tem de igual a outra pessoa? Existe em cada pessoa, seja famosa, seja anônima, uma história de vida, individual e única, que pode ser narrada numa linha do tempo por uma outra pessoa ou por ela mesma, como parte de uma trama sócio-cultural. É essa história da vida alheia ou da própria vida, contada de forma oral, escrita ou visual, que tanto tem despertado o interesse de pesquisadores e pessoas comuns. Quem lê uma biografia busca no outro biografado qualquer preenchimento para as suas inquietações ou, como vem sendo cada vez mais comum nos dias atuais, o interesse se prende à mera curiosidade.

Os historiadores entendem que a biografia, chamada por antropólogos de *trajetória de vida*, seria um subproduto da história. A biografia é por vezes vista como um gênero mesclado, híbrido, controverso, problemático, inferior ou duvidoso. Isto merece atenção. Aponta Vavy Pacheco Borges (2006, p. 209) dois eixos imbricados para explicar o interesse pelas biografias. No primeiro, tem-se “um reforço enorme do individualismo” e no segundo as “mudanças nas disciplinas acadêmicas”, favorecendo a experiência de vida e o olhar sobre vencedores e vencidos.

Os “grandes vultos da humanidade” foram biografados porque suas vidas, por algum interesse, deram prova de que deveriam ser contadas, já que ajudariam a dar sentido à história. Ora, a nuclearidade ou sentido de uma biografia não está simplesmente no biografado; passa também por quem fez a escolha e quem a narrou. O que seria biografia? O termo vem do grego *bios* (vida) e *graphein* (escrever, inscrever), surgindo como “relato de vida” cerca de 500 d.C.

Numa perspectiva simplificadora ou facilitadora, o propósito de uma biografia seria disponibilizar a simples e clara descrição de uma vida, oferecendo também o perfil histórico que cerca a individualidade estudada. Neste sentido, afirma Luiz Viana Filho:

Ora chamamos biografia a simples enumeração cronológica de fatos relativos à vida de alguém; ora usamos a mesma expressão para trabalhos de crítica nos quais a vida do biografado surge apenas incidentalmente; ora a empregamos em relação aos estudos históricos em que as informações sobre certa época se sobrepõem às que se referem ao próprio biografado; ora a emprestamos às chamadas biografias modernas ou romanceadas. E até obras em que a fantasia constitui o elemento essencial da narrativa aparecem com rótulo idêntico. (Viana Filho, 1945, p.11-12)

O autor amplia a conceituação com outras considerações, destacando contribuições culturais agregadas à própria biografia e que ultrapassam os limites intrínsecos à vida de uma

pessoa. A biografia dos “grandes vultos” passa a ocupar assento na educação, se impondo como veículo disseminador de idéias. Diz Viana Filho:

Freqüentemente iremos encontrar a biografia, não a serviço da biografia, do estudo da vida de um “homem”, mas a serviço da pedagogia, que se apercebe ter na narração da vida dos grandes vultos, pelos sentimentos que os seus exemplos podem despertar, poderoso veículo de idéias. Assim, seja na propagação de princípios de moral religiosa, seja na difusão de doutrinas filosóficas, seja na disseminação de idéias políticas, a biografia, durante séculos, representa o seu papel. (*idem*, p. 29-30)

Debruçado sobre o tema, Sergio Vilas Boas (2008, p. 20) opina que “biografia é o biografado segundo o biógrafo”. O autor também assimila a biografia como “a vida de uma pessoa (acima de tudo) narrada com arte por outra pessoa”. O “acima de tudo” seria o reforço da palavra vida (*bio*); este termo estaria esquecido em muitas obras de caráter biográfico. Pensamento semelhante têm Cole e Knowles (*apud* Vilas Boas, 2008, p.21), que definem a biografia como “...uma estruturada trajetória de vida escrita por outra, normalmente de acordo com convenções literárias”.

Jacques Le Goff (*apud* Borges, 2006, p. 209), amplia o alcance do conceito de biografia ao asseverar que se trata de “um complemento indispensável da análise das estruturas sociais e dos comportamentos coletivos”. Dez anos depois, o autor reiteraria que “a biografia é o ápice do trabalho do historiador” (*ibidem*, p. 209), confrontando o entendimento reducionista explanado no segundo parágrafo deste capítulo. Acrescenta-se à reiteração, notadamente nos dias de hoje, a influência da mídia, que se sustenta de imagens e testemunhos, tornando cada vez disponível aos públicos a vida do indivíduo. Pela TV, muitas vezes ao vivo, a história passa à frente do historiador e dentro do contexto histórico desloca-se a biografia.

Observada também como a compilação de uma vida numa linha do tempo, a biografia carrega em si peculiaridades que não pertencem em outro lugar senão na própria biografia. Em outras palavras, a biografia pode ser delineada pictoricamente como resultado de um zeloso processo de pintura do quadro da vida de alguém, quadro este que enuncia, numa seqüência cronológica, os vários transcurtos da vida. Para ser biografia, a imagem executada espelha o objeto, apresentando na matização os desdouros, os labéus, a legitimidade, a honra e a força moral, dentre outros defeitos e virtudes, além do plano secundário, representado pelo contexto histórico. O ato de pintar opera como força súbita, que seria o biografar, estando envolvidos três eixos: o executante (pintor-biógrafo), o objeto (biografado) e o observador

(pessoa que se interessa pela biografia). O quadro maquiado resulta em geração de conhecimento sobre o passado de alguém ou de alguma coisa.

Por interessar a muitos, as biografias invadiram as livrarias, sendo hoje os livros biográficos o segundo tipo de leitura mais consumido, perdendo apenas para os livros de auto-ajuda. A trajetória de vida está presente também nos programas de televisão, nos jornais, nas revistas, no rádio, na Internet, no cinema, fazendo parte do cotidiano da vida das pessoas, que, de alguma forma, se interessam no que as personalidades midiáticas estão fazendo. A biografia do outro está presente em nossa vida, entrecruzando-se de alguma maneira, mesmo que não desejemos este tipo de aproximação.

O real e o humano, de acordo com Stephen B. Oates, são elementos que dão alicerce à biografia. Diz o autor:

O fato de a biografia tratar de uma vida real torna-a ainda mais reaseguradora. Ela é humana porque o processo de biografar é um ato iluminador e muitas vezes espiritual, em que um ser humano faz ressuscitar outro da poeira do passado. (*apud* Vilas Boas, 2002, p. 37)

O prazer de se projetar na vida de outra pessoa é o que leva a ler uma biografia, havendo durante essa leitura projeções em tempos diferentes (passado e presente), com pontes em outros destinos, mentalmente formulados, e retomada, a qualquer instante, para o presente, sem modificar a particularidade do indivíduo biografado. O instigante para o leitor, no entanto, é o fato de a biografia ser uma narrativa da vida frequentemente chamada de “real”. Acrescenta-se a vicissitude da vida, amparada na curva do tempo, capaz de moldar narrativas afinando-as ao *modus faciendi* do indivíduo, qualquer que seja o conjunto histórico-social em que esteja inserido.

Campos variados do saber, como filosofia, literatura, jornalismo, psicologia, história, antropologia, psicologia, física e sociologia se cruzam durante a construção de uma biografia, um sobrepondo-se ao outro na medida certa e natural, obedecendo o tecer do realismo biográfico com a veracidade direcionando a essência da narrativa. Por haver esta intervenção de campos distintos, as pessoas, no entendimento da psicanalista Fani Hisgail (1996), se apaixonam pela biografia para ver em que vão mudar suas próprias vidas.

O biógrafo Jorge Caldeira, autor da biografia do Visconde de Mauá (*apud* Vilas Boas, 2002, p. 28), visualiza a biografia como uma obra não destinada a especialistas, sendo basicamente “um trabalho duro, pessoal, subjetivo, literário e híbrido”. O entendimento do autor dista do que pensavam os primeiros biógrafos, que omitiam informações relevantes para

a compreensão do trabalho de pesquisa, prevalecendo, como observa Vilas Boas (*idem*, p. 34), “o baixo grau de autoconsciência autoral”.

Os contratos que possibilitam o biografar distinguem as biografias entre autorizadas, independentes (não-autorizadas), encomendadas e ditadas. Na biografia autorizada, existe o aval de alguém com plenos poderes para assegurar o fazimento da narrativa, o que facilita o acesso aos documentos pessoais, às correspondências e diários do personagem. Há o trânsito livre para entrevistar familiares, amigos e pessoas que dêem testemunho necessário para a construção de uma realidade vivida.

As biografias independentes, também chamadas de não-autorizadas, não possuem a certidão de legalidade, mas nem por isso deixam de ter valor, sendo, muitas vezes, por causa deste não-consentimento do guardião do personagem, das mais cuidadosas, como aquela que Paulo César de Araújo (2006) escreveu de Roberto Carlos, que acabou gerando um conflito na Justiça, com ganho de causa para o biografado. Para mapear a história da vida desse cantor popular, o autor perscrutou sua trajetória por mais de 15 anos, colhendo ao longo desse período quase 200 depoimentos exclusivos, possibilitando o cruzamento de informações com as letras de suas canções, muitas delas consideradas autobiográficas, com livros sobre música brasileira, e com reportagens em jornais e revistas. Sobre o empreendimento, escreveu o biógrafo não-autorizado:

“O maior mérito de meu pai é cantar a sua verdade. A verdade é o que importa. Se alguém quer conhecê-lo ou saber o que pensa e já pensou, é só ouvir suas músicas”, diz seu filho Dudu Braga. Mas o caminho inverso também se faz necessário. Se alguém quer conhecer melhor suas canções e o que elas dizem, é necessário conhecer a trajetória de Roberto Carlos, sua história, seus embates, seus dramas, porque todos estão de certa forma retratados em sua obra. Este livro persegue este desafio, contar a trajetória artística de Roberto Carlos desde o início, canção por canção, detalhe por detalhe. (Araújo, 2006, p. 16)

As biografias encomendadas são propostas por editores, familiares ou pelo próprio personagem central, correspondendo ao oposto daquelas não-autorizadas. Já nas biografias ditadas, o biógrafo escreve uma autobiografia em nome do personagem, atuando como *ghostwriter*:

A autobiografia é um campo à parte na trajetória de uma vida, bem como as memórias. Bella Jozef define-a como:

[...] um relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando põe o acento em sua vida individual, concretamente na

história de sua personalidade. Essa identidade pré-textual constitui a condição fundamental para a autobiografia: o leitor pode duvidar da veracidade dos fatos, mas nunca dessa identidade. (Jozef, 1998, p. 296-7)

Para Paul Thompson (1992, p. 185), “a autobiografia individual é menos rica de recursos”, tendo o seu proporcional valor dentro da história oral. O autor aponta que este modo de contar uma vida se sustenta num intervalo de tempo finito, recorrendo àquilo que alguém vivenciou e aprendeu, sendo a experiência direta, possivelmente, o seu cerne. Do narrado, acrescenta Thompson (*ibidem*, p. 185), transmite-se “a verdade simbólica e não os fatos do incidente descrito”. Questionando o conteúdo das autobiografias públicas, observa o autor que se trata de:

[...] uma comunicação de mão única, cujo conteúdo é positivamente selecionado tendo em mente o gosto do público leitor. Não se pode considerar reveladora de segredos. Se parece expor intimidades, ela o faz consciente de um público, do mesmo modo que um ator sobre o palco, ou num filme. Como confissão pública, é contida, e raramente inclui algo que o autor perceba ser realmente desabonador. (Thompson, 1992, p. 142)

Ora, pelo asseverado por Thompson, não haveria na autobiografia, então, a preocupação em narrar uma ignomínia. O opróbrio, se de fato for suprimido, tendo publicamente existido, imputaria dúvidas à autobiografia. Ao depurar a trajetória de vida, o autor assume o papel de sensor, oportunizando uma descontinuidade na obra autobiográfica, atestando a incapacidade de devassar os pormenores da vida. Caso o autor relate os atos condenados pelas regras sociais, assumindo a responsabilidade pelo feito, a autobiografia ainda estaria sob suspeita, consequência da incapacidade que tem em convencer terceiros sobre a fidelidade dos acontecimentos narrados. Acrescenta-se o fraquejar da memória do autor com o passar do tempo.

As biografias podem ser classificadas por finalidade e grau de elaboração. As mais rápidas são encontradas em dicionários biográficos, que trazem um breve resumo da vida de uma pessoa pública, geralmente famosa. O tipo monografia de circunstância é aquela geralmente elogiosa, presente na imprensa escrita, e costuma aparecer em momentos fúnebres, quando uma pessoa pública não mais está no meio dos leitores e o veículo impresso quer traçar um perfil rápido de si.

A biografia científica, ao se vestir, por vezes, de elementos estilísticos da literatura, passa a ser uma obra mais ambiciosa. A preferência narrativa, neste caso, corrobora com o objetivo histórico, uma vez que trabalha com documentos variados e em quantidade, não se



limitando ao objeto documento, mas considerando também os depoimentos de pessoas que podem contribuir para a construção da narrativa.

No âmbito da biografia científica, Phillippe Lejeune (*apud* Borges, 2006, p. 213), aponta três categorias: a biografia pura, o testemunho com pretensão de biografia e o testemunho puro. Na biografia pura, o narrador não conheceu o seu objeto de estudo, utilizando-se de documentos e testemunhos para construir a trajetória de vida. No caso do testemunho com pretensão de biografia, o narrador conheceu ou conhece o biografado e este testemunho direto pode ser utilizado por outro pesquisador, em outra biografia, com o acréscimo de documentos, como as correspondências. Já o testemunho puro seria aquele em que o biógrafo participou ou participa da vida do biografado. Nesta última categoria, a narrativa é feita por um filho, amigo, parente, companheiro e equivalentes próximos.

Para Giovanni Levi (2006, p. 174), é possível esquematizar em quatro tipos as biografias. No primeiro caso, chamada de *prosopografia e biografia modal*, o autor afirma que:

[...] as biografias individuais só despertam interesse quando ilustram os comportamentos ou as aparências ligadas às condições sociais estatisticamente mais frequentes. Portanto não se tratam de biografias verídicas, porém mais precisamente de uma utilização de dados biográficos para fins prosopográficos. Os elementos biográficos que constam das prosopografias só são considerados historicamente reveladores quando têm alcance geral. Não é por acaso que os historiadores das mentalidades praticaram a prosopografia mostrando pouco interesse pela biografia individual. (*ibidem*, p. 174)

A biografia é chamada de *modal* quando serve para ilustrar formas típicas de comportamento ou *status*, apresentando analogia com as prosopografias, não sendo singular, mas de um indivíduo que externa características de um grupo.

O segundo caso, denominado *biografia de contexto*, trata o biografado dentro do que poderia ser denominado “normalidade” e reconstitui o meio em torno do indivíduo. Neste caso, diz Levi, a época, o meio, e a ambiência são valorizados, caracterizando uma atmosfera que explicaria a singularidade das trajetórias. Acrescenta o autor, “[...] a reconstituição do contexto histórico e social em que se desenrolam os acontecimentos permite compreender o que à primeira vista parece inexplicável e desconcertante”. (*idem*, p. 175)

No terceiro tipo, chamado pelo autor de *biografia e os casos extremos*, tem-se um personagem não-representativo e não-singular para sua época. O contexto não é percebido de forma integral, mas por meio de suas margens. Descrevendo os casos extremos, o autor

observa a possibilidade de se lançar “luz precisamente sobre as margens do campo social dentro do qual são possíveis esses casos”. (*idem*, p. 176-7)

No quarto caso, chamado *biografia e hermenêutica*, Levi entende que a biografia está ligada à antropologia, não havendo a preocupação em narrar a vida de uma pessoa de forma tradicional. Tem-se, neste caso, alternância contínua de perguntas e respostas, dentro de uma comunidade, pontuando questões de uma determinada vida. Observa-se nesse caso que:

[...] o material biográfico torna-se intrinsecamente discursivo, mas não se consegue traduzir-lhe a natureza real, a totalidade de significados que pode assumir: somente pode ser interpretado, de um modo ou de outro. O que se torna significativo é o próprio ato interpretativo, isto é, o processo de transformação do texto, de atribuição de um significado a um ato biográfico que pode adquirir uma infinidade de outros significados. (*idem*, p. 178)

Na tentativa de construir uma biografia densa – o mais real possível – do personagem, o biógrafo lança uma rede no mar da pesquisa para pescar a memória ou a tradição oral familiar; para obter lembranças, autobiografias, ego-história, correspondência (ativa e passiva) e diários. Esta mesma rede procura fisgar entrevistas nas diversas instâncias da mídia (orais, escritas ou em filme e vídeos) e objetos da cultura material, como fotos, objetos pessoais, livros, reconstruindo assim o projeto de memória.

Uma biografia não está livre de interferências, que, dependendo do grau de incursões, poderão prejudicar o resultado da obra. Trata-se de prerrogativas do próprio biografado, do biógrafo, dos guardiões do passado do personagem, aquele que irá publicar o trabalho e as fontes orais e escritas, entrando em discussão, neste caso, a fidedignidade dos depoimentos.

No que diz respeito às fontes de uma biografia, estas podem ser primárias ou secundárias. As primárias são aquelas gravadas ou impressas, não dependendo da memória humana. As secundárias dependem da memória. São coletadas em entrevistas orais ou escritas, exigindo do entrevistado a remontagem do passado por meio da lembrança, necessitando de avaliação mais criteriosa do que as fontes primárias, que requerem também avaliações críticas. Dentre as fontes primárias, os documentos oficiais e não oficiais são fundamentais.

No processo de reconstituição de uma vida, o biógrafo levanta dois pilares que sustentam a narrativa: o primeiro é erguido com os dados coletados sobre o personagem, correspondendo a informações factuais da jornada deste, com suas ações, palavras e pensamentos. O segundo pilar é constituído pela relação imaginária ou ficcional entre

biógrafo e biografado, não se prendendo unicamente na narrativa ou interpretação, mas também no contínuo diálogo das partes e a conseqüente movimentação pelo mesmo trilho histórico.

Cabe considerar, nesta Dissertação, a existência do perfil, narrativa que focaliza alguns pormenores da vida de uma pessoa. Vilas Boas (2003, p. 13) define o perfil como “uma narrativa curta tanto na extensão (tamanho do texto) quanto no tempo de validade de algumas informações e interpretações do repórter”. De natureza autoral, o perfil utiliza um processo de criação multidimensional, combinando memória, conhecimento, imaginação, síntese e sentimento. Nas biografias publicadas em livros, conforme Vilas Boas, “os autores têm que enfrentar os pormenores da história do biografado” (*ibidem*, p.13), diferentemente do perfil, adequado para revistas, jornais, programas televisivos e radiofônicos e Internet.

Uma armadilha que pode diminuir uma biografia é o determinismo. Alguns biógrafos se amparam na relação entre os fenômenos, pela qual estes se acham ligados de modo tão rigoroso que, a um dado momento, todo fenômeno está completamente condicionado pelos fenômenos que o precedem e acompanham, e condiciona com o mesmo rigor aqueles que o sucedem. O tempo e o passado não podem ser causa do agora do personagem, observa o psicólogo James Hilman (*apud* Vilas Boas, 2002, p. 133). Para o autor, o passado não necessariamente esclarece o presente, pelo que seria temerário afirmar que algo ocorrido na infância, sem pretensão alguma, tenha sido a causa para o que veio ocorrer muitos anos depois.

A narrativa biográfica tradicional compila cronologicamente determinada escolha, numa seqüência definida por opções do biógrafo. Estas opções se subordinam à compreensão de um quadro social culturalmente aceito, às experiências do biógrafo e aos objetivos do momento de sua realização. Conforme Diana Cristina Damasceno:

[...] escrever biografias em nossos dias requer consciência aguda desse processo de reinterpretar o passado como forma particular de construção, sujeita a variados desdobramentos, levando em conta que vidas podem ser entendidas como sistemas complexos, formados por fragmentos discrepantes que só de modo artificial podem ser integrados em unidades homogêneas e globais. Contudo, procurar dar significado aos dados dispersos de uma vida parece não ser apenas um gesto que tranqüiliza e recompensa, mas uma necessidade humana. (*apud* Vilas Boas, 2002, p. 133-34)

No que concerne à “neutralidade” do biógrafo, trata-se de uma posição dificilmente defensável. A vivência de cada sujeito, de alguma maneira, está operando a todo instante,

condicionando o fazer daquele momento, como fora feito nos outros momentos de pesquisa. Isto não implica necessariamente que o resultado seja desastroso. Quando mais consciente estiver o biógrafo com relação à dificuldade da posição neutra, mais preocupações com veracidade e verossimilhança estarão presentes na narrativa. Além da consciência crítica, o biógrafo deve buscar na narrativa um retrato sem caricatura. Acrescenta-se interpretação sem imposição e profundidade, exatidão e flexibilidade.

Em qualquer biografia, por mais amplo que seja o grau da pesquisa, depois de construída a narrativa, o biógrafo perceberá que algo ficou faltando, seja de contexto histórico, seja de conteúdo psicológico; seja de vivência do próprio personagem, seja ainda pela própria imperfeição humana. Por incapacidade de contar tudo, a chamada “biografia definitiva” não passa, então, de um desejo inalcançado e inalcançável. As lacunas que ficam em cada biografar abrem espaços para novas narrativas e para enfoques cada vez mais diferenciados, não esgotando o personagem, como desejariam muitos biógrafos. Luiz Viana, por experiência própria, inferiu que:

[...] sob a ação de todas essas contingências inerentes à biografia que o biógrafo terá de compor o seu trabalho. A cada passo a dúvida se levantará diante dele. Cruzarão o seu caminho a complexidade da natureza humana e a precariedade da verdade no julgamento dos homens. Ele próprio não se desvencilhará do seu temperamento. Contudo, buscar transmitir com a máxima exatidão possível, a descrição de uma vida e a fisionomia de alguém, eis a sua tarefa. Como a realizará, eis a sua arte. (Luiz Viana, 1945, p. 81-82)

O que o autor examina, ponderando sobre o biógrafo, recai na impossibilidade de este atingir com satisfação matemática a exatidão de suas observações acerca do seu objeto: o biografado. Destarte, cada vida tem a sua própria equação e cada equação tem o seu resultado. Cada biógrafo, por sua vez, constrói a sua linha narrativa, entrevedo a inexatidão dos resultados das equações que vão se descortinando à sua frente. Biografia e biografado são representados, manipulados, elaborados – enfim, construídos por entre variáveis ilimitadas. A biografia definitiva só pode – ou melhor, só poderia – se sustentar por desejo ou ingenuidade.

A propósito, Alberto Dines, um dos biógrafos de Stefan Zweig, duvida da biografia definitiva, havendo a possibilidade de aparecer a qualquer instante uma nova carta, foto, recorte e depoimento desconhecido; variáveis ilimitadas. Um outro elemento, possivelmente o mais discutível, é a seleção feita pelo biógrafo, que, a partir de sua vivência e de circunstâncias que fogem ao seu controle, ao filtrar informações perdidas, deixa de pontuar algo de interesse maior, não avaliado como tal durante a construção da narrativa.

Para uma biografia ser considerada definitiva, o biógrafo teria que atingir a totalidade do indivíduo pesquisado, sendo esta pretensão impraticável, já que existem infinitas e imperceptíveis possibilidades no próprio objeto, tanto no tempo em que ele viveu quanto no que é dito e narrado sobre ele. Destarte, edificam-se limitações à idealização de uma história de vida completa e irreparável. O entendimento, no entanto, não impossibilita a pretensão de atingir o todo. Pelo viés que se estabelece, imbricam-se tematizações biográficas, uma complementando a outra, formatando um conjunto biográfico cada vez mais denso.

Felipe Pena (2004) discute a possibilidade de existir uma “biografia sem fim”, teorização focada na narrativa sem preocupação cronológica, interativa e dividida em fractais (padrão dentro de um padrão, sucessivamente, partindo da complexidade maior do todo), sem obedecer ao padrão cronológico das tradicionais biografias. Defende o autor a utilização de versões diferentes para um mesmo caso, havendo entre ambas uma complementaridade, sem detrimento de uma versão em relação à outra. Segundo o autor:

[...] a idéia básica seria organizar uma biografia em capítulos nominais (fractais) que refletissem as múltiplas identidades do personagem (o judeu, o gráfico, o pai, o patrão, etc.). No interior de cada capítulo, o biógrafo relacionaria pequenas estórias/fractais fora da ordem diacrônica. Sem começo, meio e fim, o leitor poderia começar o texto de qualquer página. Cada fractal traria nas notas de rodapé a referência de sua fonte, mas não haveria nenhum cruzamento de dados para uma suposta verificação de veracidade, pois isto inviabilizaria o próprio compromisso epistemológico. Quando a mesma história fosse contada de maneira diferente por duas fontes, a opção seria registrar as duas versões, destacando a autoria de cada uma delas. (Pena, 2004, p. 17)

Pena não pretende definir a identidade do biografado em explicações coerentes e totalizantes, mas “fraccionar essa identidade em múltiplas e similares identidades, em simetria de escala e recorrência de possíveis padrões” (*idem*, p. 62). Prossegue o autor:

A identidade é descentrada e fragmentada. Tem lugar para contradições e esquizofrenias. Classe, gênero, sexualidade, etnia, nacionalidade, raça e outras tantas identificações formam uma estrutura complexa, instável e, muitas vezes, deslocada. Nas contradições e deslocamentos, estão os fractais da identidade. Como na filosofia zen-budista, “tudo é um, um é nada, nada é tudo”. (*ibidem*, p. 62).

Dependendo do deslocamento do personagem pelo espaço social, as múltiplas identidades se apresentam, possibilitando o fractal biográfico. Em determinado momento, uma identidade prevalecerá em detrimento à outra, dependendo do cruzamento e deslocamento mútuo. Com amplo estudo sobre identidade, Stuart Hall (2005) considera que:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (Hall, 2005, p. 13)

Destarte, fragmentos de uma vida são moldados midiaticamente, acentuando a flexibilidade das identidades. Uma biografia só faz sentido se o fragmentado for ordenado para dar este sentido, não invalidando o sentido que cada fragmento possui, mesmo deslocado e em mutação. A “biografia sem fim” proposta por Pena seria uma estrutura narrativa sem preocupação cronológica, apresentando interatividade e divisões por fractais. O autor acrescenta:

Assim como no estudo da física quântica, o universo renova-se e estabelece novos sistemas a partir da instabilidade das partículas elementares, também as interpretações sobre os fractais biográficos caminham para reconstruções e re-ordenações no interior de sua própria irregularidade. Não existe um verdadeiro biografado, apenas complexos pontos de vista sobre ele. O biógrafo assume que privilegia alguns destes pontos de vista, mas os privilégios são aleatórios, baseados na própria viabilidade de acesso às informações. Tudo o que temos são lacunas, e elas são infinitas. Não é possível contar essas estórias como elas realmente ocorreram, então limite-se a tentar torná-las interessantes e divida seu trabalho com o leitor (Pena, 2004, p. 85).

Como não é possível atingir a totalidade numa biografia, e como surge a possibilidade de fractais, subdividindo o todo, pode-se problematizar ainda mais esta temática ao propor uma menor porção para a biografia, como são os átomos para uma matéria. Qual seria então o átomo da biografia?

A instantaneidade do acontecimento no tempo vivido seria esta partícula que, transportada para a narrativa, seria por sua vez denominada de biografrase, que nada mais é do que um fragmento do fragmento de uma vida. Nada impede que a biografrase seja um fractal, só que a biografrase são as poucas palavras reunidas de uma vida e que dão sentido a esta vida, cabendo como total dentro de si. Na biografrase, o verbo seria o centro gerador da porção existencial, valendo para qualquer pessoa.

Quando afirmo que “Paulo nasceu em 1930”, estou dizendo muito sobre Paulo em poucas palavras. Na sua biografia, uma das infinitas biografrases seria esta, o que nos assegura que Paulo, se fosse vivo, estaria com 70 anos no ano de 2000 e que, se nosso personagem tivesse nascido na Alemanha, teria vivido de perto a Segunda Guerra Mundial. O

que não está dito na biografrase é o que deve ser buscado pelo biógrafo, que, de biografrase em biografrase, vai dando forma à narrativa de uma vida.

Décio Pignatari teorizou ainda mais sobre a fragmentação da biografia. Vejamos como o autor coloca a semiologia dentro da biografia:

Tentamos, de saída, delimitar o campo da operação biográfica. Da arte ao documento, extraindo fios da mais variada natureza sígnica, o biógrafo arma uma teia interpretante, graças à qual apreende, capta, “lê” a vida de alguém, tal como a aranha à mosca. A coleta de dados é sempre metonímica, mas o biógrafo precisa superar esse estatuto ou patamar, tendo em vista a vida ‘gestáltica’, configurada, que é mais do que uma metáfora: é um biodiagrama, sempre hesitante entre o icônico e o simbólico. Seguindo o caminho apontado pela lingüística, que isolou a unidade constituinte operacional de seu objeto, o fonema, os semiólogos dos anos 70 tentaram criar o *biografema*, possível elemento unitário e básico da biografia, noção interessante e aceitável, desde que se entenda que se trata de uma quase-unidade, de improvável digitalização para efeito de formação de conjuntos sempre mais complexos. Aproveitando a lição da lingüística estrutural, podemos definir o biografema como traço distintivo de um biodiagrama, que é a biografia. Podemos então dizer que a operação biográfica, ou autobiográfica, implica a coleta de biografemas para a montagem de uma biodiagramação. Os biografemas todos são armados num bastidor biográfico, em função de certo *design*, um interprete-objeto a que chamaríamos de ‘significado’ da vida em questão. (1996, p.13-4)

O que proponho, neste ponto ainda inicial de reflexão, seria uma etapa anterior ao que foi exposto por Pignatari. Comparado às biografrases, os biografemas seriam um dos outros elementos que compõem a estrutura atômica. Com possíveis teorizações, a biografia se aproxima da ciência, constituindo, como percebeu Giovanni Levi (2006, p. 168), num “canal privilegiado através do qual os questionamentos e as técnicas peculiares de literatura se transmitem à historiografia”.

A biografia possibilita ao leitor o construto do mapa biográfico, elaborado a partir dos intermédios sujeito e história, realidade e ficção e vivência e narração. Entre o sujeito e a história, delimita-se uma fronteira configurada pela factualidade. No que diz respeito à vivência e narração, utilizando o relato biográfico como modalidade de narrativa, denota-se que o exposto perde o seu individualismo, evidenciando uma reciprocidade entre o sujeito e a história. A mesma reciprocidade se personifica quando ocorre a tessitura da vida narrada, resultante dos acontecimentos e sua reconfiguração.

Outros estudos sobre o tema podem ampliar ainda a escala da discussão. Uma das contribuições mais provocadoras é levantada por Pierre Bourdieu (1996) quando discorre sobre “a ilusão biográfica”. A análise do autor está alicerçada na teoria da práxis formatada

em torno das noções de *habitus* e *campo*. O *habitus* constitui uma gênese primordial, um princípio gerador em constante movimento que opera no âmbito de um esquema durável e com possibilidade de flexibilização que resulta em improvisação regulada. Em sendo princípio gerador, intera os sistemas de relações, estruturas objetivas e as práticas.

Na teoria bourdiana, além de *habitus*, o conceito de *campo* dá margem à fundamentação teórica de uma filosofia da ação, às vezes chamada de *disposicional*. Tal filosofia, segundo o autor, “atualiza as potencialidades inscritas nos corpos dos agentes e na estrutura das situações nas quais eles atuam” (1996, p. 10). Destarte, numa concepção simplificada, *campo* pode ser interpretado como algo que caracteriza a autonomia de certo domínio de concorrência e disputa interna, servindo de instrumento ao método relacional de análise das dominações e práticas específicas de um determinado espaço social. Neste âmbito, cada espaço corresponde a um *campo* específico, como o educacional, o científico, o artístico, o econômico, o desportivo, o jornalístico, dentre outros. Reforça-se que, no *campo*, em plena luta dos seus agentes para se posicionar de forma mais vantajosa, se revelam as figuras detentoras de maior capital simbólico, ou seja, possuidoras de prestígio ou honra e que permite identificar os agentes no espaço social.

Local de lutas permanentes, o *campo* se constitui fisicamente como um espaço ilimitado e de mudanças constantes. Nele, as relações de forças que atuam no seu interior se deslocam ou se conservam estáticas, dependendo de cada embate, não havendo força nula neste confronto de forças. Conforme Louis Pinto (2000, p. 10), num *campo* existem reais possibilidades de transformação, mas que são muito diferentes conforme a posição ocupada. Os agentes sociais, por conseguinte, não são partículas mecanicamente atiradas e impelidas por forças externas. Antes, são portadores de capital e, segundo sua trajetória e a posição ocupada no *campo* em virtude da sua dotação de capital (volume e estrutura), têm uma propensão a se orientar ativamente, seja em direção à conservação da distribuição do capital, seja em direção a subverter esta distribuição.

Para o autor, o *campo* maior – e que contém todos os demais *campos*, vistos aqui como *subcampos* – é o espaço social. Nele, trajetórias de vidas acontecem, podendo transcorrer, em grande parte e com mais intensidade, num *subcampo* específico, como no caso do objeto deste estudo, o cantor e compositor Luiz Caldas, que singularizou sua história no *campo* da música, *subcampo* de *campo* artístico. Entre o *campo* maior (espaço social) e o *subcampo*, que no caso específico é o *campo* da música, situa-se o *campo* do poder, presente em toda interface de um *campo* maior com um *campo* menor. Acrescentam-se ao exposto os



deslocamentos e as lutas dos agentes de um *campo*, ou *subcampo*, para situar-se em posição de domínio. Essas lutas ganham em intensidade dependendo de cada agente e do que ele representa no *campo* do poder. Para cada agente, conforme a análise, pode-se deduzir que há mais de um *subcampo* específico (o familiar, o profissional, o escolar, etc.) para se deslocar, começando pelo *subcampo* familiar, acontecendo, com o tempo, mais deslocamentos por novos *subcampos*, ampliando em proporção direta a curva que representaria, cronologicamente, a trajetória de vida deste agente.

Reforça Bourdieu a sua fundamentação teórica quando descreve o espaço social global como um:

[...] *campo* de forças, cuja necessidade se impõe aos agentes que nele se encontram envolvidos, e como um *campo* de lutas, no interior do qual os agentes se enfrentam, com meios e fins diferenciados conforme sua posição na estrutura do *campo* de forças, contribuindo assim para a conservação ou a transformação de sua estrutura. (Bourdieu, 1996, p. 50, grifo nosso)

A “ilusão biográfica” decorre da impossibilidade de o relato biográfico apontar uma narrativa autônoma e estável, com princípio, meio e fim, num modelo lógico-direto, engendrando em razão da “seqüência preconcebida” um estado coerente. Bourdieu (1996) propõe a existência de uma cumplicidade entre o biógrafo e a “ilusão biográfica” estabelecida pela narrativa; contudo, pondera a tentativa de satisfazer o leitor, visto como ansioso por uma suposta realidade. Como pressuposto, o autor dá como certo que “a vida constitui um todo”. Por ser coerente e orientada, “pode e deve ser apreendida como expressão unitária de uma “intenção” subjetiva e objetiva” (*idem*, p. 74). Para Pena (2004, p. 20), “o máximo que a biografia pode oferecer é uma reconstrução, um efeito do real”.

Passando pelas mãos do biógrafo, a reconstrução de uma trajetória de vida se “concretiza” na narrativa, que existe de fato. Todavia, o que foi vivenciado nesta trajetória passaria a ser visto como uma verdade relativizada ou uma interpretação da verdade. O embate recai numa convergência à memória, em que a própria memória divergiria do vivido com o elemento dúvida, uma vez que o deslocamento de um agente num determinado *campo* não seria mapeado com precisão, mas por suposta verdade cronológica. Paul Thompson diz:

A construção e a narração da memória do passado, tanto coletiva quanto individual, constitui um processo social ativo que exige ao mesmo tempo engenho e arte, aprendido com os outros e *vigor imaginário*. Nisto, as narrativas são utilizadas, acima de tudo, para *caracterizar* as comunidades e os indivíduos e para transmitir suas atitudes. (Thompson, 1992, p. 185, grifo nosso)

Quando o autor aponta o *vigor imaginário* como uma das exigências da construção da narrativa, entendo que se abrem perspectivas para o narrador romancear os fatos, a literatura ocupando posição privilegiada diante da história. O *caracterizar*, por sua vez, surge “naturalmente”, visto que é próprio da construção narrativa. Para Bourdieu (1996, p. 75), a narrativa biográfica ou autobiográfica é fragmentada e “organiza-se em seqüências ordenadas e de acordo com relações inteligíveis”. A teoria bourdiana referenda o sentido da existência contada, mas até que ponto a narrativa estaria divergindo da inteligibilidade das relações? Como há uma preocupação em atribuir sentido à narrativa, o autor, citando F. Muel-Dreyfus, considera que “o ganho de coerência e de necessidade esteja na base do interesse, variável conforme a posição e a trajetória” (*ibidem*, p. 75).

Bourdieu observa que o romance, ao deixar de ser estrutura linear, passa, a partir de Faulkner, na obra *O Som e a fúria*, a definir a vida como anti-história, e com o romance moderno de Alain Robbe-Grillet, o real torna-se descontínuo. Na imbricação romance-biografia, os mecanismos sociais não podem ser esquecidos, pois estes mecanismos “privilegiam ou autorizam a experiência comum de vida como unidade e como totalidade”.

O *habitus*, para Bourdieu (*ibidem*, p. 77), seria “o princípio ativo, irreduzível às percepções passivas, de unificação das práticas e das representações”. Forma-se a partir da inserção do agente nos *campos* sociais e das lutas travadas no *campo*, e mudanças nas posições no *campo* e na distribuição de capitais implicam em modificações no próprio *habitus*.

A unificação recai na instituição do nome próprio, designador fixo em qualquer *campo*, referência da pessoa no mundo em constante deslocamento. Sem um nome não existe uma identidade social; apenas o indivíduo biológico. O nome próprio assegura presença através do tempo e nos espaços sociais, representando a individualidade nos diferentes *campos*. Diz Bourdieu:

O nome próprio é o atestado visível da identidade do seu portador através do tempo e dos espaços sociais, o fundamento da unidade de suas manifestações sucessivas e da possibilidade, socialmente reconhecida, de totalizar essas manifestações em registros oficiais, *curriculum vitae*, *cursos honorum*, registro judiciário, necrológio ou biografia, que constituem a vida como uma totalidade finita por meio veredicto dado sobre um balanço provisório ou definitivo. (*ibidem*, p. 78)

Imposição dos ritos institucionais, o nome próprio introduz o advento da singularidade, tanto no aspecto biológico quanto no social. Com a projeção do nome próprio

nos diferentes *campos*, a singularidade estabelecida no registro de nascimento ganha outra dimensão, desdobrando ainda mais a singularidade inicial, passando a ser interesse de biógrafos. Se existe um nome próprio instituído, essa nominação, provavelmente, não se configura em ilusão, em engano dos sentidos ou da mente, mas, por certo, representa um suporte para algo que biologicamente existe, que é a pessoa. Em sendo assim, o começo da existência, da trajetória, não seria uma ilusão. No entanto, se a interpretação dada ao nome próprio for vista como ilusão, tudo que existe pode ser observado como uma ilusão, findando todo e qualquer propósito de dizer o contrário.

Na “ilusão biográfica”, Bourdieu (*idem*, p. 80), supõe que “a história de vida mais se aproxima do modelo oficial da apresentação oficial de si”. Das leis que regem a produção de discurso entre um *habitus* e um mercado, diz o autor que a narrativa de vida poderá variar em forma e em conteúdo, conforme “a qualidade social do mercado”. Ora, a narrativa de uma representação privada, tornando-se pública, implica limitações e censuras específicas, acrescentando-se pressupostos inconscientes da entrevista “como a preocupação com a cronologia e com tudo que seja inerente à representação da vida como história” (*ibidem*, p. 81).

Conclui o autor asseverando que se aproxima do absurdo entender a trajetória de vida como um fio de acontecimentos sucessivos, sendo constante (uma não-ilusão) apenas o nome próprio. Vejamos:

Tentar compreender uma vida como uma série única e, por si só suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outra ligação que a vinculação a um “sujeito” cuja única constância é a do nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diversas estações. Os acontecimentos biográficos definem-se antes como *alocações* e como *deslocamentos* no espaço social, isto é, mais precisamente, nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição dos diferentes tipos de capital que estão em jogo no campo considerado. É evidente que o sentido dos movimentos que levam de uma posição a outra (...) define-se na relação objetiva entre o sentido dessas posições no momento considerado, no interior de um espaço orientado. Isto é, não podemos compreender uma trajetória (...), a menos que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou (...). Essa construção prévia é também condição de qualquer avaliação rigorosa do que poderíamos chamar de *superfície social*, como descrição rigorosa da personalidade designada pelo nome próprio, isto é, o conjunto de posições simultaneamente ocupadas, em um momento dado do tempo, por uma individualidade biológica socialmente instruída, que age como suporte de um conjunto de atributos e de atribuições que permitem sua intervenção como agente eficiente nos diferentes campos. (*idem*, p. 81-82)

Ora, do conceito de “ilusão biográfica” resulta a idéia de que o sentido de causalidade e o sentido coerente são atribuídos às ações humanas. Da teorização bourdiana, o *habitus* possibilita operacionalização na biografia, revelando um sistema de disposições socialmente constituídas que, em seu constante movimento estruturante, está na origem, unificando as práticas dos agentes sociais. Do exposto, as marcas distintivas estão presentes no nome, no biológico e nas ações dos indivíduos, definindo trajetórias comuns nos *campos* nos quais se insere. Fugir da ilusão biográfica, então, seria fugir das injunções ocorridas em cada *campo* e que afetam diretamente os indivíduos. Estes se movimentam pelos traços do *habitus*, sujeitos a relações de poder.

Do ponderado por Thompson (1992, p. 302), para quem a “vida individual é o veículo concreto da experiência histórica”, e, complementa, “cada história de vida só pode ser plenamente compreendida como parte da vida como um todo”, passando por Bourdieu, Vilas Boas, Viana Filho, Pena, dentre outros autores citados, parto para a construção e análise de uma trajetória de vida: Luiz Caldas.

**CAPÍTULO 2:**  
**DE FEIRA DE SANTANA AO DISCO DO TAPAJÓS**



Figura 3. Luiz Caldas no Cassino do Chacrinha, em 1985  
FONTE: Álbum de família

*Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica.*

Pierre Bourdieu

## 2.1 O PERSONAGEM

O objeto desta Dissertação de mestrado, visto aqui como biografado, é o cantor, compositor e multi-instrumentista Luiz Caldas. Sua trajetória de vida é marcada por uma singularidade que o distingue dos demais atores do campo musical. Uma vertente desta singularidade é o advento da Axé Music, uma forma de expressão musical agregada à dança que foi cunhada em boa medida por suas mãos, em meados dos anos 1980. Tanto a sua trajetória de vida quanto a sua produção artística apontam para uma particularidade não limitada ao que poderia ser chamado de regionalismo baiano. Nascido em Feira de Santana, em 19 de janeiro de 1963, Luiz Caldas foi criado em Vitória da Conquista e desde pequeno se interessou por música. Abandonou os estudos cedo, na quarta série do primeiro grau, aproveitando o ensejo da separação dos seus pais. Escolheu então seguir a vida artística. Na primeira apresentação pública, a mãe segurava sua mão o tempo todo.

Desde então, não parou mais de atuar. Peregrinando em bandas de baile que atuavam pelo interior baiano, aprendeu com a experiência de andarilho, buscando alcançar, nas inquietudes da adolescência, posições favoráveis nas disputas que ocorriam no campo em que atuava e ainda atua, o da música.

Luiz Caldas ficou conhecido nacionalmente por meio da canção *Fricote*, também conhecida por *Nega do cabelo duro*, considerada obra referência do nascimento da Axé Music. Ainda nos anos 1980, ampliou sua visibilidade participando dos programas de auditório em TVs baianas e em rede nacional, como o *Cassino do Chacrinha*, na Rede Globo. Nesta mesma emissora, interpretou a canção *Tieta*, tema de abertura da novela homônima exibida entre 14 de agosto de 1989 e 31 de março de 1990.

Ficou quase totalmente fora da mídia no final da década de 1990, perdendo espaço no campo musical. Enfrentou problemas relacionados ao alcoolismo e se distanciou das grandes produções relacionadas à Axé Music e ao Carnaval de Salvador.

Entre altos e baixos, a biografia de Luiz Caldas é narrada, nesta Dissertação, sem a pretensão de abranger toda a sua vida, limitando-se ao que o biógrafo observou como essencial para um resultado tão verdadeiro quanto possível. Com o consentimento do biografado, principal fonte de informação, e depoimentos de pessoas da família e amigos, além de documentos, como discos e reportagens em revistas e jornais, foi possível construir esta narrativa.

## 2.2 GÊNESE EM FEIRA DE SANTANA

Costuma acontecer quase sempre um fato especial relacionado ao natalício. É neste contexto de expectativa pelo nascimento de mais um filho de Zuleika e Durval Caldas que flui a trajetória de vida de Luiz Caldas.

O ano de 1963 começava com fartura para os Caldas, repetindo as melhorias econômicas dos anos anteriores. Residindo de aluguel numa casa modesta, no bairro do Tomba, em Feira de Santana, a família Caldas crescia a cada ano, administrada por Dona Zuleika. O marido, o patrulheiro rodoviário federal Durval Pereira Caldas, garantia o sustento da casa, formando uma família tradicional para a época em que o homem trabalhava e a mulher cuidava dos filhos e dos afazeres domésticos. Como de praxe, nos finais de semana, Seu Durval chegava do trabalho carregado de mantimentos.

No dia 16 de janeiro daquele 1963, véspera do seu aniversário (festejado em 17 de janeiro), prestes a dar à luz, Dona Zuleika havia preparado uma panelada de feijão de corda, iguaria apreciada por todos; por conta da quantidade, parte do preparo fora guardado. No dia 18, não bastasse a comemoração de aniversário, Dona Zuleika resolveu apreciar mais uma vez a iguaria que estava na geladeira. Na manhã seguinte, dia 19, acordou indisposta como se estivesse sofrendo de uma indigestão. O marido dissimulou o pressentimento, dizendo que o mal-estar se devia ao fato de ser o feijão de corda ser uma comida forte. Com meia razão, não era o feijão de dois dias de preparo a causa do incômodo. A indisposição sinalizava para o começo, sem saber, do trabalho de parto de uma gravidez transcorrida, até então, sem nenhum problema. Tomadas as devidas providências, nasce no dia 19 de janeiro de 1963, em casa, Luiz César Pereira Caldas. Ao ver o resultado daquele momentâneo mal-estar, Seu Durval disse: olha aí o feijão de corda que você tanto falou, tá vendo?

Por conta do trabalho na Polícia Rodoviária Federal, pouco depois do nascimento do menino, Seu Durval, na função de chefe de núcleo, é transferido de Feira de Santana para Vitória da Conquista, no sudoeste baiano. A mudança transcorreria em partes, uma vez que o pai tivera que seguir imediatamente para assumir as novas funções, ficando em Feira de Santana Dona Zuleika e os filhos.

Ao ouvir dizer que o marido estava muito distante da família, Dona Zuleika tomou coragem, dirigiu-se à sede da Polícia Rodoviária Federal de Feira de Santana e solicitou um caminhão para realizar sua mudança, no que é prontamente atendida. Com pequeno Luiz ao

colo, com poucos meses de nascido, mais os outros cinco filhos, ganhou estrada com destino a Vitória da Conquista. Assustado, Seu Durval correu em direção ao veículo sem acreditar no que estava vendo. Depois da festa de reencontro, a preocupação com o alojamento da família. Recorreu ao amigo Gusmão, parceiro de carteados, que lhe conseguiu uma casa naquele mesmo dia, na Rua Santos Dumont, fazendo-se de pronto a mudança.

Transcorridos alguns anos, a família já se havia ampliado para oito filhos. Os maiores matriculados numa escola próxima, tendo o baba como brincadeira predileta. O pai gostava de jogar cartas e sinuca, prazeres que, por vezes, nas apostas, garantiam complementação aos proventos. Fazia o estilo moralista, não gostando de perceber a ausência de um dos filhos, cada vez que retornava à casa. Dentre os que gostavam de ficar pela rua, Luiz, quase sempre descalço, era um dos que mais escapulia da casa, deixando a mãe apreensiva.

Entre o final dos 1960 e início dos 1970, a vida afetiva do casal começou a passar por desgastes contínuos, vindo Seu Durval a morar com outra mulher; começou então o aperto econômico de Dona Zuleika.

Enquanto o pequeno Luiz e os irmãos menores acompanhavam a separação dos pais, a música começava a se instalar definitivamente na história dos Caldas, por meio de Durval Ângelo, primogênito que aprendeu a tocar violão com o amigo André, que, por sua vez, gostava de canções italianas. Aos poucos, o baba foi ficando de lado, perdendo espaço para o som do violão. Os primeiros acordes foram aprendidos rapidamente, um pouco a contragosto de André, que no início fez jogo de cena para ensinar. Mostrando-se cada vez mais interessado, Durval Ângelo ganhou a simpatia do amigo-professor, progredindo nas aulas. Em casa, o pirralho Luiz pediu ao irmão que o ensinasse a tocar. Para se desvencilhar do aluno, Durval mostrou como eram o ré e o mi menor, posições rapidamente aprendidas. Passados alguns dias, para surpresa do irmão, Luiz havia aprendido mais do que lhe fora ensinado. A rua, com seus personagens diversos, onde tanto gostava de ficar, passou a ser a sua principal escola de música.

Com a amizade entre Seu Durval Caldas e Salvador Bastos, companheiro de farda, transcorreu natural e rapidamente o estreitamento das relações entre os filhos dos dois patrulheiros, que passaram a freqüentar a casa um do outro, inclusive ficando para dormir, como era comum naquela época. Numa dessas idas e vindas à casa dos Caldas, Jorge Mattos, o Jorge Bigode, filho de Salvador, presenciou o menino Luiz, no quintal, imitando Michael Jackson, num inglês arrevesado. O astro americano, então criança, estourava nas paradas de sucesso mundial liderando o grupo *The Jackson Five*. A canção *Got To Be There*, interpretada



por Luiz, soou bem aos ouvidos de Jorge Bigode, guitarrista e cantor do conjunto *Aquariu's 7*. Luiz Caldas foi convidado para cantar *I'll Be There*, também sucesso do *Jackson Five*, numa apresentação do seu conjunto, formado ainda por Jaimão, no baixo, Martelo, na bateria, e Maurelito, no órgão. Aceito o convite, com o aval de Dona Zuleika, Luiz debutava na música aos sete anos, enfrentando pela primeira vez um público, na única apresentação com o *Aquariu's 7*, em show na Escola Auteliano. Foi nesta noite, com a mãe Zuleika subindo ao palco e segurando o tempo todo a sua mão, que Luiz percebeu a música como aquilo que queria fazer na vida.

Da primeira apresentação até o ingresso no primeiro grupo musical só de crianças – o *The Pamafri's* –, o tempo foi curto e entrecortado pela escuta do grupo *Os Imborés*. Este foi fundamental para a formação inicial de Luiz Caldas, posto que se tratava de um conjunto musical de baile com diversificado repertório. Nas fugas de casa, passava horas e mais horas na sede dos *Imborés*, mantendo contato com os seus integrantes: os irmãos Beto, encarregado da bateria e voz; Pom, responsável pelo órgão e voz; Dido, com atuação no baixo e voz; Dedé, atuando na guitarra e na voz; e Artúlio Reis, que assinava a direção do grupo, dava conselhos e gostava de compor. Por ser mais da rua do que de casa, Luiz também se enturmou com os irmãos Paulo, Marcos, Francisnai e Pierre, filhos do espírita Edivaldo Flores, que operava incorporando o Dr. Fritz.

O encontro com os novos amigos aconteceu por meio de Tinana, Quiquinha, Pituquinha e Dadóia, que também moravam na Rua Santos Dumont e eram primos de Paulo, Marcos, Francisnai e Pierre. O nome *Pamafri's* foi criado a partir da junção das iniciais dos nomes dos filhos de Edivaldo, mantenedor do conjunto.

Os instrumentos utilizados pelo grupo têm uma particularidade que merece registro. Foram doados por Roberto Carlos, em agradecimento a uma intervenção cirúrgica realizada pelo espírito do Dr. Fritz, incorporado justamente por Edivaldo, o pai dos *Pamafri's*.

Em termos de formação da banda, Luiz ficou encarregado da direção musical, voz e guitarra; seu irmão Paulo assumiu o contrabaixo; o amigo Paulo, a bateria; e Marcos, o órgão. O repertório, com mais de 80 canções, era “tirado de ouvido” por Luiz dos programas de rádio, bem como dos *Os Imborés*. Em Vitória da Conquista, o *The Pamafri's* fez shows na *Boate Taquara Drinks*, nas tardes de domingo, e chegou a realizar uma apresentação marcante na praça principal da cidade. Tocou também em Ilhéus, Ipiauí, Anagé, Livramento e Bom Jesus da Lapa. Nas apresentações do grupo infantil, acompanhando os filhos Luiz e Paulo e com autorização do Juizado de Menores, Dona Zuleika era presença certa, pois

disponibilizava de tempo livre e gostava de música. Em razão das viagens da matriarca, os filhos mais velhos ficavam encarregados de cuidar dos menores.

No começo dos anos 1970, com a mudança para o Bairro BNH, consolidava-se a amizade dos Caldas com a família de Nilton Barroso, proprietário de um supermercado no referido bairro. Luizinho, como era chamado pelo dono do estabelecimento, passou a viver boa parte do tempo na residência dos Barroso, brincando com os seus irmãos Nilson, Nádia, Nelson e Nagib, de idades próximas. Além de participar das brincadeiras de criança, como picula, cabra-cega e cantiga de roda, fazia refeições e dormia na residência, sendo tratado como se fosse da família.

Como forma de retribuir a atenção dos Barroso, Luiz, cada vez apegado à música e passando pela experiência com o *The Pamafri's*, ficava tocando violão na porta do supermercado. Para agradecer pontualmente os pais de Nilton, Seu Silvio Pereira Pinto, gerente da empresa de ônibus São Geraldo, e Dona Margarida Barroso Pereira, a quem tomava a bênção e chamava de mãe, cantava a canção *Maria de Minha Infância*, do Padre Zezinho, cujos versos dizia:

*Eu era pequeno, nem me lembro  
Só lembro que à noite, ao pé da cama  
Juntava as mãozinhas e rezava apressado  
Mas rezava como alguém que ama  
Nas Ave-Marias que eu rezava  
Eu sempre engolia umas palavras  
E muito cansado acabava dormindo  
Mas dormia como quem amava  
Ave-Maria, Mãe de Jesus  
O tempo passa, não volta mais  
Tenho saudade daquele tempo  
Que eu te chamava de minha mãe  
Ave-Maria, Mãe de Jesus  
Ave-Maria, Mãe de Jesus*

*Depois fui crescendo, eu me lembro  
E fui esquecendo nossa amizade  
Chegava lá em casa chateado e cansado  
De rezar não tinha nem vontade  
Andei duvidando, eu me lembro  
Das coisas mais puras que me ensinaram  
Perdi o costume da criança inocente  
Minhas mãos quase não se ajuntavam  
O teu amor cresce com a gente  
A mãe nunca esquece o filho ausente  
Eu chego lá em casa chateado e cansado  
Mas eu rezo como antigamente  
Nas Ave-Marias que hoje eu rezo*

*Esqueço as palavras e adormeço  
E embora cansado, sem rezar como eu devo  
Eu de Ti Maria, não me esqueço*

Ao terminar a interpretação, vinham os aplausos, os sorrisos de contentamento e alguma retribuição dos “pais adotivos”, contrapartida que deixava Luiz sorridente.

Quem também acolheu o pequeno menino franzino, de dedos compridos, cabelos longos e encaracolados, que andava sem camisa e de pés descalço pelas ruas do bairro, tratando-o como se fosse um filho, foi Conceição, irmã de criação de Nilton. Além de dar banho e preparar refeição, Conça, como era chamada pela família, catava piolhos e penteava os seus cabelos revoltos, incomum para as crianças da época no interior da Bahia.

Sem os olhos próximos do pai e com liberdade vigiada à distância por Dona Zuleika, Luiz se virava como podia. Uma de suas estripulias ocorreu no Carnaval de 1973, quando tinha dez anos. Nilton Barroso pegou a Rural que servia ao supermercado e foi com Durval Ângelo, Sérgio Caldas e Carlos Caldas ao Clube Serrano. Por ser menor, Luiz foi desaconselhado a acompanhá-los. Insatisfeito com o veto, pongou no fundo da Rural. Quando o carro chegou ao Clube, para surpresa de todos, lá estava Luiz passando pela portaria. Na volta para casa, não foi preciso se arriscar tanto, ficando por isso mesmo a aventura. Entre uma e outra traquinagem de menino e andanças pelo mundo dos adultos, aproveitando a brecha da separação dos pais, deixou de lado os estudos na Escola Adélia Teixeira, quando cursava a quarta série primária.

Sem muitas perspectivas em Vitória da Conquista, em 1974, Dona Zuleika recebeu e aceitou o convite de uma irmã para tentar a vida em São Paulo, conseguindo emprego numa fábrica de roupas. Deixou tomando conta da prole o filho mais velho, que estava concluindo o Tiro de Guerra. Terminado o serviço militar, o primogênito comandou a ida de toda a família para São Paulo. Seu Durval, que mantinha sem muito controle os provimentos da família, conseguiu alguns assentos no ônibus da empresa São Geraldo, possibilitando a aventura retirante. Vitória da Conquista ficara para trás. Na bagagem, um violão com apenas três cordas – a quarta, a quinta e a sexta –, poucas malas e sacos de roupas. Ao desembarcar na Estação da Luz, são recepcionados com vaias que ficaram gravados na mente de Durval. Edivaldo, marido da irmã de Dona Zuleika, funcionário do Departamento de Pessoal da Pontifícia Universidade Católica (PUC) de São Paulo, aguardava-os na rodoviária e conseguira um emprego de inspetor de alunos para Durval nessa Universidade.

O sonho de tentar a vida e vencer numa terra distante começou a se desfazer diante das dificuldades impostas pela cidade grande, começando pela morada, num cortiço da Vila Formosa, habitação com apenas um banheiro para atender as muitas casas de dois cômodos. Para engrossar o orçamento, quase todos os Caldas buscaram algum tipo de emprego. Carlos conseguiu o posto de balconista numa padaria. Luiz e Paulo faziam bico na feira carregando compras num carrinho de mão com rodas de rolimã e vendiam cinzeiros e copos. Com o tempo, Luiz foi trabalhar numa fábrica de sandálias de borracha, ocupando a função de lixador de solados. Sempre acompanhado do violão, nas horas vagas começava a tocar o instrumento, chamando a atenção dos colegas, que deixavam os afazeres para acompanhar a cantoria. Entendendo que a sessão musical atrapalhava o rendimento da empresa, Luiz foi demitido a contragosto do patrão. Este confessou gostar do som do operário, mas nada podia fazer para mantê-lo no emprego, pois sua música estava comprometendo a produtividade.

Após quase um ano de tentativas, vendo persistirem as dificuldades, Dona Zuleika decidiu retornar a Vitória da Conquista. Este período tem uma importância que somente mais tarde foi percebida pelo próprio Luiz Caldas: São Paulo aguçou suas influências musicais. Vendo chegar a adolescência, passou a frequentar boates e escutar artistas como Alice Cooper, *Os Pholhas* e *Suzi Four*, dentre outros que faziam sucesso e chegariam com atraso no interior baiano. A inquietação adolescente agregada à incursão musical possibilitou, neste período de dificuldades, o engendramento das suas duas primeiras canções, jamais gravadas em disco. A primeira delas tratava da mudança da condição de criança para a de adulto, numa crítica aos que limitam as vontades dos adolescentes. A segunda apontava para os comportamentos sexuais controversos. Sem saudade, a maior metrópole brasileira passou a fazer parte do passado. O recomeço seria em Vitória da Conquista, de volta às mesmas casas populares próximas ao BNH.

O retorno agradou Seu Durval, que renovou a possibilidade de ver os filhos com mais frequência e provisionar melhor as despesas da casa. Pensando apenas em música, Luiz reencontrou os amigos do *The Pamafri's* e reativou sua participação no grupo. Com mais experiência, seus componentes – agora adolescentes – passavam a atuar com renovadas perspectivas de realizar muitos shows pelo interior baiano.

Nesse tempo, surgiu um empresário chamado Rui Barbosa propondo dinamizar a agenda do *The Pamafri's*. Como jogada de marketing, entendeu que o nome do grupo deveria mudar com frequência, dependendo do local e número de apresentações. E assim o fez. O grupo passou a chamar-se *Sky Sander's*, depois *Sky Blues* e por fim *January e Seus Blue*

*Caps.* Numa apresentação do conjunto com este último nome, no cinema de Ipiaú, cidade relativamente próxima a Vitória da Conquista, o grupo musical foi anunciado pelas estações de rádio e carros de som como sendo do Rio de Janeiro. A jogada publicitária deu certo, fazendo lotar o local da apresentação. No meio do show, um maluco chamado Deledel, sabendo que Luiz era irmão de Durval Ângelo, que a esta altura atuava como vocalista do conjunto *Joedson*, de Ipiaú, gritou da platéia que o conjunto não era do Rio de Janeiro e sim de Vitória da Conquista, pondo fim à farsa planejada e executada por Rui Barbosa. A delação não chegou a conturbar o show, ao contrário, serviu para arrancar risos da platéia. O conjunto ainda tocou em Itabuna, não conseguindo estourar como havia planejado o empresário. A experiência despertou ainda mais o interesse de Luiz por bandas de baile, aprimorando o seu autodidatismo ao tocar guitarra, violão, bateria, contrabaixo, órgão e percussão.

Esgotadas as possibilidades de aprendizado no *The Pamafri's*, Luiz Caldas ingressou no grupo *Sonmaré*, de repertório mais sofisticado, incluindo canções dos *Beatles* e *Creedance*. Alargando a bagagem musical, passou a tocar com Danga, Seca Gás e Juraci, músicos experientes que atuavam no Cine Glória, em Vitória da Conquista, acompanhando artistas que chegavam à cidade sem banda de apoio. Com os três profissionais da música, ficando encarregado pela guitarra, atuou no programa de calouros da Rádio Clube e chegou a acompanhar Jerry Adriani, Wanderley Cardoso e Waldick Soriano. Este último não gostou quando viu, integrando a banda de apoio, um músico de feições de criança. A estrela do espetáculo, visto como machão, especializado em dramas amorosos, traições e crises de ciúme, então com 41 anos, não acreditou no pequeno guitarrista, o que demonstrou não lhe dirigindo o olhar, pedindo o tom da canção ao baterista.

Mudando de grupo musical como quem muda de roupa, Luiz Caldas, levado pelo experiente músico Juraci, deixou o *Sonmaré* e, na companhia dos irmãos Carlos e Paulo, dirigiu-se à cidade de Rio do Prado, em Minas Gerais, ingressando no grupo *The Brilliant's Boys*. Em terras mineiras e por meio do novo colega baixista Carlinhos, atentou para a sonoridade que vinha sendo mostrada pela turma do Clube da Esquina, formada por Tavinho Moura, Wagner Tiso, Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Flávio Venturini, Toninho Horta, Márcio Borges, Fernando Brant e os integrantes do grupo *14 Bis*.

Naquele ano de 1975, Luiz Caldas se apresentou pela primeira vez no Carnaval, numa banda com muitos metais, integrando ao seu repertório frevos, sambas e marchas. A aventura com os irmãos durou muitos meses, recomeçando outra caminhada em Vitória da Conquista, quando voltou a acompanhar artistas e calouros. A escola musical de Minas tinha ficado para

trás. Poderia ter voltado pelas mãos de Nilton Barroso. Este reencontrou Luiz Caldas e, vendo o seu empenho, tentou levá-lo para Caratinga, interior mineiro, onde firmara residência. Em Minas, Nilton articulou ingressar Luiz Caldas no conjunto *Golden Boys*, do professor Rodani, colega de pensionato, que havia dado sinal verde. Como tinha aproximação com a família, conversou com Seu Durval, não encontrando objeção; este, porém, o aconselhou a consultar Dona Zuleika. A mãe de Luiz vetou a proposta, alegando que o filho lhe faria muita falta, pois era dos que mais fazia mandados.

Antes mesmo de a poeira assentar em Vitória da Conquista, o colega baterista Carmélio falou da virtuosidade de Luiz Caldas para João Faustino, dono do grupo *Extra Som*, de Jequié. Convite feito, Luiz Caldas e o irmão Paulo fizeram as malas e aportaram em Jequié para tocar no conjunto que tinha como concorrente o *Embaló 4*, considerado o mais popular da cidade. Com o nome correndo na região e como os donos das bandas sabiam quais eram os melhores músicos das concorrentes, o cantor Washington, proprietário do *Imaginação*, da cidade de Ipiaú, seduziu Luiz Caldas para ocupar o lugar do guitarrista Edilton, apelidado pelos amigos do grupo de *Ruelas*, que estava deixando o *Imaginação* para ingressar no grupo musical mais poderoso, o *Joedson*. Buscando novos mercados, o *Imaginação* deixou Ipiaú para fixar sede em Ubaitaba. Luiz Caldas e Paulo acompanharam a mudança. De Ubaitaba, o grupo seguiu para Eunápolis, agora sem Luiz, que voltou para Ipiaú para assumir o contrabaixo do *Joedson*, no lugar de Roberto Caveira. Coube ao seu irmão Durval Ângelo, que já cantava no *Joedson* desde a chegada com a família de São Paulo, a articulação para que Edmundo Gonçalves, dono do grupo, contratasse Luiz Caldas, mesmo este não sendo um baixista de origem. Enquanto isso, o *Imaginação* mudava novamente de cidade, fixando-se agora em Itabuna, onde os clubes Pontalzinho, Mangabinha e Grapiúna possibilitavam boas apresentações. Com o passar do tempo, Paulo Caldas também deixou o grupo.

No *Joedson*, a experiência no contrabaixo animava o adolescente, que não dispensava estudos de violão, guitarra e bateria. Em poucos dias na nova função, percebendo que o baixo do grupo era muito desproporcional para o seu tamanho, queixou-se a Edmundo e solicitou a troca por um mais compatível. O instrumento de braço longo prejudicava a performance do garoto e, por causa do peso, crescente a cada música, era obrigado a procurar um apoio a partir da quinta canção. Sem resposta do dono do *Joedson*, ficou intrigado quando percebeu que o guitarrista Edilton estava com um instrumento novo. Perguntou ao colega como ele tinha conseguido; este respondeu ter quebrado propositalmente a guitarra velha, não dando alternativa para o patrão senão comprar outra. Cansado de pedir para trocar o baixo, aplicou a

mesma tática, quebrando o baixo. Preocupado com o ocorrido e também intrigado, Edmundo providenciou com urgência um novo instrumento, só que desta vez comprou um bem menor, próprio para crianças. Ora, o novo baixo não pegou afinação e só chegou às suas mãos numa sexta-feira, estando o show marcado para o sábado. Sem tempo suficiente para ensaiar, foi forçado a tocar um tom abaixo da banda, o que lhe custou superação e muita precisão no improviso. Mais tarde, Luiz Caldas percebeu que experiências como esta estavam sendo relevantes aos efeitos de construir o seu desempenho como músico. O desafio em termos de improvisação diante de situações inusitadas e difíceis constituíam-se como estímulos à sua criatividade, capacidade de adaptação rápida a novas demandas e despertar da autoconfiança.

Numa das viagens com o grupo para um show em Itabuna, no Carnaval de 1976, Luiz Caldas conheceu Elizana, mais conhecida como Zana. A paixão pela garota fez o rapaz deixar o grupo, fixando residência nessa cidade. Por coincidência, o *Imaginação* também havia ancorado em Itabuna e Luiz Caldas voltou ao grupo, migrando em seguida para o *Phase*, para tocar no lugar do guitarrista Tatau, que foi para o grupo *Engrenagem*, sediado em Ilhéus. No *Phase*, residiu na sede do conjunto e fez amizade com o cantor Zé Paulo, que viria atuar no Trio Tapajós. A vida cigana nos conjuntos de baile não cessaria. Sabendo da saída de Tatau do *Engrenagem*, Luiz Caldas dirigiu-se a Ilhéus para tocar no grupo caracterizado por um som que transitava entre o clássico e o popular, fixando-se mais num repertório distante das canções massificadas.

No *Engrenagem*, conheceu com mais intimidade Marco Aurélio, que viu um dia tocar violão com maestria numa roda de amigos, bem como Saul Barbosa, Damião e Renatão, músicos que possibilitaram novos estudos e muito experimentalismo, tanto nas apresentações quanto nos ensaios do grupo. Como Luiz Caldas ainda era menor de idade, pessoas próximas ao dono do conjunto ponderaram que isto poderia lhe causar sérios problemas com a Justiça. Além disso, o som desse grupo era considerado “estranho” para uma banda de baile interiorana, reduzindo as perspectivas mercadológicas. O *Engrenagem* foi então desfeito, fazendo com que Luiz Caldas voltasse a Itabuna para reingressar no *Phase*.

Neste período, perambulando sem residência fixa, a paixão juvenil por Zana havia diminuído. A música, a esta altura, havia se consolidado como sua principal companheira. Porém, suas atenções voltaram a ficar divididas quando conheceu, em 1978, Sandra Santos Sacramento, que morava com a irmã Marluce na Rua São Jorge, perto da sede do *Imaginação*, em Itabuna. Como era divulgada na TV uma propaganda de desodorante que dizia “use Impulse, dê flores a ela”, a amiga Beth fez o papel de cupido, aproximando dos dois jovens,

pois temia que Antenógenes, de quem gostava, viesse a simpatizar por Sandra. A tática deu certo e em pouco tempo Sandra terminou um namorico com Zequinha e Luiz Caldas deixou Zana, passando Sandra e Luiz a “namorar escondido”.

A oficialização ocorreu quando Luiz Caldas foi apresentado a dona Alice, mãe de Sandra, que, quando constatou sua aparência estranha para os padrões da cidade, tomou um susto, ficando em dúvida se o jovem músico seria bom para sua filha. Para ganhar a simpatia da família católica, Luiz Caldas começou a tocar e a cantar músicas religiosas do Padre Zezinho, tática que deu certo.

Como as experiências em bandas de baile garantiam certa autonomia e reconhecimento dos colegas, percebeu que poderia seguir a carreira de músico sozinho, ficando livre para tocar em qualquer grupo, como de fato ocorreu quando marcou presença simultânea no *Phase*, *Imaginação*, *Mikefive* e *Lordão*, este último sendo um dos mais conhecidos da Bahia.

Uma vez que o principal projeto de vida era consolidar a carreira na música, era ser artista, resolveu ir com a cara e a coragem para o Rio de Janeiro. Na primeira viagem, em meados dos anos 1970, hospedou-se na casa do tio Zeca, oficial da Marinha e irmão de Seu Durval. Até chegar ao destino, sem nenhum centavo no bolso, foi acertar a corrida com um motorista de táxi. Este, vendo o rapaz cabeludo, com uma mochila nas costas e um violão, quis saber o que o jovem fazia. Luiz Caldas respondeu que era professor de violão no interior da Bahia. O malandro-taxista, experiente na praça, não acreditou nas palavras do cabeludo e pediu para que ele tocasse algo. Foi a chance que precisava para convencer o taxista, pois a corrida ia ser longa, uma vez que a casa do tio Zeca ficava muito distante da estação rodoviária e mais distante ainda do centro do Rio. Entre choros e sambas de um violão tocado com desenvoltura e solidez, conquistou a simpatia deste, que, antes de começar a corrida, pagou um café com pão. Simpatizado com Luiz Caldas, o taxista disse algo nesses termos, confrontando em tom amistoso a tentativa de ser seduzido pelo papo do jovem:

– Rapaz, eu, um carioca malandro, com doutorado, não ia cair numa conversa fiada de um projeto de malandro, mas eu gostei de você.

O incrível foi que o taxista tinha um bom coração. Além de levar Luiz Caldas ao destino e ter perdido tempo e combustível, não cobrou a corrida e de quebra deu uma gorjeta ao rapaz, que a esta altura já tinha confessado as dificuldades por que passava e os motivos que o fizeram trocar a Bahia pelo Rio. Diferente do que pensara, a viagem não ocasionou



engajamento algum na cena musical carioca, sobretudo pelo fato de o tio morar distante da cidade. O que seria uma investida para demarcar espaço em bandas cariocas acabou virando um passeio turístico com observação da região e ruptura do cordão umbilical, do medo de viajar sozinho, confiando apenas na arte de tocar violão, guitarra e baixo, movido pelo sonho de se firmar como artista. Antes de esquentar assento no Rio, retornou para Itabuna pensando em voltar em breve à Cidade Maravilhosa.

Em 1979, de carona no ônibus do grupo *Labaredas*, só com o violão e a roupa do corpo, pela segunda vez Luiz Caldas partiu para nova aventura no Rio de Janeiro. Aí chegando, como não tinha onde morar, foi parar numa casa alugada por Haroldo Macedo e a *Cor do Som*. Este grupo era formado por Mu, Dadi, Armandinho, Ary Dias e Gustavo, na Rua Pedro Bolato, na Barra, perto da sede da *Polygram*.

Integrado à cena musical com rapidez, reencontrou o baterista Paulo Cochinha, agora chamado de Paulo Chinês, do *The Pamafir's*, e Levi, baixista que viria a fazer parte do *Asa de Águia*. Formam um trio, com guitarra, baixo e bateria, e ficam morando na garagem da casa. Como Luiz Caldas não tinha guitarra, Armandinho, filho de Osmar Macedo, emprestou a sua, uma Fender que tinha sido utilizada na gravação da canção *Abri a porta*, de Gilberto Gil e Dominginhos, grande sucesso da *Cor do Som*, canção gravada no LP *Frutificar* de 1979.

A penúria experimentada em diversos momentos fez com que Luiz Caldas tivesse que recorrer a soluções inusitadas, como comer ração de cachorro misturada com água para saciar a fome. Também provou do abacate temporão da casa, insuportável ao paladar pelo seu amargor. Para superar esta situação, Luiz Caldas, Levi e Paulo fizeram um pacto de confiança, repassando para a administração de Levi o que fosse ganho por qualquer um deles. Entre uma apresentação e outra, as coisas continuavam difíceis. Entretanto, perspectivas favoráveis aumentavam com os novos e muitos contatos musicais. Reencontrou Nando e Cleberston Horsth, dos *Famks*, que juntamente com Feghali, Kiko e Paulinho, vindos do *Los Panchos*, e Serginho, saído do *Bolhas*, fundaram o *Roupa Nova*. O grupo *Famks* havia feito show em Itabuna quando Luiz Caldas estava por lá. Conheceu também a turma do *Black Rio* e *Placa Luminosa*.

Na casa onde estava, uma certa feita, foi apresentado a Osmar Macedo, que ficou surpreso com a performance de Luiz Caldas numa rodada de violão, quando este executou chorinhos de forma impecável e ao estilo do violonista Dilermando Reis. Deste então, o

---

<sup>1</sup> Por esta residência passou Gilberto Gil. O local lhe serviu de referência para a composição *Refazenda*, faixa título do seu LP de 1975, em que o artista cita o abacateiro temporão que aí estava.

jovem conterrâneo baiano ganhou a admiração de um dos inventores do trio elétrico e o reconhecimento dos artistas que freqüentavam aquela “república de músicos”.

As coisas andavam bem até que Paulo rompeu o pacto que firmara com Luiz Caldas e Levi, sendo descoberto dinheiro escondido em sua mala. Pacto quebrado e mantra sonoro desfeito, passando pouco tempo, Luiz Caldas arrumou os pertences e deixou a casa, retornando a Itabuna com o violão e a guitarra de Armandinho, que não deu importância para o ocorrido, entendendo que o seu instrumento estava em boas mãos. A volta a Itabuna tinha também outra razão, a saudade que sentia de Sandra. Entretanto, o amor pela música fez o jovem cigano retornar novamente ao Rio de Janeiro, quando devolveu a guitarra de Armandinho. Pouco depois, a paixão pela namorada o reconduziu a Itabuna.

Neste novo retorno, em 1979, o baile permaneceu presente e em paralelo surgiu o convite do empresário Oliveira, que atuava vendendo shows dos grupos *Joedson*, *Imaginação*, *Brasas* e *Os Deuses*, dentre outros, para Luiz Caldas ingressar no *Trio Tapajós*. Depois de interrogar o jovem músico, repetindo se ele tinha condições de tocar num trio elétrico, ouviu um sim convicto. Resposta dada, no mesmo dia, Oliveira e Luiz Caldas pegavam estrada para Ibicaraí, próxima a Itabuna, onde estava acontecendo uma micareta. Já nessa cidade, seguiram para o principal hotel com o propósito de encontrar Waldemar Sandes, diretor musical do *Tapajós* e braço direito do seu proprietário e empresário, Orlando Campos. Depois de ser apresentado ao novíssimo candidato à vaga de guitarrista, Sandes, então com um pé engessado, perguntou se Luiz Caldas dispunha de guitarra baiana, obteve a seguinte resposta: “Não! Eu solo na guitarra normal”.

Sem tempo para muita conversa, ficou acertada a participação do cabeludo no show que o *Tapajós* faria à noite. Sem tempo para ensaiar, a performance do rapaz superou as expectativas e lhe assegurou a vaga neste trio que não era o mais importante dentre aqueles empresariados por Orlando Campos. Em pouco tempo, conseguiu assento no caminhão número um, reencontrando Levi e iniciando amizade com os músicos Jotta Morbeck, Lito e Melo. Em razão do bom desempenho na estréia no trio principal, em Itajuípe, cantando com Morbeck e tocando um pouco de tudo, passou a ser chamado por Orlando de *coringa* e *garoto dos sete instrumentos*.

Sentindo firmeza no rapaz, como o Tapajós estava para gravar, Orlando perguntou, por telefone, se Luiz Caldas tinha canção de Carnaval. Mais uma vez, o artista respondeu que sim, mesmo não tendo ainda composto para o Carnaval. Não podia perder a oportunidade que se apresentava. Como as coisas aconteciam em ritmo acelerado, à noite deste mesmo dia

estava Luiz Caldas embarcando na rodoviária de Itabuna com destino a Salvador, para iniciar a carreira em disco. A namorada Sandra, mais uma vez, precisou admitir que o futuro dos dois passava pela afirmação do amado no campo da música.

Dois momentos marcariam a vida de Luiz Caldas entre 1979 e 1980. A notícia da gravidez de Sandra, dada pela namorada, por telefone, quando o artista estava tentando fortalecer o nome no Rio de Janeiro, e a estréia como compositor. Contrariando as previsões da família da jovem, que achava que o rapaz de 17 anos não iria se responsabilizar pela paternidade, em poucos dias, Luiz desembarcava em Itabuna para assumir o ocorrido. O casal chegou a marcar o casamento, não se concretizando porque a família de Sandra entendeu que os dois eram muito novos para firmar tal compromisso. Desde então, passam a viver juntos.

Como se percebe na narrativa, a trajetória de vida de Luiz Caldas aponta para uma vida nômade entrecortada por experiências desafiadoras nas constantes e inúmeras passagens por bandas de baile que atuavam pelo interior baiano. Nesta fase peregrina e de afirmação, as bandas se constituem como verdadeiras escolas, garantindo na prática a sua formação musical, compensado em parte o abandono da escola tradicional. Percebe-se uma busca por melhores posições dentro do campo da música, enfrentando dificuldades econômicas que poderiam desestimular o jovem de realizar o sonho de ser artista. O desejo de ser cantor foi espelhado no astro mundial Michael Jackson, então criança. O pequeno Luiz encontrou numa outra criança o estímulo necessário para sonhar e transformar o sonho em realidade. O acúmulo de informações musicais, como tocar vários ritmos e estilos e memorizar escalas e inúmeros acordes, apontam para o desencadeamento de um tipo de canção híbrida que viria a ser feita com mais intensidade no futuro próximo. Um pouco de tudo aprendido nos bailes possibilitou a geração do novo, como ocorreu com a canção de estréia *Oxumalá*.

**CAPÍTULO 3:**  
**ASCENSÃO, INFLEXÃO E RETOMADA**



Figura 4. Luiz Caldas, em 1988, na varanda do trio do bloco Camaleão  
FONTE: <http://avenida7.zip.net/images/Digitalizar0001.jpg>

*E a vida!  
E a vida o que é?  
Diga lá, meu irmão  
Ela é a batida  
De um coração  
Ela é uma doce ilusão.*

Gonzaguinha  
*O que é, o que é?*

### 3.1 ESPAÇOS OCUPADOS NO CAMPO MUSICAL

Nos primeiros dias em Salvador, Luiz Caldas ficou hospedado na casa de Orlando Campos, na Avenida Princesa Isabel. Sem amigos e deslocado da cena musical da metrópole baiana, dedicava todo o tempo livre ao estudo da guitarra baiana, instrumento dos mais destacados quando se fala em frevo de trio elétrico. Naquele ano, não só o artista estava de mudança. Dona Zuleika havia retornado para Feira de Santana e a namorada Sandra, então grávida, se dividia entre a cidade natal, Itabuna, e Feira de Santana, ficando à espera do momento certo para morar em definitivo com Luiz.

Desde a saída de Itabuna, tocar com desenvoltura uma guitarra baiana havia se tornado uma obsessão. O repertório específico do Trio Tapajós, a cada execução, era memorizado, resultado das exaustivas repetições dos inúmeros acordes estudados. Sem perder o foco do que pretendia fazer, começou a visitar os primeiros ambientes musicais da cidade, como o bar de Homero, o Luz da Noite, na Barra, local considerado ponto de encontro de artistas que gostavam de tocar e cantar o que não se ouvia em outros lugares. Aos poucos, com o violão sempre à mão, enturmava-se com os novos colegas do ramo, ampliando o leque de amizades e oportunizando novas perspectivas profissionais, muito embora estivesse garantido no trio principal do Tapajós.

Como havia sido requisitado para compor e gravar em mais um disco do Tapajós – o *Ave Caetano*, que seria lançado em 1980 –, fixou residência com outros músicos do trio numa casa alugada por Orlando Campos, no bairro do Uruguai. A estratégia de juntar sob o mesmo teto boa parte da banda assegurava o entrosamento dos componentes do trio, possibilitava mais horas de ensaios e projetava perspectiva de uma gravação rápida e de qualidade no Rio de Janeiro. Para Luiz Caldas, a experiência tornava-se cada vez mais enriquecedora, sobretudo pelo fato de manter uma maior aproximação com Anton Schultz, Levi, J. Morbeck, Melo, Nanuta, Eduardo, Than, Zé Carlos, Tião, Hippie, Escurinho e Lito, músicos especialistas em tocar frevos de trio elétrico. O momento possibilitava o cruzamento das correntes musicais vivenciadas, fluindo de um lado o que fora assimilado nos bailes e do outro, o que estava sendo aprendido com a turma do trio elétrico.

Outra comodidade para Orlando era a proximidade da casa alugada do galpão do Tapajós e da fábrica de trio, em Periperi, onde eram finalizadas as carrocerias em parceria

com o irmão Mundinho. No galpão ocorriam alguns ensaios com os músicos de cordas. Os clubes Flamenguinho e Periperi, também próximos, integravam o roteiro musical.

Em busca de mais liberdade, acertou com Orlando Campos fixar residência no Hotel Brasil, no bairro da Calçada, possibilitando a vinda de Sandra para Salvador e do filho André Mikcelle Caldas, nascido em 1980. O local, perigoso à noite, não deixou de se tornar um entrave para as suas incursões musicais noturnas, e foi preciso mudar.

Com o lançamento do álbum *Ave Caetano*, Luiz Caldas conseguiu se posicionar bem no emergente mercado de gravação de Salvador, passando a atuar como *freelancer* no estúdio de Wesley Rangel, na Graça. A esta altura, a inquietude do jovem e as articulações para que o Tapajós se destacasse quando o trio passava próximo de um outro concorrente, atraindo mais foliões por causa do repertório, lhe rendeu o apelido de Mafinha, batizado por J. Morbeck, cantor do Tapajós.

Em 1981, após o lançamento do disco *Jubileu de Prata*, o artista expandiu sua visibilidade na cena carnavalesca de Salvador. Como resultado, firmou acordo para puxar o bloco Traz os Montes no Carnaval do ano seguinte, porém sua imagem ainda estava ligada ao Tapajós, tendo, inclusive, participado ativamente das gravações do LP *Cristal Liso*, gravado em Belo Horizonte e comercializado em 1982. Ao tempo em que a carreira de músico progredia, redesenhando posições no campo da música, a família aumentava com o nascimento, em 1983, do filho Aiac Steifnes.

Mas, nem todos os acontecimentos foram de alegria para Luiz Caldas neste ano de 1983. A notícia da morte do pai Durval Pereira Caldas selaria uma convivência marcada por um amor mantido à distância. Mesmo sentimento, possivelmente, se preservou hibernado em Dona Zuleika, já fixada em Salvador, no conjunto Santa Madalena, à Avenida Vasco da Gama, ambiente popular aonde Luiz Caldas também viria morar.

Ao deixar o Tapajós, a estratégia adotada de seguir carreira solo começou a dar certo, pois além de ter uma banda com músicos experientes, a Acordes Verdes, Luiz Caldas passou a compor com o objetivo de manter uma trajetória com independência. O lançamento do primeiro trabalho individual, o compacto *O Beijo*, marcou esse momento, reforçado pelas constantes apresentações no Circo Troca de Segredos, point de encontro e de shows erguido

na praia de Ondina. Desde sua inauguração, com um show de Caetano Veloso, o espaço estava aberto para todo tipo de evento e público<sup>2</sup>.

Como o burburinho cultural de Salvador fervilhava no Circo Troca de Segredos, a visibilidade do emergente artista passou a ser afirmada com as repetidas apresentações no local. No entanto, a produção de um show não era tão fácil como se imaginava. Além de se preocupar com o repertório, Luiz Caldas fazia o trabalho de corpo-a-corpo, começando com o aviso de boca-a-boca até a colagem de cartazes, à noite, pelas ruas da cidade, ao lado de Cezinha, baterista da banda e dono de uma Brasília, carro usado nesta investida de divulgação. Após a apresentação, já na madrugada, restava a obrigação contábil de conferir o resultado da bilheteria.

Foi numa dessas apresentações de Luiz Caldas no Circo Troca de Segredos, que o produtor Roberto Sant'Anna – que havia deixado a Polygram para lançar o selo Nova República, tendo como sócio José Vicente Brizola – conheceu o artista, que então produzia um disco autoral, o LP *Magia*, na WR. O trabalho mostrado por Rangel, em fase de acabamento, interessou a Sant'Anna, que achou o som moderno e diferenciado para o que o mercado tinha para oferecer na época. A fim de fechar a negociação, o produtor queria conferir, ao vivo, a performance do artista, a sua presença de palco, a extensão da voz, a capacidade de improvisação e o desprendimento musical.

Relembra Roberto Santa'Anna:

Como o show estava marcado para 21 horas, cheguei às 20h45, para pegar um lugar. Não tinha absolutamente ninguém no circo, nem porteiro tinha. Entrei e sentei lá na arquibancada. Deu 21 horas e nada. Saí, fui perto do alambrado, fiz um lanche e retomei perto das 22 horas, quando encontrei as primeiras pessoas. A curiosidade era tanta que fiquei. Aí começou a chover como nunca choveu na Bahia e pensei: não vai vir ninguém e esse circo vai desarmar. Aos poucos, o público foi chegando e às 23h30 o circo estava lotado, começando o concerto à meia-noite. Fiquei no último degrau da arquibancada e cheguei a pensar que ia morrer e tudo ia cair. Porém, fiquei atento e surpreso quando vi, no palco, Luiz Caldas comandando uma platéia que participativa ativamente do show. Ele tinha o público e a banda na mão. Entusiasmado, no outro dia, acertei com Rangel a compra do disco (Sant'Anna, entrevista, 2009).

---

<sup>2</sup> Pelo circo também passaram Gilberto Gil, Batatinha, Gerônimo, Barão Vermelho, Legião Urbana, Camisa de Vênus, Margareth Menezes, dentre outros artistas de expressão local e nacional.

Conforme o depoimento de Sant'Anna, a apresentação de Luiz Caldas foi decisiva para o fechamento da negociação com Rangel. Em função do ocorrido, o Circo Troca de Segredos, pelo que representava para a cena musical de Salvador, passa a ser espaço importante decisivo para a visibilidade de Luiz Caldas, constituindo-se como cenário favorável à concretização da possibilidade que se apresentava. O local, então, ganhou relevância na história de vida do artista, que revelou:

O Troca de Segredos tem importância máxima para a Axé Music. Foi lá que começou tudo. Não foi nos clubes, nos blocos, em lugar nenhum. Foi debaixo daquela lona. Mesmo sem termos (o grupo Acordes Verdes) disco ou fama nacional, a casa ficava lotada! Quem estivesse na cidade ia sempre dar uma canja: Alceu, Caetano, Zé Ramalho e Belchior. Não adiantava o Português (clube social) com toda a sua pompa, porque, mesmo sendo pequeno, o Troca era o lugar (Caldas, *Correio da Bahia*, 2006).

### 3.2 DO TRIO ELÉTRICO À AXÉ MUSIC

Ao falar do Circo Troca de Segredos, Luiz Caldas fez referência à expressão Axé Music, estilo musical associado desde o início à sua imagem. Para entender melhor a trajetória de vida do artista e, por conseguinte, a forma musical citada, faremos uma ruptura desta narrativa, voltando na linha do tempo a partir da invenção do trio elétrico.

A história do Carnaval de Salvador ganha uma nova dimensão a partir da invenção do trio elétrico, em 1950, pela dupla Adolfo Nascimento e Osmar Macedo, mais conhecidos por Dodô & Osmar. A descoberta de Dodô, que era rádio-técnico, de que *o cepo maciço evitava o fenômeno da microfonia* (inventava-se assim o pau elétrico, matriz da guitarra baiana) foi, naquele momento, a grande sacada tecnológica para o trio diferenciar-se de tudo que havia. A dupla elétrica Dodô & Osmar estreava transformando o som carnavalesco, surgindo assim nas ruas de Salvador o primeiro trio elétrico, como contou Fred Góes (1982):

Osmar, dono de uma oficina mecânica, e Dodô, rádio-técnico, decidiram, já nesta mesma noite de 4ª feira, que, no dia seguinte, comprariam o material necessário para enfeitar o Ford bigode de 1929, de propriedade de Osmar e que servia para transportar o material de oficina, e o equipamento para a construção de uma fonte de alimentação para funcionar na própria bateria do carro, onde seriam ligados os instrumentos elétricos por eles inventados, *os paus elétricos* (Góes, 1982, p. 18, grifos do autor).



O primeiro passo para a transformação das composições carnavalescas, chamado anos depois de trieletrização do frevo pernambucano, foi dado naquele ano de 1950. Desde então, com o trio elétrico presente na festa de Salvador, o Carnaval ganhava uma nova vertente musical e coreográfica, que passava a ser envolvida pelo aparato tecnológico do trio elétrico. No ano seguinte, já numa Picap Chrysler, modelo Fargo, com o engenheiro Temístocles Aragão tocando triolim (violão tenor elétrico), estava formado o trio, com Osmar na guitarra baiana e Dodô no pau elétrico.

O Carnaval baiano já não era mais o mesmo e, no período compreendido entre o final dos anos de 1950 e começo dos anos de 1960, assume posição de destaque na festa soteropolitana o Trio Elétrico Tapajós, de Orlando Campos, que deu continuidade e trouxe inovações ao invento de Dodô & Osmar, principalmente quando estes saíram temporariamente de cena. Além de redimensionar as carrocerias, agregando-lhe o aspecto alegórico, e ter colocado o microfone no trio, Orlando foi responsável pela gravação do primeiro álbum de trio elétrico, o LP *Trio Elétrico Tapajós*, lançado em 1969 pela Philips.

Depois que o frevo ganhou as feições definidas pela guitarra baiana, aconteceu, na segunda metade dos anos 1970, uma nova transformação na música carnavalesca baiana, quando entrou em cena o suingue e a percussão, inovações que acontecem com a maior visibilidade dos blocos afro nas festas populares de Salvador, fenômeno que Antonio Risério (1981) chamou de carnaval afro-brasileiro.

No vácuo deixado pelo trio elétrico e diante da visibilidade dos blocos afro, surgiram novos e importantes territórios musicais, como aquele trilhado por Moraes Moreira, ex-integrante do grupo Novos Baianos. Moraes introduz o ritmo ijexá na música do trio elétrico, com a música *Assim Pintou Moçambique*, de 1979, composta em parceria com Risério. No mesmo disco, *Lá vem o Brasil descendo a ladeira*, Moraes tem mais duas composições em que entra o ijexá: *Eu sou o Carnaval* (também em parceria com Risério) e *Chão da Praça*, em parceria com Fausto Nilo. Outras transformações que possibilitaram a tessitura de novos territórios musicais podem ser percebidas nas letras de algumas canções desse período, entre o final dos anos de 1970 e começo de 1980. Foi um período rico, especialmente para o Carnaval de Salvador. Vale a pena elencar alguns sucessos emblemáticos desse processo.

Caetano Veloso contribuiu com *Odara* (LP *Bicho*, Philips, 1977); *O Bater do Tambor* (cantada por Gal Costa no LP *Gal Tropical*, Philips, 1979); *Beleza Pura* (LP *Cinema Transcedental*, Philips, 1979) e *Sim/Não* (LP *Outras Palavras*, Philips, 1981). Gilberto Gil colaborou com *Patuscada de Gandhi* (LP *Refavela*, Phonogram, 1977); *Balafon* (LP *Refavela*,

Phonogram, 1977); *Babá Alapalá* (LP *Refavela*, Phonogram, 1977); *Logunedé* (LP *Realce*, Warner Music, 1979) e *Axé Babá* (LP *Luar*, Warner Music, 1981). Moraes Moreira, com parceiros diversos, chegou com *Eu sou o Carnaval* (com Risério, LP *Lá vem o Brasil descendo a ladeira*, Som Livre, 1979); *Axé do Gandhi* (com Pepeu Gomes, LP *Moraes Moreira*, Ariola, 1981); *Pessoal do Alô* (com Risério, LP *Bazar Brasileiro*, Ariola, 1980); *Grito de Guerra* (com Toni Costa e Risério, LP *Bazar Brasileiro*, Ariola, 1980) e *Pensamento Ioruba* (cantada por Zezé Motta no LP *Negritude*, Atlantic/WEA, 1979). Paulinho Camafeu ressalta a beleza do *Ilê Ayê* (canção interpretada por Gilberto Gil no LP *Refavela*, Phonogram, 1977) e Moa de Catendê se inspira no Badauê e compõe *Badauê* (canção gravada por Caetano Veloso no LP *Cinema Transcedental*, Philips/PolyGram, 1979). Charles Negrita compõe *Afoxé do Garcia* (parceria com Pepeu Gomes e Paulinho Camafeu, gravada no LP *Pepeu Gomes ao vivo em Montreux*, Elektra/WEA, 1980). Muitas dessas canções foram construídas de forma híbrida, com palavras em português e em iorubá, tendo em comum e como principal foco a interface cultural que naquele período alcançava uma visibilidade inédita em termos de referências culturais.

Na sequência dos acontecimentos surge a Axé Music. Apontaremos itens que, possivelmente, conduzem à tessitura deste tipo de canção. É comum ouvir dizer que a expressão foi cunhada em 1987 pelo jornalista Hagamenon Brito, que escrevia sobre música no jornal mais lido de Salvador, A Tarde. Segundo o crítico, tratava-se de um tipo de música que desagradava os roqueiros baianos, que por sua vez chamavam a nova música de *axé* e os músicos de *axezeiros*, passando a usar freqüentemente esta expressão na imprensa, hábito que rapidamente se generalizou. Entretanto, o produtor Roberto Sant'Anna afirma que o termo foi criado por um radialista<sup>3</sup> que atuava numa emissora paulista, possivelmente a Jovem Pan, sendo a expressão veiculada durante o trabalho de divulgação do disco *Magia*. A expressão depois foi replicada na imprensa, passando a ser creditada a Hagamenon.

Uma novidade importante trazida com a Axé Music é que seu sucesso não se construiu a partir dos aparelhos fonográficos do Rio de Janeiro ou de São Paulo, legitimando-se em boa parte do Brasil a partir de Salvador, onde foi capaz de criar um mercado de consumo próprio que não tardou a se expandir para grandes centros consumidores, principalmente São Paulo e Rio de Janeiro.

Em relação à sonoridade propriamente dita, é entendida como uma música híbrida, freqüentemente associada a uma coreografia, em que é possível fundir vários estilos, com

---

<sup>3</sup> O nome deste profissional não ficou registrado.

ênfase nos elementos percussivos. Em geral, as letras são simples, de fácil assimilação, sendo que o ritmo ganha o reforço dos refrões que atuam como caixa de ressonância da letra. Goli Guerreiro (1997) observa:

A denominação cabia tanto para a música dos blocos afro – que utilizavam apenas percussão para mesclar samba, reggae e ijexá com letras tematizando e celebrando o universo negro – quanto para a música feita pelas bandas de trio – o frevo, o fricote, o galope, o merengue, gêneros já fortemente influenciados pela ritmia dos blocos afro. Devidamente rotulada, a axé-music se espalhava pelo Brasil, e os artistas baianos começaram a alcançar as melhores vendagens de discos e a disputar o mercado de shows com os maiores nomes da MPB (Guerreiro, 1997, p. 100).

Vale lembrar aqui que *Fricote* é o nome da canção, mais conhecida por *Nega do Cabelo Duro*. O ritmo é o deboche, que corresponde ao debochar do baiano de Salvador com sua ginga, com sua encenação corporal que fala por si só e se soma à própria fala, complementando-a naturalmente.

Para Milton Moura, a Axé Music corresponde à contemporaneidade do Carnaval baiano:

[...] uma interface de repertório musical e coreográfico que se desenvolveu basicamente a partir do encontro entre a tradição do trio elétrico e o evento do afro, que por sua vez recapitula a tradição da musicalidade negra do Recôncavo em conexão com outras vertentes estéticas da Diáspora (2000, p. 231).

O autor prossegue:

Não se trata de um *estilo* ou *gênero musical*, pois não há uma unidade formal interna a esse denominador comum. Não se trata tampouco de um somatório do repertório de determinado tipo de artista ou grupo musical. É uma *interface*, no sentido de que recursos de composição e interpretação ou aspectos formais de diferentes grupos ou artistas são compatibilizados e/ou identificados entre si, criando-se então uma ambiência de que são mais emblemáticos alguns ritmos e coreografias, algumas bandas e intérpretes, sem que se tenha contornos precisos do estilo, como no caso do tango ou do jazz (*Ibid.*, p. 231, grifos do autor).

Por sua vez, Paulo Miguez considerou a Axé Music como:

Uma criação híbrida do Carnaval afro-elétrico baiano, cuja formatação mercantil, em termos de uma lógica de indústria cultural, tem origem na configuração tecno-empresarial que se desenvolveu imbricada à festa (2001, p. 290).

Para Luiz Caldas, em entrevista de 2004, “a Axé Music é uma música basicamente direcionada à diversão, às festas para multidões, como o Carnaval e a Micareta”. O artista aponta as influências sonoras das músicas tocadas nos bailes, do frevo trieletrizado dos trios, dos teclados, dos ritmos africanos, do reggae, das rodas de samba, do rock e do pop, além da sonoridade difusa da periferia de Salvador e da sua Região Metropolitana. Sobre a dança relacionada à Axé Music, afirma que “nasce nas camadas populares e volta midiaticizada para todas as classes sociais por meio de seus intérpretes baianos”.

Em face das influências musicais que se associam num único corpo sonoro, seria possível dizer que se constitui como resultante de hibridações. Essas hibridações, de acordo com Néstor Garcia Canclini, levam ao entendimento de que “todas as culturas são de fronteiras”. Ou seja:

Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento (Canclini, 1998, p.348).

O conceito de hibridação resulta mais do que pertinente quando se fala da formação da Axé Music. Durante o engendramento da axé music, deu-se uma relação siamesa entre canção e dança, ocorrendo, em função dos intercâmbios regionais, a perda da relação de exclusividade com a Bahia, ganhando, em contrapartida, em comunicação e visibilidade, resultantes do processo migratório ocorrido.

Híbrido vem do grego *hybris*, que corresponde à miscigenação ou mistura que ultraja as leis naturais. Para os gregos, representa a ultrapassagem das fronteiras, sendo algo que participa de dois ou mais conjuntos, elementos, estilos ou gêneros. A composição híbrida surge a partir da mistura de dois ou mais elementos, resultando em algo “novo” que pode ter as características dos elementos geradores, estando estes presentes de forma reforçada ou reduzida.

Os termos *híbrido* e *hibridação* vêm sendo utilizados sobretudo em substituição à mestiçagem e sincretismo. Para Canclini, a *mestiçagem* estaria associada à mistura étnica, no sentido de miscigenação. Já *sincretismo* estaria relacionado aos diferentes credos religiosos. *Hibridação*, conforme o autor, seria a expressão mais apropriada para designar as inúmeras mesclas interculturais.

Vale ressaltar que aquilo que é híbrido surge em profusão nas culturas empurradas para as margens, ou seja, àquelas lançadas à periferia, local onde acontecem tensões que levam a misturas de estilos, formas, linguagens, costumes e comportamentos. Como o híbrido corresponde à mistura das coisas sem gerar anulação das partes e como o sentido de pureza remete ao desejo platônico, torna-se difícil identificar os elementos musicais puros que possibilitaram o surgimento da Axé Music. Daí, pode-se aludir à hibridação da Axé Music como uma teia interfaceada por hibridações anteriores.

Num sentido mais amplo, a hibridação caracteriza-se como um processo sócio-cultural em que estruturas que existiam em formas separadas combinam-se para gerar novas estruturas. Desencadeada de maneira pensada ou aleatória, a resultante híbrida transita num campo que, não necessariamente é o campo dos elementos matrizes, dos elementos “originais”. No caso específico da Axé Music, o campo maior é a música, e os subcampos são os campos estilísticos que delimitam cada sonoridade, como os que identificam o frevo, o samba, o rock, a marcha, o galope, dentre outros. Somam-se aos subcampos a percussão de matriz africana, a trieletrização de canções por força da guitarra baiana e as inúmeras sonoridades que ajudam a definir um gênero.

A mistura musical conseguida por Luiz Caldas deu-se, em boa medida, dentro de um convívio urbano favorável. Os elementos sonoros estavam disponíveis, coexistindo com os tantos outros, tradicionais ou não, faltando um catalisador capaz de estreitar ainda mais as fronteiras do novo com o que já estava concebido. Acrescenta-se o fenômeno da desterritorialização, quando o artista incorpora à sua música inúmeras experiências vividas no campo geográfico em que atuava. Gradativamente, desde os bailes, sedimentaram-se as múltiplas possibilidades sonoras que vão imbricar na Axé Music.

### **3.3 ASCENSÃO NO PALCO DE CHACRINHA**

Retomando a narrativa biográfica, é importante colocar que, em 1985, Luiz Caldas já se destaca na cena baiana com a vendagem de 100 mil exemplares do disco *Magia*. Paralelamente, Sant’Anna traçou estratégias de lançamentos, começando pelo Rio de Janeiro, no programa de Chacrinha. Rapidamente, via Rede Globo, Luiz Caldas ficava conhecido em todo o Brasil. Não fugindo à regra dos jovens que chegam ao estrelato, a fama passava a ser inimigo invisível.

Presença assegurada no programa de sábado apresentado por Chacrinha, Luiz Caldas passou a integrar a caravana do apresentador, juntamente com outros artistas, pelo interior do Rio de Janeiro, fazendo seguidas apresentações, numa mesma noite, em diferentes espaços para shows bancados por bicheiros cariocas. As apresentações com playback, acordadas por Sant'Anna, serviam como moeda de troca, ganhando os dois lados. A corrida em busca da fama, no entanto, tinha um preço: saudade da mulher e dos filhos.

Num certo sábado, com a cabeça virada, resolveu voltar à Bahia e não se apresentar no programa de Chacrinha, gravado ao vivo. Por pouco, a imaturidade do jovem artista de 22 anos jogaria por terra os planos traçados por Sant'Anna de projetar a imagem de Luiz Caldas por todo o Brasil, como já vinha acontecendo. Quem contornou a situação foi o compositor Vevé Calazans. Convidando Luiz Caldas a dar umas voltas de automóvel pelas imediações da emissora, demoveu-o da atitude insensata. O ocorrido sinalizava para o perigo do sucesso sem o devido preparo psicológico. Nesse momento de fraqueza, compõe a canção *É tão bom*.

Do Chacrinha, com o sucesso de *Fricote* e com o aval de Caetano Veloso, gravou clip da canção estourada nacionalmente para o programa Fantástico. Já conhecido por grandes públicos, ganhou espaço na emissora, passando a ser chamado para participar de vários programas. O visual diferente, sempre descalço, por vezes sem camisa, não limitado ao mundo artístico, se por um lado trazia vantagens, destacando-o dos demais, por outro, batia de frente nas barreiras impostas pela sociedade, criando situações egocêntricas em que as normas do mundo real não eram compreendidas.

Famoso e sem mediar as consequências do poder simbólico que possuía, em 1986, deu apoio ao então candidato ao governo do baiano, Waldir Pires, cantando a introdução do jingle da campanha do político num show que lotou o Parque de Exposições de Salvador. A platéia, em uníssono, respondeu cantando também. Waldir venceu por larga maioria o candidato de Antônio Carlos Magalhães, liderança em pleno apogeu. Tempos depois, ACM retomaria o governo estadual e Luiz Caldas interpretaria o seu apoio a Waldir Pires como fonte de restrições ao seu nome em eventos no Estado.

### 3.4 PASSAGEM PELO CAMALEÃO

Em 1982, numa segunda-feira de Carnaval, enquanto o bloco Camaleão passava pela Praça Castro Alves, subindo a Rua da Ajuda para retornar pela Rua Chile, o diretor do bloco Marcos Ferreira e alguns amigos ficaram na praça aguardando o retorno. Durante a rápida espera, já no final da tarde, assistiram subir pela Ladeira da Montanha o Trio Elétrico Tapajós.

A habilidade com a guitarra baiana de um rapaz magro e cabeludo, atuando com desenvoltura, e o repertório diferente da banda do Tapajós chamaram a atenção de Marcos Ferreira. O que era tocado não era frevo tradicional, não era galope ao estilo da Banda Chiclete com Banana, não era parecido com o som do São Felipe Trio, do Dengo da Bahia, não era igual à Banda Eva, que surgia, e nem similar ao som da Banda Salamandra, que comandava o Camaleão.

O som do Tapajós, especialmente a canção *Axé pra Lua*, seduziu Marcos, fazendo-o seguir o trio da Rua Carlos Gomes até o Campo Grande. Na quarta-feira de Cinzas, na reunião para planejar o Carnaval do Camaleão para o ano seguinte, foi lançada a proposta para aquele rapaz magro e cabeludo puxar o bloco. Não havendo consenso entre a diretoria, permanecendo a Banda Salamandra.

No Carnaval de 1983, Luiz Caldas puxou o Bloco Traz os Montes, não acontecendo muitas novidades como no ano anterior. Porém, o desejo de Marcos Ferreira em contratar o artista persistia. Em 1984, já puxando o Bloco Beijo, Luiz Caldas apareceu com a marchinha *O Beijo*, em homenagem ao bloco homônimo. Na semana que antecedia à festa, no desfile pela Barra, a direção do Camaleão assistiu uma multidão ser arrastada pelo trio do Bloco Beijo, com a Banda Acordes Verdes, então formada por Luiz Caldas, Cezinha, Alfredo Moura, Carlinhos Marques, Silvinha Torres, Paulinho Caldas e Tony Mola.

Após o Carnaval daquele ano, na quinta-feira, estava Luiz Caldas na sede do Camaleão para assinar contrato. No primeiro ano à frente do Camaleão, em 1985, Luiz despontou com a canção *Iluminosidade* e já vinha atuando na cena musical de Salvador dando andamento ao disco *Magia*. Não só a sonoridade passava por mudanças. O trio também incorporava transformações, como o prolongamento das laterais, a chamada “varanda”, onde o artista ficava mais visível, ampliando a interatividade com os foliões, aproximando-se do público.

Vale ressaltar que a sonorização também evoluía, acompanhando as carrocerias, migrando das cornetas para as caixas acústicas. A mudança tecnológica acompanhava a evolução eletrônica e das bandas de trios, como os teclados incorporados por Luiz Caldas, levando à melhoria na qualidade do som e aumento da potência de saída, feitos que possibilitavam melhoria na performance do cantor, exigindo em contrapartida mais acuidade dos técnicos de som com a microfonia, fenômeno que ocorria na arrumação da banda e quando os trios passavam perto de árvores, de marquises e de outros trios.

Na varanda do trio do Camaleão, colocada em prática por Tinho, um dos dirigentes do bloco, Luiz Caldas também podia mostrar as coreografias que acabariam virando moda, como ocorreu com o *deboche*. Como música e dança passavam a se imbricar cada vez mais intensamente, artistas e produtores começaram a utilizar este binômio para se destacar na festa de Salvador, estratégia que servia para fortalecer as partes e incrementar o viés comercial que vinha gradativamente sendo incorporado. Com um ritmo determinando a dança e visual fora dos padrões, não foi difícil para Luiz Caldas comandar da varanda do trio os integrantes do bloco e os demais foliões. A fórmula música-dança viria se repetir, surgindo as danças do *Ti-ti-ti*, da *Galinha*, da *Cordinha*, dentre outras.

O *boom* de Luiz Caldas acontecia durante a sua passagem pelo Camaleão, em 1986, a partir de uma conjunção de fatores, como o sucesso de *Fricote*, o fortalecimento contínuo da própria Axé Music como estilo musical indissociável do Carnaval, o crescimento, em volume e rentabilidade das produções musicais na cidade e uma maior veiculação, nas emissoras de rádio de Salvador, de canções de artistas locais, enraizando cada vez mais o regionalismo.

A história da canção *Fricote* merece registro à parte. Desligado do Trio Tapajós e trabalhando na WR, Luiz Caldas realizava shows com a Banda Acordes Verdes, fazendo aflorar a carreira solo. Mantendo a amizade com os integrantes do Tapajós, foi até Simões Filho assistir aos colegas. Na praça principal da cidade, num barzinho, encontrou com Paulinho de Camafeu, cantor e compositor que vinha se destacando na cena local junto ao afoxé Filhos de Ghandi. Entre uma conversa e outra, em meio à movimentação, batucando numa mesa de improviso, tomando cerveja, o entendimento fluía sobre os novos trabalhos, até que um diálogo popular, tipo gozação, entre um rapaz e uma garota, chamou a atenção.

– Pega ela aí pra passar batom! Pega ela aí pra passar batom!

A frase interessante e engraçada surgia como insight para a criação de uma canção a partir de uma história que acontecia diante dos olhos dos dois observadores. Do assistido,



Luiz Caldas escreveu mais alguma coisa e juntou com o que Paulinho de Camafeu já tinha feito. Da alquimia espontânea, surgiu *Nega do Cabelo Duro*, música de letra simples e pequena que viria ser o carro-chefe do disco que estava sendo concebido na WR.

Depois de pronta, lembra Luiz Caldas, a alquimia sonora de *Fricote* juntou-se à dança das pessoas que pipocavam ao lado dos trios independentes, num movimento espontâneo dos braços, das pernas e da cintura. A dança, então, foi ganhando rapidamente a simpatia popular, como se o povo estivesse legitimando diante do espelho a própria espontaneidade.

Antes de ser lançada no álbum *Magia*, em 1984, nos shows com a banda Acordes Verdes, a canção era pedida pelo público. Numa apresentação no Teatro Castro Alves, no show Verso e Reverso, *Fricote* foi gravada ao vivo e passou a ser executada em algumas rádios de Salvador, como a Itapuã, vindo a ser bem tocada por causa dos muitos pedidos dos ouvintes. Quando o disco *Magia* chegou às lojas, em 1985, o sucesso de *Nega do Cabelo Duro* alavancou as vendas, superando a marca de 100 mil cópias.

Quando do início do sucesso no Camaleão, deu-se a dissolução da Banda Acordes Verdes, cujo desfecho ocorreu numa turnê pelo Nordeste, depois de uma discussão no ônibus, quando faltavam dois shows para encerrar uma maratona de 28. O nome Luiz Caldas à frente da banda passou a causar o descontentamento de alguns integrantes. Para dar um basta à discórdia, numa decisão radical, Luiz pagou a multa dos shows não-realizados, fechou a conta do hotel e voltou a Salvador. A decisão de não mais gravar na WR após o *Magia*, preservando a matriz sonora que se revelara exitosa, marcou o fim da banda. Não deixou de concorrer para isto também o fato de o estúdio soteropolitano ter 16 canais, enquanto diversos estúdios do Rio de Janeiro se mostravam bem mais equipados.

Com a meteórica ascensão nacional, Luiz Caldas convidou os amigos Stan Viana e Fernando Lima, que até então não tinham acumulado experiência no ramo, para serem seus empresários. Quando o sucesso se mostrava cada vez mais generoso, montou a produtora Acauã, homenageando o terceiro filho e delegando poderes a familiares. As decisões tomadas, mais paternalistas e menos profissionais, encontraram respaldo na falta de estratégia para o artista se manter sempre em posição favorável.

Próximo ao artista, Marcos Ferreira relatou:

O sucesso de Luiz Caldas, aos 22 anos, muito jovem, de alguma forma, perturbou o rapaz. Aliam-se a isso as más companhias, interesses diversos, amadorismo e o fato de ele ter um enorme coração. Não se pode culpá-lo por isso. Além do mais, ele ajudava as pessoas, a família, os antigos amigos e

aqueles que não estavam em boas condições, misturando a vida pessoal com a profissional. Tudo isso foi muito ruim e acabou prejudicando a carreira. A partir de 1987 tudo isso começou a complicar, crescendo-se o abuso de álcool e outras drogas (FERREIRA, Marcos, entrevista em 14/08/08).

A passagem pelo Camaleão durou seis anos, de 1985 a 1990. A partir de 1991, o bloco veio ser comandado pela Banda Chiclete com Banana, o que acontece até os nossos dias. A mudança acontecia não propriamente por razões musicais, mas pela necessidade de transformação que a direção do bloco buscava.

### 3.5 CAPA DA REVISTA *VEJA*

Em 1987, com o sucesso de *Fricote*, Luiz Caldas alcançou um feito que poucos artistas com sua idade atingiu: ser tema de capa da revista *Veja*, número 965, edição de 4 de março daquele ano. Com a reportagem, a publicação semanal de maior circulação do país passava a legitimar na mídia impressa um artista regional que emergia desenvolvido no seu campo de atuação.

O campo, definido aqui a partir de Pierre Bourdieu, consiste em espaço estruturado de posições e tomadas de posições onde indivíduos e instituições competem entre si. Foi neste campo de forças, entendido também como campo de batalha por ser um terreno de luta em que os participantes procuram preservar ou ultrapassar critérios de avaliação, que Luiz Caldas superou algumas tensões impostas pelo próprio campo artístico, especificamente o da música. No espaço dimensionado exclusivamente pela música, conseguiu fragmentar e depois reorganizar o chamado frevo trieletrizado, com uso de percussão e referências sonoras diversas, marcadamente híbrida na forma tanto musical quanto coreográfica.

Esse hibridismo, para Homi Bhabha, possibilita um momento ambíguo e ansioso, com transição, acompanhando qualquer modo de transformação social, sem a promessa de um fechamento celebrativo. Para o autor, o lugar onde as coisas se misturam é o terceiro espaço, denominado de espaço intersticial, que seria o intervalo entre as partes de um todo. Aí ocorre a diferença, sendo possível verificar que as alteridades do hibridismo se fazem visíveis e audíveis.

Conforme Bhabha, o hibridismo pode ser pensado como deslocamento existente entre enunciado e enunciação. O enunciado representa a fala ou texto produzidos por um locutor (Luiz Caldas) num determinado contexto (Salvador / meados dos anos 1980 / cena musical/campo da música). O contexto se refere ao que é sócio-histórico e ideológico, representando a enunciação. O locutor, em sua trajetória de vida, se localiza num determinado contexto, podendo, dependendo das tensões contextuais, se destacar diante dos demais.

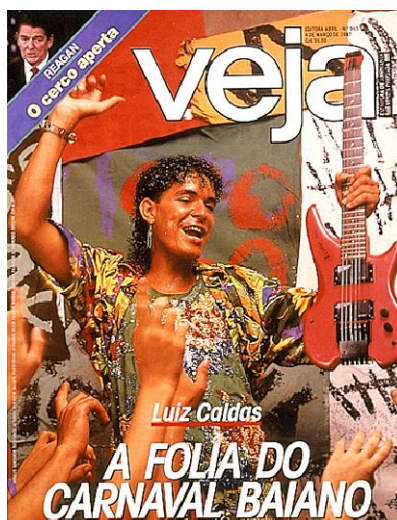


Figura 5. Tema principal da *Veja* de 1987

A capa da revista estampava uma foto de Luiz Caldas segurando com a mão esquerda uma guitarra vermelha, estando o outro braço levantado com as mãos quase abertas, dando a impressão de movimento de todo o corpo. Composto a cena, alguns braços e mãos levantados, como se estivessem acompanhando o seu movimento, reforçavam o sentido dado pelo título que dizia em duas linhas: *Luiz Caldas - a folia do Carnaval baiano*. Como assunto secundário, no canto superior esquerdo da capa, uma foto de Reagan, então presidente americano, era amparada pelo título: *O cerco aperta*.

A *Veja* tinha destacado como tema de capa até 1987 os baianos Glauber Rocha (1969), Jorge Amado (1972 e 1984), Caetano Veloso (1972), Maria Bethânia (1973 e 1980), Gal Costa (1979) e Simone (1982). Outros artistas de expressão nacional também foram capa da revista, bem como o tema Carnaval já havia sido assunto principal em outras ocasiões. O Carnaval baiano, especificamente, foi capa em 1982, com o título *O Carnaval do Trio Elétrico*.

No índice da revista, ao lado da reprodução da capa, dizia o texto: “Na cadência sensual do deboche, Luiz Caldas renova e lidera a grande festa do Carnaval da Bahia”. Nas páginas 76 e 77, abrindo a reportagem, o título *A Bahia brinca ao som do rei do deboche* indicava o que estava acontecendo musicalmente no Estado e na carreira de Luiz Caldas. Sem assinatura de um repórter específico, dizia o texto, logo na abertura, que o artista chegava com uma música de ritmo original e uma dança contagiante, roubando a cena do Carnaval, tornando-se um ídolo regional que ecoou nas rádios do país.

Dizia ainda que com sua música híbrida (que tem como ingredientes o batuque negro da Bahia, o ritmo balançado da salsa, do merengue, do reggae e outros gêneros do Caribe, e as guitarras importadas do rock), ainda sem a denominação de Axé Music, tornou-se matéria-prima de uma dezena de cantores que foram elevados ao posto de ídolos regionais, como Gerônimo, Missinho e Jorge Taime. Constata ainda que a nova sonoridade representava a maior revolução na folia baiana desde que, em 1950, os carnavalescos Dodô e Osmar montaram num velho Chevrolet (uma Fobica) e inventaram o trio elétrico.

A frequência com que as canções de Luiz Caldas eram tocadas na Rádio Itapuã FM, com pelo menos uma execução a cada uma hora, foi observada na reportagem que também abordou aspectos da vida familiar, participações em programas de auditório na televisão, comércio de produtos com o seu nome, tematização do Carnaval de Salvador em razão da nova dança, influência em outros artistas e um boxe com o contraponto que era o samba cantado por Beth Carvalho e Neguinho da Beija-Flor. Ainda na reportagem, Antônio Risério avaliava que “a Bahia retomou um processo de efervescência cultural através, sobretudo, dessa música” e Gilberto Gil resumiu que “Luiz Caldas conseguiu fazer uma ponte entre o Carnaval e a música pop”.

Pode-se deduzir, a partir da revista *Vêja*, que havia um campo aberto, não-visível, que foi ocupado por Luiz Caldas com sua música e sua dança. Além do mais, as tensões existentes no campo artístico operavam no âmbito de uma lógica que foi dita a partir de sua trajetória de vida, quando tocou em bandas de baile imitando outros artistas, quando compôs canções carnavalescas, quando tocou e cantou em trios elétricos, quando atuou como instrumentista em discos de outros artistas, quando integrou a equipe de músicos e arranjadores da WR, quando representou a si mesmo e quando foi espelho para outros artistas.

### 3.6 INFLEXÃO

Após o sucesso do disco *Magia*, Luiz Caldas assinou contrato com a Polygram, que lançou os discos *Flor Cigana* (1986), *Lá Vem o Guarda* (1987), *Muito Obrigado* (1988), *Tímbres* (1989), *Nós* (1991) e *Retrato* (1992). Após isto, ficou sem gravadora até 1998, quando homenageou Luiz Gonzaga com o disco *Forró de Cabo a Rabo*, que sai pela EMI Music. O hiato sem gravadora refletia um declínio na sua carreira. Este declínio, considerando a magnitude do sucesso nos anos 80 e início dos 90, vamos chamar de inflexão.

Divergências com produtores da Polygram, interessados em divulgar as canções de consumo fácil, repetindo a fórmula de *Fricote*, contribuíram para a não-renovação do contrato com a gravadora. A imagem de criador de problemas foi então agregada a Luiz Caldas, que não se rendia ao jogo da indústria da música, arcando com as consequências tomadas. A fama conquistada, para o artista, era o suficiente para tocar a carreira.

Sem a estrutura de marketing da gravadora, engrenagem que facilita o estreitamento da divulgação do artista junto aos meios de comunicação, a imagem de Luiz Caldas, foi gradativamente perdendo espaço no campo midiático. Ao mesmo tempo, a falta de estratégia para tocar a carreira remetia à fama já conquistada, inviabilizando a realimentação com os elementos novos que surgiam ou poderiam surgir. As mudanças que se processavam no campo da música, nestes seis anos sem gravação, aconteciam aceleradamente, passando a dominar a cena da Axé Music os cantores Netinho, Daniela Mercury, Ricardo Chaves, Márcia Freire, Bell Marques, Durval Lélys e Ivete Sangalo.

Mantendo o mesmo visual e sem renovar o repertório, estabelece-se em Luiz Caldas uma fadiga estético-sonora, possivelmente não percebida reflexivamente pelo artista. Sem ações práticas para manter a carreira em posição de confortável nos meios de comunicação, sobretudo nas emissoras de rádio, começam a surgir alguns efeitos da inflexão, como a redução na quantidade de apresentações. Acrescenta-se a este fato os desdobramentos de um desentendimento ocorrido na fase ascensão com o empresário Pinga, considerado um dos mais influentes vendedores de shows do Norte/Nordeste.

Há, no entanto, uma situação contraditória ao exposto, no intermédio da carreira bem-sucedida. Tendo interpretado, em 1989, a canção *Tieta* (Paulo Debétio e Boni), tema de abertura da novela homônima da Rede Globo, Luiz Caldas participou, em 1990, da 24ª edição do Festival Internacional de Montreux, na Suíça. Isto em nada conota inflexão; pelo contrário,

aponta para uma carreira exitosa. Dos álbuns lançados até 1990, contabiliza, em números oficiais, mais de 1,5 milhões de obras vendidas, indicando que tudo estava em ordem. Não percebe que o mercado da música, especialmente da Axé Music, estava buscando novos talentos baianos. Não percebe tampouco que a organização do Carnaval de Salvador vinha se modificando rapidamente. Cada vez mais, a cena se centrava nos blocos de trio e os empresários do setor investiam massivamente em seus artistas.

Contribui para o processo de inflexão a perda de espaço como puxador de bloco de trio no Carnaval de Salvador. Depois que deixou o Camaleão, Luiz Caldas passou ainda pelos blocos Jóia e Mordomia, fixando-se em seguida nos trios independentes. Acontece, porém, que os trios independentes começam a perder espaço na festa, sendo programados para tocar na madrugada e em horários com pouquíssima cobertura das televisões e dos jornais impressos. A situação desfavorável aos trios independentes é agravada com o estabelecimento de horários para os desfiles dos blocos de trios. Com a instituição do critério da “antiguidade” como definidor da ordem dos blocos na fila no Carnaval da Cidade Alta, privilegiando os blocos antigos, ocorreu o engessamento do desfile e os primeiros blocos a sair se fortaleceram ainda mais a cada ano, catapultando os seus artistas nas transmissões ao vivo para o resto do Brasil.

Por sua vez, os empresários ligados ao Carnaval lançavam a cada ano novos grupos artísticos, acirrando as tensões no campo da música. Surgem atrações ligadas ao pagode, que passam a incorporar dançarinas na formação, como foi o caso do Gerasamba, que após cisão de seus mentores passou a se chamar É o Tchan, e do Terra Samba. Sem condições de reverter a situação que se apresentava, uma vez que o que os artistas ascendentes haviam se profissionalizado dentro de uma estrutura maior do que o ato de compor e cantar, Luiz Caldas passa a ocupar uma posição intermediária no mercado da Axé Music, resultante da perda de visibilidade massiva. Graças ao poder simbólico agregado ao seu nome, os danos à carreira não foram maiores.

No lado econômico, o artista ficou mais em alerta graças aos conselhos de Luiz Gonzaga, passando a investir uma parte do faturamento em bens imóveis. Chegou a montar uma empresa de produção, a Acauã, nome em homenagem ao filho caçula. Entretanto, o amadorismo que caracterizada o trato com os negócios não ocasionou o crescimento. Parentes do artista gerenciam o empreendimento que não se sustenta.

Não menos importante como fator, um outro elemento intervinha na estruturação da carreira de Luiz Caldas: seu gosto crescente por bebidas alcoólicas. Assim, lentamente, foi se

enredando nas malhas do alcoolismo. Este traço passa a prejudicar a saúde e a carreira, que já apresentava sinais de descontinuidade.

O alcoolismo atinge o nível máximo no final dos anos 1990, quando a família busca tratamento médico. Para evitar recaída, bebidas alcoólicas eram escondidas, mas o vício persistia; o cantor e compositor que desencadeou uma renovação radical do Carnaval era o soteropolitano que acordava na madrugada para beber uísque. A curva descendente da carreira e o alcoolismo agiam em interação sinérgica. O corpo do artista espelhava este declínio.

Numa das crises, com a mudança de comportamento em função da bebida, trancou a família num quarto da casa para sair para beber, sendo repreendido pelo amigo Gilcélcio Pinheiro, pelo que terminou voltando atrás da decisão autoritária. Numa consulta médica para por um fim à doença, foi avisado de que o fígado estava comprometido e que não poderia mais beber um só gole. Começou um tratamento sério à base de remédios e força de vontade. Após uma recaída, encarou novamente o tratamento, por decisão própria, conseguindo se livrar da doença. Nesse período de inflexão, colegas e empresários do campo da música se afastaram. Isto não lhe causou estranhamento, ressentindo-se sem alarde.

A autoconfiança aumentou com a prática da ioga, bem como o apoio da família e de amigos íntimos. O período crítico do alcoolismo, vivido por mais de oito anos, o faz envolver-se em confusões, como uma espécie de aviso no sentido de não ser mais seguido. O episódio de ter comprado toda uma prateleira de uísque num mercado próximo de casa havia ficado para trás.

Nesse período, Luiz Caldas não parou de compor e gravar no estúdio montado dentro de casa. Fez dezenas de canções nunca gravadas em disco e um álbum inédito só com canções do Padre Zezinho, personagem que sempre esteve presente em sua vida, desde o tempo que freqüentava a casa dos Barroso. Passou a cuidar mais da alimentação, seguindo uma rotina alimentar sem carne animal, processo que ajudou a desintoxicar o corpo. Como resultado prático, percebeu que estava tocando os instrumentos de corda com mais velocidade e precisão.

Vale observar que o processo de inflexão atingiu outros artistas baianos, não sendo um acontecimento isolado na carreira de Luiz Caldas. No mesmo período, com defasagem de poucos anos antes de depois de 1990, inflexões são verificadas nas carreiras de Sarajane, então vista como Rainha da Axé Music, de Missinho, ex integrante da banda Chiclete com Banana e ao romper com o grupo seguiu carreira solo, de Lui Muritiba, de Gerônimo, de

Laurinha, de Armandinho, de Lazzo, de Virgílio e de Cid Guerreiro. Acrescenta-se o fato destes artistas perderem, gradativamente, espaço no Carnaval de Salvador, não estando ligado a blocos de trios. Em paralelo, canções destes artistas perdiam espaço nas grades de programação das emissoras de rádio de Salvador, acentuando a inflexão.

A inflexão a que se refere esta Dissertação não corresponde a um declínio linear ou a uma simples decadência, o que levaria à simples morte de uma carreira. Representou um distanciamento das mídias massivas, o que não impedia de fechar contratos para atuar em outros estados e no interior baiano. Shows aconteciam, uma vez que tinha que atuar para garantir o sustento da família. A impressão que fica deste período, visto aqui como hiato, é o de ofuscação diante das estrelas que passam a despontar na cena Axé, como Ivete Sangalo e Claudia Leite, já moldadas empresarialmente, como também fez os colegas Carlinhos Brown, Daniela Mercury, Durval Lélys e Netinho.

Este momento que cria uma ruptura mercadológica-massiva na carreira de Luiz Caldas pode ser analisado, então, a partir de mais de um fator determinante. Esses fatores se complementam e imbricam numa lógica de campo, já que outros artistas vêm buscando melhores posições neste campo, como acontecera favoravelmente com o próprio artista no período de ascensão.

### 3.7 RETOMADA

Curado do alcoolismo, centrou na produção de obras menos sintonizadas com o gosto das massas, como o CD *Melosofia*, lançado em 2004, em parceria com o autor desta Dissertação, em que são homenageados os filósofos Sócrates, Platão, Kant, Schopenhauer, Kierkegaard, Marx, Nietzsche, Marcuse, Sartre e Cioran. O trabalho ganhou versão em DVD, resultado do show homônimo realizado em Salvador, no Teatro ACBEU. Assina contrato com a produtora Penteventos e realiza uma série de ensaios de verão, se preparando para o Carnaval de 2005, ano em que o Tapajós comemorava os 50 anos de existência.

Ainda em 2005, é homenageado pelos 20 anos da Axé Music, tomando-se como marco zero o disco *Magia*. Com o momento favorável, grava pela Universal Music o CD e DVD *Luiz Caldas ao Vivo em Salvador*, álbum em que revisita sucessos da carreira e conta



com a participação de Ivete Sangalo, Durval Léllys, Carlinhos Brown, Fagner, Armandinho e Gerônimo. Faz dueto com Daniela Mercury para o DVD *Baile Barroco*, terceiro da artista.

Gravado no Solar Boa Vista, no Engenho Velho de Brotas, o álbum ao vivo repercutiu bem na mídia e entre os colegas da Axé Music. Assim, Luiz Caldas conseguiu reinserir parte de suas canções no mercado e empresários passam a contratar com mais intensidade o artista, sendo lembrado também para atuar em festas fechadas e em micaretas pelo interior do Estado.

Em 2006, Luiz Caldas foi o responsável pelo show de abertura do Festival de Verão de Salvador. A 8ª edição do evento reuniu artistas locais e/ou nacionais como Chiclete com Banana, Ivete Sangalo, Asa de Águia, Daniela Mercury, Jammil e Uma Noites, Babado Novo, Jota Quest, Skank, Jorge Aragão, Capital Inicial, Titãs, Charlie Brown Jr, Marjorie Estiano, Los Hermanos, CPM 22, Bruno & Marrone, Carlinhos Brown, Margareth Menezes, Banda Eva, Rapazolla, Psirico, Afrodisiáco, Cheiro de Amor, Biquini Cavado, A Cor do Som, Pitty, Otto, Cláudio Zoli, Cansei de Ser Sexy, Silvera, MV Bill e Leela.

No Carnaval de 2006, Luiz Caldas se apresentou no Trio Expresso 2222 com o ministro da Cultura Gilberto Gil, Preta Gil e Sandra de Sá. A apresentação se deu no circuito Barra-Ondina, que atrai o maior número de turistas e há muito já se consolidara como o local mais cobiçado por emissoras de rádio e televisão, aglutinando também os camarotes dos provedores de Internet.

A migração que se processava para o circuito na orla marítima da cidade, cada vez mais intensa, indicava que o tradicional circuito do Campo Grande declinava, feito que já havia acontecido com o fim do encontro de trios, na Praça Castro Alves, nas primeiras horas da manhã de quarta-feira de Cinzas.

Mantendo-se abstinente e vegetariano, passando a fazer ioga, Luiz Caldas passa a refletir mais sobre o próprio corpo, aprimorando a respiração e a performance de palco. Em 2007, no Carnaval de Salvador, puxa o bloco Universitário da Barra a Ondina. Ao final da apresentação, realiza um encontro especial com Carlinhos Brown, que também acabara de tocar. Realiza turnê em Portugal e faz shows de Axé Music pelo Brasil. No mês de junho, integra-se aos festejos juninos com apresentações que mantêm um repertório centrado nas canções de Luiz Gonzaga. Participa do Projeto Seis e Meia, com shows acústicos, com mais dois músicos, o maestro Claudinho Guimarães e o filho percussionista André, em teatros de Natal, João Pessoa e Campina Grande. O resultado surpreende a crítica, que passa a prestar mais atenção ao seu talento como instrumentista.

Em 2008, participa de desfile de moda no Iguatemi e começa a compor e gravar para o projeto *Luiz Caldas 130 Canções Inéditas*, caixa com 10 CDs lançada em 27 abril de 2009. O álbum décuplo traz discos de rock, Axé Music, forró, MPB (duas obras), instrumental de violão, samba, frevo de trio elétrico, superpopular (brega) e tupi (letras em tupi). A iniciativa possibilitou a reinserção do artista na mídia, que passa a ser notícia em jornais, revistas e portais de informação e música, a exemplo do globo.com, estadao.com.br, uol.com.br e metalclube.com. Volta às páginas da revista *Veja*, numa entrevista em que fala do projeto audacioso e pontua peculiaridades da vida pessoal e carreira.

Lança o site [www.luizcaldas.com.br](http://www.luizcaldas.com.br), passando a utilizar a internet como espaço decisivo para o processo lento e gradual de retomada da carreira. Jornais, TVs e revistas, além de sites especializados em música, passam a pautar com mais intensidade o artista, que muda de visual, cortando os cabelos longos criados desde a infância.

O desdobramento deste processo de retomada não pode ser considerado concluído. Está em andamento e pode vir a se concretizar por uma via menos massiva em termos de exposição e mais efetiva no lado do poder simbólico. Pelo exposto, em meio às constantes disputas no campo da música, Luiz Caldas se municia com canções inéditas para recuperar posições no campo. A estratégia se ampara no site oficial e na página no myspace do artista, acessada mais de 150 mil vezes, até 29 de abril de 2009 em termos de canções postadas.

## CAPÍTULO 4: TRAJETÓRIA MUSICAL EM DISCOS



Figura 6. Com Raimundo Fagner, em 2006, nas gravações do DVD *Luiz Caldas ao Vivo em Salvador*  
FONTE: Arquivo do autor

*La vie est un combat.*

Provérbio francês

Para compreender melhor a biografia de Luiz Caldas, além dos fatos pessoais e do contexto social em que está inserido, faz-se necessário percorrer a sua trajetória musical, sempre associada ao seu modo de vida, como foi visto durante o período em que tocou em bandas de baile. A sua produção musical passa a ser, então, o principal pilar biográfico, complementado pelas demais vivências. Por ser a música a chave que abre a porta da singularidade deste artista, nela reside o conjunto de tensões para um melhor posicionamento no campo em que atuava, como veremos a seguir.

A trajetória musical de Luiz Caldas em discos, atuando como compositor, instrumentista e intérprete, começou no *Tapajós*, primeiro trio elétrico a gravar um disco do gênero no Brasil, em 1969. O músico estreou no LP *Ave Caetano*, lançado em 1980 e gravado um ano antes, estando na época da gravação com 16 anos. Em texto assinado na contracapa, Caetano Veloso observava a força do trio elétrico para o Carnaval e atentava para as transformações que vinham ocorrendo na música composta na Bahia, com a fusão entre o som trieletrizado e o afoxé. Em verdade, a fusão citada ocorreu entre o ritmo do trio elétrico e do ijexá. Disse Caetano:

O primeiro disco de trio que se fez no Brasil foi um disco do Tapajós e eu tive a honra de, então, escrever a contracapa. Agora, mais de dez anos depois, estamos aqui outra vez. Seria talvez melhor dizer: estamos aqui ainda. Uma das maiores emoções da minha vida foi, em 72, voltando do exílio em Londres, ver a Caetanave surgir no topo da Ladeira da Montanha e entrar na Praça Castro Alves sob forte chuva que começava, tocando meu frevo Chuva Suor e Cerveja. Eu não sabia que o carro deles naquele ano levaria esse nome e, se já estava chorando quando o caminhão entrou na praça, dobrei o choro quando li a nova palavra escrita na proa da transcendental embarcação. A essa altura da minha vida eu já tinha muito que agradecer ao Tapajós e aos trios elétricos em geral. A partir daquele momento de imenso carinho, minha dívida se multiplicou por mil. Eles me ajudaram a curtir a adolescência, a bolar o Tropicalismo (que abriu espaço para Milton casar barroco mineiro com Edu Lobo e Beatles; para a gente ouvir sem susto as transas de Egberto; prá Hermeto misturar Jazz com rock e xaxado, pra mil coisas...) e, depois, a explicar o Tropicalismo e justificá-lo. E, naquele Carnaval de 72, me davam a compensação afetiva para a prisão e o exílio. É muito (Veloso, 1980).

Prossegue dizendo:

Da época em que o primeiro disco de trio foi gravado pra cá, muita coisa rolou. Este disco é muito mais bem gravado do que o outro, do que os outros. Sobre a beleza única desse som de trio elétrico, não posso dizer nada. Apenas quero registrar que é lindo que o Tapajós não tenha ficado indiferente à volta de Dodô e Osmar com as inovações de Armandinho e

muito menos às conquistas geniais de Moraes Moreira que, entre outras coisas, casou o trio elétrico com o afoxé (meu sonho com o de Gilberto Gil). E chega de muitas palavras, eu fico baiano demais quando se trata desse assunto de trio elétrico. Vamos ouvir o Tapajós e continuar agradecendo a generosidade. Ave Tapajós (*ibidem*).

Com duas canções, uma instrumental chamada *Tapafrevo* e a outra cantada, intitulada *Oxumalá*, debutava no disco do trio de Orlando Campos, proprietário de um dos mais importantes trios elétricos nascido na Bahia e responsável por manter acesa a chama do trio de Dodô e Osmar, quando este ficou ausente da festa por muitos anos. A presença de Luiz Caldas neste período de mudança estética da música baiana foi percebida por Fred Góes (1982), que registrou a estréia fonográfica do jovem artista no Trio Tapajós da seguinte forma:

Dois outros exemplos podem ser encontrados no disco gravado pelo Trio Elétrico Tapajós, Ave Caetano, onde aparecem duas composições, /Oxumalá/, de Luiz César Pereira Caldas, e /Fala-bá/, de Walter Queiroz, onde, além da batida do afoxé associado ao som de trio, as letras demonstram com clareza a intensão da mistura (Góes, 1982, p. 109).

Nessa época, em 1979, tendo passado por dezenas de bandas de baile que atuavam pelo interior baiano, Luiz Caldas tocava vários instrumentos e se arriscava em compor canções com melodias dançantes, sem, contudo, se preocupar com questões políticas ou sociais. Sem ter composto coisa alguma relacionada ao Carnaval, recebeu o convite de Orlando Campos para participar do disco *Ave Caetano* em homenagem a Caetano Veloso. Perguntado por Orlando se tinha “música boa para trio”, respondeu que sim, mesmo não tendo, pois não queria perder a oportunidade de trocar Itabuna por Salvador e o baile pelo Carnaval. Estava em jogo também a garantia de trabalho no caminhão da alegria.

Durante a viagem entre Itabuna e Salvador, refletindo sobre o que dissera acerca da “música pronta”, procurou na memória melodias, ritmos e solos de guitarra para elaborar elementos interessantes que pudessem servir de base para uma canção carnavalesca. A idéia mais prática foi modificar uma canção de 1977, quando tinha 14 anos. Com retoques, deixando de lado a letra e preservando o ritmo, transformou-a num frevo, batizado de *Tapafrevo*. A outra idéia foi compor um ijexá em homenagem a Oxum. Acreditou que o orixá havia lhe inspirado quando, num guardanapo, utilizando a caneta emprestada da vizinha de viagem sentada no corredor ônibus, começou a escrever *Oxumalá*. Ao chegar em Salvador, hospedou-se inicialmente na residência de Orlando Campos, na Avenida Princesa Isabel. Orlando ouviu atentamente as canções, aceitando-as prontamente para integrar o repertório do

disco que seria produzido naquele ano. Até se enturmar com outros músicos e circular pela cidade, como não tinha muito que fazer, ficava horas e mais horas tirando peças de ouvido no violão e na guitarra baiana.

O nome *Oxumalá* corresponde à junção de Oxum com Alá. A mistura se ajustava sonoramente ao ritmo mais percussivo que pretendia fazer, ritmo que vinha sendo pesquisado por outros artistas, como Moraes Moreira e Gerônimo. Diz a letra:

*Oxumalá meu pessoal  
 Estamos aqui como é que é  
 Curtindo uma legal  
 Em pleno Carnaval  
 Transando o afoxé  
 No Carnaval tem menina de trança  
 Tem até índio curtindo de lança  
 No Carnaval qualquer um quer pular  
 Alá meu Zanzibar  
 Alô Oxumalá*

Quem escuta pela primeira vez *Oxumalá* percebe a forte presença dos tambores, além da batida do ijexá à frente da guitarra baiana (*percussão na cara*, como dizem os músicos), quebrando a referência do som trieletrizado predominante nas demais canções do LP *Ave Caetano*. Outro elemento que já vinha modificando o som dos trios elétricos, rompendo a hegemonia instrumental, foi a voz do cantor, cada vez mais presente graças ao engajamento de Moraes Moreira no Carnaval de Salvador e do Recife. Ao emprestar sua voz ao som trieletrizado, em 1975, no LP *Jubileu de Prata*, do Trio Dodô & Osmar, Moraes, ex-integrante do grupo Novos Baianos, passou a ser considerado o primeiro cantor oficial de trio.

Em curto espaço de tempo, Luiz circulava com mais intensidade e entrosamento pelos ambientes musicais de Salvador, participando das gravações de outros artistas. Aos poucos, foi ocupando mais espaços no campo em que atuava, integrando-se à cena musical daqueles anos de 1979 e 1980. Em 1981, no segundo disco do Tapajós de que participava, assinou oito das dez canções gravadas, ficando responsável pelos arranjos, regência e direção musical, além de cantar e tocar guitarra baiana, bateria, violão ovation, mini moog, piano, baixo e guitarra. Das canções, *Axé prá Lua*, em parceria com baixista e ritmista Antonio Telmo, apelidado por Bip-Bop, foi a que mais repercutiu e tocou nas rádios baianas. Luiz Caldas saudou o seu xará, apelidado de Lua, no título da canção, e o seu pai, no final da letra. Também fez uso de palavras utilizadas emblematicamente pelo Rei do Baião, como assum preto, asa branca e Paraíba. Diz a letra:

*Mas eu sou assum preto do afoxé*

*Qual é qual é qual é*  
*Posso ser asa branca pra quem quer*  
*Qual é qual é qual é*  
*Não vendo não troco nem dou minha fé*  
*Qual é qual é qual é*  
*Paraíba pra homem ou mulher*  
*Qual é qual é qual é*  
*Axé pra Januário*  
*Ou lua pra Luiz*  
*Transando seus cento e vinte baixos*  
*Fazendo forroxé, xotoxé feliz*

Neste disco, Paulo Caldas, que vinha seguindo os passos do irmão desde as bandas de baile, assinou a parceria de *Freváfrica*, participando também de outras canções como baterista, ritmista e vocalista. Reforçam as gravações, atuando no vocal e ritmo, Jotta Morbeck, Eduardo e Than.

No LP *Cristal Liso*, do Trio Elétrico Tapajós, lançado em 1982, Luiz Caldas manteve a linha de produção de novas canções e assinou seis das dez gravadas, além de responder pelos arranjos, mixagem e execução de diversos instrumentos, como guitarra baiana, ovation, piano, moog, baixo, korg, guitarra e percussão. Dentre os músicos do disco anterior, Jotta Morbeck foi o único que não participou do novo trabalho. O atual ganhou participações de Mou Brasil, João Batera, Zé Carlos, Zé Henrique e Silvinha. Voos maiores e dentro do Trio Tapajós foram iniciados quando formou a sua banda, a Acordes Verdes, que nominou uma de suas canções deste mesmo disco. No trabalho seguinte do Trio Tapajós, disco *Grito do Amor*, lançado em 1985, Luiz Caldas nem os demais músicos participaram das gravações, pois já estavam tomando outros rumos. O Tapajós ainda lançaria o LP *Cantar no Trio*, marcando os seus 35 anos. O disco foi gravado entre outubro e novembro de 1991. Luiz Caldas e outros artistas fizeram uma participação especial na canção *Cantar no Trio*, autoria de Jorge Zarath e Dito. Também cedeu a canção *Vem o Verão*, parceria com o irmão Durval Ângelo.

Dividindo o trabalho de instrumentista e de compositor de trio elétrico, começou a gravar em 1982 o primeiro trabalho solo: um compacto simples no estúdio de 16 canais de Wesley Rangel, mais conhecido pelas iniciais WR. Nesse momento de ascensão e reforço do nome, a atuação em estúdio passou a ser essencial economicamente, pois ajudava a complementar o pouco que era faturado em outras frentes. Além do mais, passou a utilizar, com o consentimento de Rangel, os equipamentos do estúdio durante os períodos ociosos. Assim, cada vez mais afinado com os músicos do Trio Tapajós, projetando a carreira solo que emergia, montou a própria banda, a Acordes Verdes, composta na primeira formação por Mou Brasil (guitarra), Toinho Bip-Bop (baixo), Sarajane e Paulinho Caldas (vocal), Zé Carlos

(bateria), Than e Eduardo (percussão). Montar a própria banda era tudo de que Luiz precisava para garantir a qualidade dos shows individuais que surgiam, bem como do Trio Tapajós, condição que lhe possibilitava colocar em prática as mudanças sonoras que pretendia fazer.

O nome Acordes Verdes, disse Luiz Caldas, surgiu após um sonho confuso, significando música livre, ou seja, música liberta de amarras e de preconceitos. A palavra Acordes, pluralizada, representa o complexo sonoro, a música em si. Já o termo Verdes simboliza o livre, como nas representações das cores dos semáforos, identificando o sigla para a liberdade de compor e de atuar no campo da música.

Ainda no período em que Luiz Caldas participou do Tapajós, ingressaram na formação da banda Acordes Verdes o baterista João Batera e a vocalista Silvinha Torres, saindo Zé Carlos e Sarajane. A terceira formação aconteceu quando já atuava na WR, com Cezinha (bateria), Carlinhos Marques (baixo), Alfredo Moura (teclados), Tony Molla (percussão), Paulinho Caldas e Silvinha Torres (voz e vocal). Ainda na terceira formação, Luiz abriu espaço para o ingresso de Carlinhos Brown, encarregado de ajudar o colega Tony Molla na percussão.

E foi com a colaboração dos parceiros da banda Acordes Verdes que Luiz Caldas conseguiu dar andamento ao projeto do primeiro disco autoral. Aos poucos, as duas canções do compacto simples foram sendo gravadas. Assim surgiu em 1983 o compacto, com as composições *O Beijo*, no lado A, e *Como um Raio*, no lado B. Paralelamente, com o crescimento do Carnaval de rua baiano e o aparecimento de novas entidades carnavalescas, foi à avenida em 1984 o *Bloco Beijo*, de cuja fundação Luiz Caldas participou. A canção título do compacto passou a ser o tema principal do bloco, atraindo e animando os foliões. O artista puxou o trio elétrico do bloco no desfile inaugural de Carnaval pelas ruas de Salvador, numa época em que não havia tanto profissionalismo nesta festa. No período de elaboração do compacto, nos shows da banda Acordes Verdes no Circo Troca de Segredos, em Ondina, e em outros points da cidade, já havia a cobrança de um disco de carreira com a música *O Beijo*, que se tornava conhecida nas apresentações cada vez mais constantes e concorridas.

Finalizado, o compacto simples foi vendido de mão em mão, sendo desde então uma espécie de cartão de visita. Serviu também para conferir independência aos projetos musicais, que, até então, se mantinham quase paralisados ante as dificuldades naturais de fazer música nova e de sucesso na própria terra. A maior dificuldade, no entanto, era fazer a música acontecer sem recorrer a estratégias mercadológicas capazes de impulsionar as vendas dos



chamados artistas de marketing, como fazem as grandes gravadoras. O tema é abordado por Márcia Tosta (2000):

A segmentação do mercado e a diversificação dos investimentos, para serem melhor analisados, devem ser vistas como subordinadas a um outro tipo de diferenciação que a indústria fonográfica dispensa aos seus produtos. Diz respeito à distinção entre artistas de marketing e artistas de catálogo (...). O artista de marketing é o que é concebido e produzido, ele, o seu produto e todo o esquema promocional que os envolve, a um custo relativamente baixo, com o objetivo de fazer sucesso, vender milhares de cópias, mesmo por um tempo reduzido (Tosta, 2000, p. 78).

Como Luiz Caldas não estava vinculado a nenhuma gravadora, não se enquadrando ao tipo de artista de marketing e artista de catálogo, a possibilidade de fazer sucesso com o compacto esbarrou nas engrenagens em que a indústria da música se movimenta, como a de impulsionar a execução massiva de uma canção na rádio. Com poucos recursos e posicionando-se contrário ao que ocorria, assistiu à distância a prática de pagar pela execução de suas composições no rádio – o chamado *jabá* ou jabaculê, que passava a caracterizar algumas emissoras da cidade. Este item também foi abordado por Tosta, que o interpreta como um desdobramento das dificuldades de sobrevivência das emissoras de rádio. A redução de investimentos publicitários, segundo a autora, “levou as emissoras a vender seu espaço para a divulgação de produtos fonográficos”. Complementa ainda:

Quando o assunto é o jabá, as informações residem numa zona nebulosa, ou uma espécie de buraco negro. Mesmo a imprensa não costuma tratar do assunto freqüentemente, talvez porque o jabá seja prática própria a toda a indústria cultural. O assunto pode aparecer enviesado, em notícias de conflitos entre artistas e gravadoras, em denúncias de falhas nas campanhas de marketing (*idem*, p. 160-161).

Além de cantar, compor e elaborar os arranjos do compacto inaugural, Luiz Caldas tocou guitarra baiana e guitarra tradicional, suas especialidades. A produção ficou a cargo de Wesley Rangel, assinando a gravação e mixagem Nestor Madrid e Fernando Gundlach. A capa do disco, em duas cores (verde e branco), foi elaborada por Pedro da Rocha, que passou a ser o designer preferido dos blocos carnavalescos baianos, vindo a ser um dos inventores do abadá, juntamente com o cantor e compositor Durval Lelys, que se tornaria muito conhecido, anos depois, com a banda Asa de Águia.

O compacto de número 526.101.245 não saiu com registro de data, uma falha que passou despercebida. Foram prensados 3 mil discos e as capas foram impressas, de cortesia, pela Petrograh, sendo as primeiras coladas pelo próprio compositor, amigos e familiares no

apartamento em que morava, no Conjunto Santa Madalena. Muitas capas foram entregues sem acabamento. Para acelerar as vendas, a tática foi acrescentar à venda de um compacto outros dez; assim, o comprador tinha que repassar para os amigos estes dez discos, numa estratégia de marketing inovadora. Diz a letra de *O Beijo*, parceria com João Batera:

*Ei você pode até me querer  
 Eu quero, quero beijo, beijo  
 Vou beijar você até o sol raiar  
 Quando a esperança é como lança  
 Nas lembranças das corridas que nos levam sem parar  
 Quero beijo, beijo, beijo, beijo, quero te beijar  
 Ei você venha logo pra cá  
 O que é que tu espera dessa vida fera ou do Carnaval  
 Quando tu se espanta ou se encanta nessa vida  
 Pois o beijo alucina sem parar  
 Viva o beijo, viva o beijo, vamos se beijar  
 Acordes Verdes leva o povo atrás do trio  
 Nessa dança lance lança  
 E o beijo é mais de mil*

A canção *Como um Raio* tem a seguinte letra:

*Tão pequeno quanto a bola  
 Mas tão grande como o gol  
 Ele é o rei da brincadeira  
 E também o professor  
 Quando o baixinho toca na bola  
 Leva a galera a delirar  
 Bahia no meu peito Salvador  
 Na graça, na raça, na mão nessa taça  
 Que enlouquece o torcedor  
 Lá, lá, lá, lá, lá... Hei  
 Ele é ágil como um raio  
 E eletriza os Acordes Verdes  
 Em todos os campos do Brasil  
 Ele já balançou as redes  
 Só porque quando o baixinho toca na bola  
 Leva a galera a delirar  
 Bahia no meu peito Salvador  
 Na graça, na raça, na mão nessa taça  
 Que enlouquece o torcedor  
 Lá, lá, lá, lá, lá... Hei  
 Quando o baixinho toca na bola  
 Leva a galera a delirar  
 Bahia no meu peito Salvador  
 Na graça, na raça, na mão nessa taça  
 Que enlouquece o torcedor  
 Lá, lá, lá, lá, lá... Hei*

A canção foi composta em homenagem ao jogador de futebol Osni, ponta direita de modesta estatura que fez muito sucesso no Esporte Clube Vitória, vindo a vestir, em 1980, a

camisa do Esporte Clube Bahia. Osni foi tetracampeão baiano pelo Bahia, de 1981 a 1984, e em 1984 atuou como jogador e técnico ao mesmo tempo.

No verão de 1982, numa das viagens ao Rio de Janeiro, participou da gravação de quatro faixas do LP de estréia de Gerônimo, *Página Musical*, lançado em 1983 pela Polydor. Luiz tocou viola de 12 em *Arzinho da Ribeira*, fez arranjo e tocou guitarra em *Página Musical*, atuou como guitarrista solo em *Geração Fim do Mundo*, além de executar guitarra e guitarra baiana em *Época*. A participação no disco do conterrâneo chamou a atenção de Luiz Caldas para um tipo de canção mais antenada com elementos emblemáticos de referências consagradas da Bahia, especialmente de Salvador. Garantiu ainda uns trocados, uma vez que o disco estava saindo por uma gravadora, e reforçou a amizade com Gerônimo, pois este usou uma parte do dinheiro que tinha guardado para fazer a reforma da casa dos seus pais para custear a permanência de Luiz Caldas na cidade.

O começo da trajetória discográfica de Luiz Caldas foi respaldado pela WR, estúdio de gravação fundamental no processo de afirmação de uma música feita na Bahia por artistas baianos. As conquistas técnicas – notadamente para extrair os melhores resultados sonoros dos instrumentos de percussão, distanciando-se dos timbres padronizados dos estúdios do Rio de Janeiro e de São Paulo – foram decisivas para personalizar as músicas feitas em Salvador nos anos 1980.

Até a primeira metade dos 1970, na capital baiana, os estúdios de gravação ficavam restritos a produções de peças publicitárias para o rádio e TV. Dentre eles, destaca-se o J.S. Publicidades, de Jorge Santos, o mais conhecido e por onde passaram Gilberto Gil, Caetano Veloso, Walter Queiroz e Fernando Luna. Em 1975, entra em operação, com apenas quatro canais, o estúdio WR, que em 1979 passa a ter oito canais; em 1982, passa para 16; e em 1987, para 24. Com uma estratégia voltada para as novas possibilidades delineadas no mercado musical, o dono da WR montou a sua equipe com experientes músicos, o que representou um avanço para a época. Esses profissionais, além de tocar, faziam os arranjos das canções. O resultado prático foi a redução dos custos de produção de um disco, sobretudo por conta da menor perda de tempo durante as gravações. Assim, a rotatividade do estúdio aumentou.

Com o trabalho de compositor e intérprete realçado em razão dos discos do Trio Tapajós, Luiz Caldas começou a diversificar suas atividades, passando a integrar o seletivo grupo de músicos do estúdio WR. De 1983 a 1985, inúmeras gravações vão a público com o seu crédito. O estúdio WR transformou em realidade o desejo de gravar um disco autoral, uma

vez que toda estrutura para realizar a gravação estava disponível, além de haver as canções variadas para compor o repertório. O resultando foi o LP *Magia*, gravado em 1985, que vendeu 380 mil cópias. Este álbum, um marco da Axé Music redimensionou a cena musical baiana com o estouro da canção *Fricote*, também conhecida por *Nega do Cabelo Duro*, parceria de Luiz com Paulinho Camafeu. Diz a letra:

*Nega do cabelo duro  
 Que não gosta de pentear  
 Quando passa na Baixa do Tubo  
 O negão começa a gritar  
 Pega ela aí, pega ela aí  
 Pra quê?  
 Pra passar batom  
 De que cor?  
 De violeta, na boca e na bochecha  
 Pega ela aí, pega ela aí  
 Pra quê?  
 Pra passar batom  
 De que cor?  
 De cor azul, na boca e na porta do céu*

Se por um lado *Fricote* passou a ser tocada massivamente nas rádios de Salvador, alavancando as vendas do disco, fazendo com que Luiz Caldas assinasse contrato com a Polygram (Universal) para gravar os discos *Flor Cigana*, *Lá Vem o Guarda*, *Muito obrigado*, *Timbres*, *Nós e Retrato*, por outro lado, entendendo que a canção depreciava a imagem dos negros, o Movimento Negro Unificado passou a fazer campanha contra a obra, criticando os seus autores e tentando judicialmente a não-veiculação da canção nas rádios. O conflito fez *Fricote* ganhar mais visibilidade em razão das reportagens publicadas nos jornais de Salvador. O curioso, talvez não percebido na época, estava escrito na contracapa do disco. Dizia o artista: “Dedico este disco às quatro partes do meu coração: meus pais, Marise e os negros da Bahia”.

Além de *Fricote*, integraram o disco as seguintes canções: *Magia*, *Nara*, *Tilintar*, *Visão do Ciclope* (em parceria com Jeferson Robson e Carlinhos Brown), *Sonho Bom* (Alfredo Moura, Silvinha Torres e Paulinho Caldas), *Nouai* (Val Macambira e Enzo), *Pinta Jamaicana* (em parceria com Edmundo Carôzo), *A Vida é Assim* (Zé Paulo) e *Cantramão* (Alfredo Moura e Silvinha Torres). As canções *Magia*, *Visão do Ciclope*, *Nouai*, *Pinta Jamaicana* e *Nara* também passam a ser executadas pelas rádios de Salvador, ampliando as possibilidades mercadológicas do LP lançado pelo selo Nova República, com realização de Roberto Sant’Anna e Zé Vicente Brizola.

Baseado em depoimentos de Rangel, Godi (1997) diz que, para o responsável do estúdio WR,

[...] o sucesso da atual música baiana só foi possível a partir de um competente esforço técnico de seu estúdio, combinado às emissoras de rádio FM, que acreditaram nas produções musicais locais e seduziram inesperadamente o público de Salvador que passou a pedir insistentemente a veiculação dessas músicas nas rádios. Esse fenômeno regionalizado de público chamaria a atenção da mídia eletrônica nacional, estendendo esse sucesso musical, marcadamente local, a importantes capitais do país, fator que permitiria a essa nova estética elétrico-carnavalesca uma maior audibilidade e visibilidade social (GODI, 1997, p. 89).

Nos anos 1980, o estúdio WR abarcou quase a totalidade das produções musicais baianas que surgiram em Salvador, portando-se como destacado pilar tecnológico na tessitura da Axé Music. Havia ainda todo um contexto favorável, fruto da movimentação dos artistas, dos governos estadual e municipal, das emissoras de rádio e TV, das instituições carnavalescas e de uma parcela considerável da população que legitimava esse tipo de música que se apresentava mais do que mais baiana.

Vejamos algumas atuações de Luiz Caldas no estúdio WR:

A TV Aratu lançou o compacto *Todas as cores do mundo*, em 1984, com dois *jingles*, um para a TV e o outro para a emissora de rádio FM. O compacto simples com o código WRSC - 103, com as faixas *Todas as cores do mundo*, canção de Walter Queiroz, e *Dia de festa*, sem assinatura do autor, indica uma interface relacionando o Carnaval às músicas produzidas em Salvador. Luiz Caldas participa das gravações tocando teclado e guitarra baiana nas duas faixas regidas e arranjadas pelo maestro Luiz Milani. A voz ficou por conta do Coral WR; o baixo foi tocado por Carlinhos Marques; a bateria e a percussão ficaram com Cesinha.

Ainda no ano de 1984, durante a gestão de João Durval, o governo estadual passa a investir na divulgação do Carnaval de Salvador, percebendo os desdobramentos econômicos que a festa proporcionava. Então, no sentido de fortalecer essa sua adesão, produziu, por meio da Secretaria da Indústria, Comércio e Turismo e da Empresa de Turismo da Bahia S/A – Bahiatursa, o órgão oficial para o setor, tendo como parceiro a Prefeitura Municipal de Salvador, um compacto simples com duas canções: *Cem anos de folia*, de Edson Conceição e Roque Ferreira, e *O segredo do coringa*, de Walter Queiroz. O disco gravado na WR, sob o código CDWR - 234, marcava os 100 anos de folia na Bahia, de 1884 a 1984. A faixa *Cem*

*anos de folia* foi cantada por Luiz Caldas, também responsável pelo arranjo em que predominava o som trieletrizado. Em *O segredo do coringa*, percebem-se dois momentos distintos: inicialmente com o frevo trieletrizado, na primeira parte da composição, e em seguida com um ijexá, quando se valoriza mais a percussão, na segunda parte.

Vale observar que o “frevo baiano” *Cem anos de folia* apresentava mais elementos percussivos; porém, a guitarra baiana continuava determinando o andamento da música. A letra homenageia alguns atores que, em um século, contribuíram para que a festa atingisse dimensões que até então não se imaginavam. *A Beleza da Cor*, por exemplo, sintetiza a explosão sonora e estética dos blocos afro. Na contracapa, uma frase oficial resume os cem anos de folia, vindo representar num futuro próximo o que seria a Axé Music. “O Carnaval da Bahia é a soma de todas as cores de todos os ritmos de todos os sons de todas as alegrias (sic)”. Por derivação, tempos depois, a Axé Music incorporaria para si, por meio dos veículos de comunicação, esse entendimento dado ao Carnaval pelo governo baiano, vindo a ser o somatório de todos os ritmos e gêneros plasmados pelo hibridismo que si constitui.

Em 1986, com o impulso da gravadora Polygram/Polydor, Luiz Caldas gravou *Flor Cigana*, segundo LP solo. O disco – com as canções *Ajayô* (parceria com Jorge Dragão), *É tão bom*, *Lobo bobo*, *Yalorixá*, *Flor cigana* (parceria com Ricardo Luedy), *Eu vou já*, *Beverly Hills* (com Durval Caldas), *Canção de amor* (Chocolate e Elano de Paula), *Estrela* e *Reggae do Camaleão* – impulsionou ainda mais a carreira de Luiz e contou com as participações especiais de Caetano Veloso (*É tão bom*), Moraes Moreira e Armandinho (*Yalorixá*) e Márcio Montarroyos e Zuleika Caldas (*Canção de amor*).

Contrariando as primeiras críticas sobre a qualidade das letras de artistas emergentes baianos, o novo trabalho apontava, com pouca repercussão midiática, para uma linha poética até então escondida em Luiz Caldas e que pode ser vista em *É tão bom* e *Flor Cigana*. Trazia ainda várias palavras em iorubá – *Ajayô* e *Yalorixá* – e o surreal jogo de palavras de *Beverly Hills*, canção censurada pela Polícia Federal por entender que a letra fazia apologia ao LSD. O disco, com arranjos assinados com Alfredo Moura, vendeu oficialmente 600 mil cópias, garantindo-lhe um disco de ouro e dois de platina. Vejamos as letras:

Canção: *É tão bom*.

*É tão bom*  
*Quando a gente se entrega à beleza*  
*Se sente em total realeza*  
*Com a natureza e o amor,*  
*É tão bom,*

*Quando cicatriza uma ferida  
 Abrindo as portas da vida  
 Prum beija-flor te beijar  
 É tão bom,  
 Quando a gente tem fé e acredita,  
 Que existe uma vida bonita,  
 Como quem cultivava uma flor  
 É tão bom,  
 Não se desesperar com besteiras,  
 Nem levar a sério as asneiras  
 Que algum ser humano tramou  
 É tão bom,  
 Ir colando os pedaços da vida,  
 E sentir toda ira incontida  
 Que teima em queimar todo ser  
 E esquecer toda a mágoa que molhou teus olhos  
 Saber que no fundo unicórnios, pavões e mistérios no ser, há!*

Canção: Flor Cigana:

*Oh flor cigana vem desencantar,  
 Pétala com cheiro de mulher  
 Néctar do amor que gera em nós dois  
 Parte do meu ser é você  
 Minha doce cigana  
 Faz meu fogo se apagar,  
 Nem que seja com teu vento  
 Com água do teu mar  
 O meu coração está em erupção  
 E o pecado encarnado no teu corpo  
 Mistério alma gêmea quero só ciganear  
 Oh mulher do ventre lindo  
 Quero te acariciar*

Canção: Beverly Hills:

*Meros planetas sinceros,  
 Ocultam mistérios,  
 Humanidade asteróide,  
 L.S. de laser e som  
 Com mil megatons, Orleans  
 Cacifê alto e sério  
 Que justifica e que explica  
 Em grande dimensão  
 Se o estrelato maior  
 É Beverly Hills,  
 Ainda prefiro o Rio  
 Vendo centauros montados  
 Em simples cavalos  
 Vi que eu estava tão doido  
 A ponto de delirar*

*Mastroiani, Delon, Jack Lemon, estripador*  
*Romeu, Notre-Dame, cordunda, estrelato e pavor;*  
*Se o estrelato maior*  
*É Beverly Hills*  
*Ainda prefiro o Rio*  
*Detroit, Chicago, Beverly Hills*  
*Ainda prefiro o Rio*  
*Miami, Coliseu, Beverly Hills*  
*Ainda prefiro o Rio*

O terceiro álbum, *Lá Vem o Guarda*, uma homenagem ao pai, chegou às lojas em 1987. Na obra dirigida e produzida pelo próprio artista, a canção *Haja amor*, parceria com Chocolate da Bahia, emplacava nas rádios. Como no trabalho anterior, convidados especiais fortaleciam a trajetória de Luiz. O xará Luiz Gonzaga cantou em *Amazonas*, Jaques Morelembaum dividiu a assinatura dos arranjos e tocou violoncelo em *Classicaxé* e Guilherme Arantes atuou no piano em *Jardim do Éden*. No encarte, Luiz Caldas assinou texto sobre a música e o seu pai:

A música sempre foi uma forma de nutrição mental em nossa família. Meu pai foi patrulheiro rodoviário durante toda a sua vida, mas, às vezes, nos juntávamos para cantar. E éramos um só instrumento. Ele nunca deixou transparecer (ou penso que não deixava) o seu lado musical. Era *expert* na caixinha de fósforo. Adorava um samba-canção, mas, talvez, por timidez, som chegava a assoviar. Nunca cantava. Hoje em dia, sinto o seu orgulho descer do céu e brilhar nos olhos das nuvens. “LÁ VEM O GUARDA!” foi a forma mais pura e sincera que encontrei de imortalizar a sua consciência, e não acho que essa lembrança seja motivo de tristeza e sim de alegria. Saber que tive um grande pai, amigo e homem. Então vamos cantar: “LÁ VEM O GUARDA!” (Caldas, 1987).

O disco tem as canções *Haja amor* (parceria com Chocolate da Bahia), *Amazonas* (com Jorge Mattos e Gerônimo), *Será* (com Carlinhos Brown), *Ó bondade* (com Edmundo Carôso), *Clima delicado* (Carlinhos Brown e Vevé Calasans), *Classicaxé*, *Lá vem o guarda* (com Jorge Mattos), *Jardim do Éden* (com Paulinho Andrade), *Salve o negro nagô*, *Ali Babá tinha só quarenta* (com Carlinhos Brown) e *Oh! Minha Índia* (Silvio Mendes). A obra vendeu mais de 200 mil cópias, garantindo-lhe mais dois discos de ouro.

Dentre as canções, *Salve o negro nagô* mostrava, como no disco anterior, outra faceta de Luiz Caldas, que permaneceu esquecida em razão da maior divulgação e sucesso de canções com maior apelo popular. Diz a letra de cunho social em defesa dos negros e contra o preconceito racial:

*Senhorio pediu pro negro se abaixar*  
*Mas o negro foi negro e não se abaixou*  
*Abençoou o pobre branco*



*E foi pro terreiro e na palma da mão e cantou:*  
*Salve o negro nagô*  
*Salve o negro nagô, oxalá!*  
*Que a gente quer casa pra morar*  
*Senhorio parou pra pensar e se envergonhou*  
*Da maneira indiscreta*  
*Que sua cabeça pensou*  
*Pois bem antes de tudo está aqui*  
*Nem existia o senhor*  
*Mas meu povo foi para o terreiro*  
*Na palma da mão e cantou:*  
*Salve o negro nagô*  
*Salve o negro nagô, oxalá!*  
*Que a gente tem filhos pra criar*  
*Hoje em dia, alforria de branco tem muito valor*  
*Pois se sente na pele*  
*Aquela nossa velha dor*  
*Pois trabalha e dá o fruto*  
*Que tanto buscou*  
*Recomeça a batalha pra arranjar dinheiro*  
*Pro usurpador*  
*Salve o negro nagô*  
*Salve o negro nagô, oxalá!*  
*Que a gente tem gente pra salvar*  
*Vida de negro é difícil!*  
*Vida de negro é difícil!*

O disco *Muito Obrigado*, o terceiro pela Polygram/Polydor, lançado em 1988, vendeu 200 mil cópias, garantindo dois discos de ouro. Contou com a participação especial de Lulu Santos em *Atmosfera e ar*, bem como de Armandinho em *Tentar até te ter*. Das faixas *Nóbrega* (com Durval Caldas), *O velho índio apache*, *Broto trog* (com Edmundo Carôso), *Há! Há! Benfeitores*, *Liras de fogo* (instrumental em duas versões), *Atmosfera e ar*, *Cê vai se atrapalhar*, *Clareou*, *Tentar até te ter* e *Muito obrigado*, a canção *Odé e Adão* foi a que mais repercutiu. Diz a letra com passagem biográfica, crítica social e linguagem popular:

*Eu sou do clima, uso brinco e faço som*  
*Sou debocheiro por ser bom, meu bom*  
*Sou de raiz africana, quero grana americana*  
*E meu país eu quero mais feliz*  
*Eu sou esperto e por isso eu sou burguês*  
*Em qualquer lance eu nunca entrei de vez*  
*E alguém espera alguém na cama*  
*Mais uma vida vem pra lona*  
*E o prazer só faz deixar feliz*  
*Para de transar Odé eu não*  
*Para de comer Adão eu não*  
*Isso é armação do Zé? né não*  
*É 171 Odé de adão*  
*Em tempo frio a gente faz amor*  
*Não rola ponte nem tão pouco cobertor*  
*Ai vem prestação da cama*

*Vem a dívida americana e ninguém  
 Tem grana pra pagar  
 Quando desperto chego junto e faço amor  
 Volto a dormir pra esquecer o horror  
 Que a nossa dívida americana  
 Sempre bem sacana e ninguém tem  
 Grana pra pagar  
 Para de transar Odé eu não  
 Para de comer Adão eu não  
 Isso é armação do Zé? né não  
 É 171 Odé de Adão*

Diz a letra crítica da canção *Há! Há! Benfeitores*:

*A descarração  
 É o espelho da sociedade  
 A fome meu irmão  
 Já não é mais novidade  
 A declaração  
 É o flagelo da humanidade  
 Pague meu irmão  
 Depois fique na saudade  
 Só falta ser clave, enclave da nação  
 Amenidades dispersas na multidão  
 Matar a maldade e a fome  
 Mas não tem pão  
 Só resta o gostinho salgado da solidão  
 A reclamação  
 Pode ser um pulo da felicidade  
 Qualquer arrumação  
 É como prova de vaidade  
 Ser patriota ou não  
 É conviver com essa verdade  
 Ruir a construção, da corrupção de qualquer maldade  
 Barracos na chuva parecem papelão  
 São sofredores incertos da evolução  
 Ministros sinistros dão gritos na escuridão  
 Fazem promessas incríveis pra multidão  
 A aglomeração  
 De benfeitores nessa cidade  
 Luz, água e condução  
 Está longe da realidade  
 Se ajoelhar pra cruz  
 É o que resta  
 Pra toda cidade  
 Distante dos azuis  
 Agente sonha com qualquer beldade  
 Pá, para, para...*

Com o disco *Timbres*, de 1989, o artista fortaleceu nacional e internacionalmente o nome por conta da canção *Tieta*, tema de abertura da novela homônima da Rede Globo. O LP recebeu da Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD) dois discos de ouro,

sendo vendidas 200 mil cópias. A obra é composta pelas canções *Atual realidade*, *Ya kekerê*, *Zorra*, *Carta marcada*, *Tieta* (Paulo Debétio e Boni), *Ingênuo* (instrumental com participação especial do grupo Os Ingênuos), Grande *Gandhi* (com Paulinho Camafeu), *Paquera* (com Durval Caldas), *O que Deus quiser*, *Timbres* e a versão *Mademoiselle* (*O la ou té yé*, de J. P. Feury).

Dentre as canções, *Atual realidade* alertava para o perigo do desmatamento e de forma jocosa fazia críticas sociais. O Luiz Caldas atento não apenas para as canções de consumo fácil continuava atuando. Diz a letra:

*Desmatar florestas, fazer queimadas  
É burrice, não tá com nada  
Deixar uma criança ser maltratada,  
É burrice não tá com nada  
Não tá com nada um país que nasce tudo  
Tem gente que escuta e finge que tá surdo  
Não tá com nada viver nesse absurdo  
Tem quem não vale nada, mas é dono de tudo  
Empregar uma cara que não faz nada,  
É burrice, não tá com nada  
Eleger um cara que só dá mancada,  
É burrice, não tá com nada  
Não tá com nada saber que vai pro fundo  
E ver nossa riqueza espalhada pelo mundo  
Não tá com nada esse projeto imundo. Não ganha quem trabalha, mas ganha um vagabundo  
Desmatar florestas, fazer queimadas  
É burrice, não tá com nada  
Deixar uma criança ser maltratada,  
É burrice não tá com nada  
Casar com uma mulher feia pensando na cunhada  
É burrice, não tá com nada  
Bater num capoeirista e chamar para porrada  
É burrice, não ta com nada  
Curtir com esse salário na madrugada  
É burrice, não tá com nada*

Ainda em 1989, participou do LP *Asas da América – Frevo*, da BMG, cantando o frevo de Carlos Fernando *Bahia Maria*. Participam também do trabalho temático Caetano Veloso, Alceu Valença, Lulu Santos, Moraes Moreira, Trem da Alegria, Chico Buarque, Fagner, Michael Sullivan, Alcione, Zé Ramalho e Geraldo Azevedo.

No ano seguinte, lançou pela Polygram/Polydor o álbum *Nós*, o sexto da carreira solo. Manteve a linha popular com a canção *O que que essa nega quer?*, parceria com Ubajara Carvalho, samba que ganhou rapidamente o gosto popular. Entretanto, a outra dimensão do compositor, acima referida, relacionada à temática social, continuava aflorando em *A gente é gente*, parceria com Dona Zuleika Caldas. Vejamos as letras:

Canção: *O que que essa nega quer?*

*Pedi um beijo a ela, ela me deu um tapa  
 Que é que essa nega quer?  
 Comprei água de cheiro e ainda paguei o acarajé  
 Que é que essa nega quer?  
 Tudo que ela pede, eu dou de colher  
 Que é que essa nega quer?  
 Eu sou o homem dela e ela é minha mulher  
 Que é que essa nega quer?  
 Assim já é demais, eu não posso ficar sem a nega  
 Ela me bate, me xinga, me ama, faz drama na cama  
 E me deixa suado  
 Comprei uma variant, a nega vendeu  
 Que que essa nega quer?  
 Eu fiz uma moqueca e a nega não comeu  
 Que que essa nega quer?  
 Escondi uma parada e a nega matou  
 Que que essa nega quer?  
 Eu levantei o muro e a nega derrubou  
 Que que essa nega quer?  
 Assim já é demais, eu não posso ficar sem a nega*

Canção: *A gente é gente.*

*Gente maltrata a gente, gente  
 Alegre a gente, gente  
 Faz bem a gente  
 Faz a gente chorar  
 Gente crítica a gente, gente  
 Dá força a gente, gente  
 Reza pra gente  
 Faz a gente sarar  
 A população tá descrente, sente que a gente  
 Precisa mudar, a gente olha a natureza  
 E vê com tristeza que pode acabar  
 Precisam parar com a matança, mostrar  
 Pras crianças um novo lugar, pra ver  
 Se reacende a esperança, quem espera  
 Alcança e eu vou alcançar  
 Ainda tem gente que mente dizendo que a gente  
 Não sabe entender a gente nesse dia-a-dia  
 Sem ter alegria nem razão pra ter a sorte  
 É que a gente tá forte sem medo da morte  
 Sem nada a temer, pra gente ainda resta a  
 Esperança, quem espera alcança e nós vamos vencer*

Completam o disco as canções *Tenho fé Bahia* (com Carlinhos Caldas), *Mesmo além* (com Paulinho Caldas), *Não dá não*, *Minha princesa*, a versão *Mama Yáyá* (*Ça Moín Di Ou*

*Fé*, de Black Aplaire), *Dengo* (Edil Pacheco e João Nogueira), *Quando meu amor quer* (com Ubajara Carvalho), as versões feitas com Durval Caldas *É o que a gente quer* (*Year the cat*, de All Stewart) e *Tenho o ouro* (*Theree little birds*, de Bob Marley), *Tudo em seu sorriso é como um aviso para mim* e a instrumental *Ôxe!!!*

Lançado em 1992, o disco *Retrato* não mantinha a mesma vendagem dos discos anteriores, configurando uma descontinuidade na carreira de Luiz Caldas. Independentemente dos números comercializados do novo álbum, o artista manteve a proposta dos discos anteriores mesclando o repertório, possibilitando a regravação de *Fala-bá* (Walter Queiroz) e a gravação de *Artigo 26* (Ednardo) e *Xote ecológico* (Luiz Gonzaga e Agnaldo Batista), ampliando as possibilidades da Axé Music. Neste ano, a Polygram/Polydor lançou a coletânea *Luiz Caldas Personalidade – The Best of Brazil*.

Mesmo não sendo autor da canção, ao gravar *Xote ecológico*, o artista demonstrava a sua preocupação com a preservação do meio ambiente. Vejamos a letra:

*Não posso respirar, não posso mais nadar  
A terra está morrendo, não dá mais pra plantar  
Se plantar não nasce, se nasce não dá  
Até pinga da boa é difícil de encontrar  
Cadê a flor que estava ali?  
Poluição comeu  
E o peixe que é do mar?  
Poluição comeu  
E o verde onde que está?  
Poluição comeu  
Nem Chico Mendes sobreviveu*

Sem gravar disco inédito em 1993, é lançada pela Polygram uma coletânea com 14 sucessos – *Minha História*, mantendo o nome de Luiz em evidência no mercado discográfico nacional. No ano seguinte, não estando vinculado à gravadora Polygram, gravou pela WR Discos o CD *Luiz Caldas*, produção que ficou limitada ao mercado baiano.

O disco de 1994 chegava com as canções *Adelaide* (Lapa e Carlinhos Marques), *A galera do ferry boat* (com Durval Caldas), *Festa de largo* (com Durval Caldas), *Jeremias* (com Durval Caldas e Carlinhos Brown), *E a galera vai* (Renato Fachine, Dito e Marcelo Moura), *Vestibular* (Dito), *Nem se despediu de mim* (João Silva e Luiz Gonzaga), *Eu tô gostando de você* (com Durval Caldas), *Berimbau do amor* (Dito), *Fã nº 1* (Guilherme Arantes), *No mundo da fantasia* (Jorge Zarath), *É a onda* (com Durval Caldas), *Me ama* (Lucas Bonfim e Alain Tavares) e *Mordomia* (com Durval Caldas).

Diz e letra de *Vestibular*; canção com crítica social e linguagem popular:

*Eu vou passar no vestibular, amor  
 Eu vou passar no vestibular  
 Eu vou passar no vestibular, amor (refrão)  
 Nem que seja no último lugar*

*Acordo cedo e faço um pelo sinal  
 Bebo café requentado porque acabou o pó  
 Saio picado pra chegar cedo na escola  
 Sem merenda na sacola, vida dura de dar dó*

*(refrão)*

*Agente quer tapioca e aipim  
 Com galinha de xinxim, cream cracker com café  
 Agente quer batalhar pela nação  
 Pra haver mais educação, não andar de marcha ré  
 Eles inventam tanta abreviatura  
 E a galera sempre atura a mesma aporrinhção  
 BNH, CDB, URV parece bundalêlé pra enganar a população  
 Se a moda pega, maniçoba é bolonhesa  
 Se tiver rango na mesa, o país tem solução*

*(refrão)*

Numa homenagem a Osmar Macedo, em 1996, participa juntamente com Gilberto Gil, Elba Ramalho, Bell Marques, Carlinhos Brown, Alceu Valença, André Macedo, Margareth Menezes, Durval Lelys, Daniela Mercury, Armandinho Macedo, Ricardo Chaves, Tonho Matéria e Moraes Moreira do disco *Filhos da Alegria* cantando a canção *Dodô no céu, Osmar na Terra* (Osmar, Moraes e Solon).

Em 1998, mistura aos chamados ritmos nordestinos elementos do trio elétrico e da Axé Music, reinterpretando xotes, baiões e forrós. O álbum *Forró de cabo a rabo*, lançado pela EMI Music, presta homenagem a Luiz Gonzaga, o Rei do Baião, morto em 1989. O disco traz *Amazonas*, canção gravada com a participação de Luiz Gonzaga no disco *Lá Vem o Guarda* (1987).

As faixas são *Forró de cabo a rabo* (João Silva e Luiz Gonzaga), *O xote das meninas* (Luiz Gonzaga e Zé Dantas), *Forró nº 1* (Cecéu), *Cintura fina* (Luiz Gonzaga e Zé Dantas), *Danado de bom* (João Silva e Luiz Gonzaga), *Paraíba* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), *Capim novo* (José Clementino e Luiz Gonzaga), *São João na roça* (Luiz Gonzaga e Zé Dantas), *Forró no escuro* (Luiz Gonzaga), *A vida do viajante* (Hervé Cordovil e Luiz Gonzaga), *A letra "i"* (Luiz Gonzaga e Zé Dantas), *Umbuzeiro da saudade* (João Silva e Luiz Gonzaga), *Amazonas* (Luiz Caldas, Jorge Mattos e Gerônimo), *Homenagem a "seu Luiz"* [*Qui nem jiló*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, e *Forró no escuro*, de Luiz Gonzaga].

Para marcar os 15 anos da Axé Music, a BMG lançou em 1999 – um ano antes da data se for estabelecido como ponto de partida o LP *Magia* –, o disco *Luiz Caldas e convidados 15 anos de Axé*, com canções que marcaram este tipo de expressão musical. A produção foi de Ricardo Chaves. Participam cantando com Luiz os colegas Carlinhos Brown, Ninha, Beto Jamaica, Compadre Washington, Gil (Banda Beijo), Bell Marques (Chiclete com Banana), Ricardo Chaves, Daniela Mercury, Tatau, Netinho, Durval Lelys (Asa de Águia), André Lelys (Banda Di Maçã), Margareth Menezes, Deny (Raça Pura) e Emanuelle Araújo (Banda Eva). Armandinho tocou bandolim.

As canções selecionadas para marcar o período foram *Fricote* (com Paulinho Camafeu), *Requebra* (Nego e Pierre Onassis), *Beleza Rara* (Ed Grandão e Nego John), *Com amor* (Marcelo Brasileiro e Durval Lelys), *Magia* (Luiz Caldas), *O canto da cidade* (Tote Gira e Daniela Mercury), *O bicho* (Ricardo Chaves), *O que que essa nega quer?* (com Ubajara Carvalho), *Gritos de guerra* (Vadinho Bell), *Mila* (Manno Góes e Tuca Fernandes), *Ajayô* (com Jorge Dragão), *Araketo bom demais* (Dinha), *Prefixo de verão* (Beto Silva) e *Livre, leve, louco, lindo e solto* (Luiz Caldas).

Ainda em 1999, é lançada a coletânea *Millennium* (20 sucessos), pelo selo Universal Music/Polygram. Sem o apoio de uma grande gravadora e deslocado das grandes produções da Axé Music e do Carnaval de Salvador, o artista lança em 2001 o disco *Luz e Fogueira*, segundo trabalho voltado para um repertório mais emblemático como nordestino. A produção independente sai pelo selo da Estradante Editora Musical. A distribuição se limita à Bahia.

O disco tem as canções *Me abraça* (com Durval Caldas), *Cajuína* (Caetano Veloso), *Nossa fogueira* (com Eliézio e Durval Caldas), *Bahia festeira* (Luiz Caldas), *Uma melodia de amor* (com Durval Caldas), *Abra aí* (com Durval Caldas), *O fofo* (Luiz Caldas), *Amor que dói demais* (com Eliézio e Durval Caldas), *Pacífica* (Luiz Caldas), *Sabor de mel* (Luiz Caldas), *Seu cheiro* (com Durval Caldas) e *Ainda caso com ela* (com Durval Caldas).

Em 2002, o disco autoral *Janela Aberta* mostrava um Luiz Caldas interiorizado, refletindo o afastamento com relação à mídia e o drama de enfrentamento do alcoolismo. Gravado no estúdio Ilha dos Sapos, no Candeal, o disco foi lançado pelo selo Estradante Editora Musical, com as faixas: *Janela aberta* (com Durval Caldas), *Candeal, bonito pra dedéu* (Edil Pacheco), *Deus* (Luiz Caldas), *Espero a chuva* (Luiz Caldas), *Tá porreta* (Luiz Caldas), *Oração pra Já Oxum* (Raimundo Sodré e Jota Veloso), *O meu mar é outro* (com Durval Caldas), *Guerra* (Luiz Caldas), *Baiano* (Luiz Caldas), *Coisa linda* (com Durval

Caldas), *Sedutor* (Luiz Caldas), *Água dura* (Luiz Caldas), *Tempestade de areia* (com Carlos Batista), *Iluminosidade* (com Paulinho de Camafeu) e *Colorir a Barra* (Luiz Caldas).

Letra de *Deus*:

*Deus, abre os braços sobre mim  
 O que parece ser fim  
 Não é nem o começo  
 Deus, para pra pensar em nós  
 Faz a gente ouvir sua voz  
 E ao menos um endereço  
 Juro não te perturbar  
 Ao te encontrar o meu coração virará uma porta  
 Sem ferrolho, escancarada para o seu amor  
 Deus abençoa o mais puro amor  
 E faça com que o ódio se transforme em flor  
 Pai, me ensina como é bom ser bom  
 Pois, nascer puro é um dom  
 E eu não desconheço  
 Pai, por favor, vem aplacar  
 A ira que paira no ar  
 E por dentro eu estremeço  
 Juro, vou tentar mudar tudo à minha volta  
 O que me importa é a realidade  
 O confronto da tristeza com a alegria  
 Deus abençoa o mais puro amor  
 E faça com que o ódio se transforme em flor*

Letra de *Guerra*:

*Luz de vela, a reza é a força que move e que traz a tua compaixão  
 Desse filho que sofre nas mãos dos homens  
 Esses mesmos homens que são os seus irmãos  
 Tantas religiões parecendo atalhos  
 Prum mesmo destino sem exatidão  
 Uns vêem de um jeito cego, tal faca amolada  
 Que vão retalhando outras opiniões  
 O caminho, uma meta de vida  
 Uma vida de sacrifícios e ilusões  
 Numa jornada pacata no centro da guerra  
 Implorando por paz recebendo explosões  
 Num momento bélico nada de belo  
 À noite se enxerga riscos e clarões  
 E o que agente sente é o desespero  
 Garganta seca, pano branco na mão  
 Se nascer é difícil  
 Infelizmente a sobrevivência é pra classe "A"  
 Entra ano e sai ano  
 E vão improvisando  
 A morte e a vida no mesmo altar*



*Uns caminham, outros param  
 Uns falam, outros calam  
 É a miséria é a cara que ninguém quer ver  
 Depois criam histórias, num misto de glória e pedra  
 Que não deixam ninguém esquecer  
 É a mágoa que inunda o peito de choro  
 Que lhe arranca o couro e lhe faz sofrer  
 É o preço do tempo que passas na Terra  
 DE quem se entrega sem se convencer  
 Permanece o mistério e é claro que é sério  
 A guerra é obra do Satanás  
 Uns com muito, muito outros com muito pouco  
 Se engalfinhando como animais  
 Na escada da vida só é permitido  
 Uma boa subida pra quem tem poder  
 Alguns morrem em filas enquanto outros mandam  
 E nem pedem favores  
 Que bem entender  
 É a máquina mói  
 A guerra destrói  
 Só sobra o escuro para se lamber  
 Como gato de rua, de boca de lixo  
 Do mais sujo vício ao mais um puro ser  
 E se nascer é difícil  
 Infelizmente a sobrevivência é pra classe "A"  
 Entra ano e sai ano  
 E vão improvisando  
 A morte e a vida no mesmo lugar*

A Universal Music lança em 2003 a coletânea *Gold*.

Em 2004, numa produção independente em parceria com César Rasec, Luiz Caldas lançou o CD e DVD *Melosofia*. O disco traz canções em homenagem a dez filósofos. São gravadas as canções em vários estilos: *Sei que nada sei* (para Sócrates); *Aqui, ali e acolá* (Platão); *Pura razão* (Immanuel Kant); *Vontade* (Schopenhauer); *Nó no coração* (Kierkegaard); *Luta de classe* (Marx); *Além do bem e do mal* (Nietzsche); *Olhar crítico* (Marcuse); *O existencialista* (Sartre) e *Cético* (Cioran).

Letra de *Nó no coração*:

*A estrada é o calo  
 É a bolha no pé  
 Pra ter ou seguir  
 Uma idéia qualquer  
 O homem é escolha  
 É o seu desejar  
 Uma cópia perfeita  
 Imitando as demais  
 Angústia da alma  
 O ideal cristão*

*A fé e a criação*  
*Num momento de paz*  
*A solidão lançada*  
*Do ser atormentado*  
*Na existência pensada*  
*Que traz a missão*  
*A saudade de Regina*  
*Que faz a alma chorar*  
*Traz nessa culpa presente*  
*Algo diferente*  
*O espinho da rosa*  
*É amor crucificado*  
*Solitária missão*  
*De apenas existir*  
*Angústia é um nó no coração*  
*Angústia é um nó no coração*

Em 2006, a Universal Music lançou o CD e DVD *Luiz Caldas ao vivo em Salvador*. Participam das gravações Ivete Sangalo, Carlinhos Brown, Fagner, Gerônimo, Armandinho e Durval Lelys. São gravadas as canções *Fricote, Haja amor, Ajayô, Cantiga de amor, O que que essa nega quer?, Lá vem o guarda, Vaza* (inédita - Luiz Caldas), *É tão bom, Amazonas, Fui vacilar, acabei ficando só* (inédita - Luiz Caldas), *Beverly Hills, Deixa pra lá, Tieta, Dance, Bahia, dance* (inédita - Luiz Caldas), *Ode e Adão e Magia*.

Pode-se verificar por meio da observação de canções pontuadas em vários discos, a existência de um Luiz Caldas totalmente desconhecido do que é apresentado pela mídia. Caberia, então, indagar: o que motivou Luiz Caldas a se voltar à temática social, distante das canções com letras fáceis e de rápida assimilação popular, não ter se destacado no conjunto da própria obra e em outros campos da música, ficando rotulado como artista “animador de festas”?

Uma das respostas a esta questão pode ser encontrada no próprio comportamento da mídia, que elegeu e continua elegendo determinados artistas para integrar o seletivo grupo dos que podem transitar com certa independência e respeitabilidade no âmbito do estilo plural correspondente à Música Popular Brasileira. Como o nome Luiz Caldas esteve agregado ao trio elétrico e à música carnavalesca, além do visual tropical-dançante, sua imagem passou a refletir o massificado, não havendo estratégia mercadológica para destacar com veemência esse perfil engajado aos problemas sociais, prevalecendo o repertório de rápido apelo popular diante do reflexivo.

Outro indicativo está na indústria fonográfica, que precisa emplacar sucessos nas rádios para obter retorno com as vendas dos discos. Como a fórmula da música de

assimilação rápida e fácil oferece resposta imediata, não houve interesse da gravadora Polygram/Polydor em apostar nas canções mais críticas de Luiz Caldas. Ocorre ainda o fato de as canções voltadas para o mercado popular serem as responsáveis pela abertura de espaços para a gravação das outras canções no mesmo disco, estratégia escolhida pelo artista para atingir outros públicos, não apenas o popular. Se, por um lado, a tentativa não surtiu o efeito desejado, por outro, enriqueceu o seu repertório, causando surpresa quando se percebe que por trás de uma canção com arranjo alegre e vibrante existe uma letra que não costuma ser vestida com este tipo de arranjo.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Biografar é um trabalho árduo e tenso, resultado da busca constante por informações precisas. Foi possível perceber bem nitidamente este traço, na feitura desta Dissertação focada no cantor, compositor e multi-instrumentista Luiz Caldas. Para não ficar preso unicamente à sua memória, o que recairia efetivamente na autobiografia, outras pessoas foram entrevistadas, como familiares e amigos próximos.

A tensão surge quando passamos a investigar passagens polêmicas da vida do biografado, vivências que estavam empoeirados pelo tempo. Neste trabalho, extrair informações detalhadas da separação dos pais de Luiz Caldas não foi tarefa fácil. Sem determinismo, quis mostrar que uma biografia pode ter amparo científico e que as informações do passado e de coisas que não podem ser modificadas, mesmo sendo desagradáveis, são necessárias para a compreensão da trajetória do personagem no tempo.

Os depoimentos dão força à narrativa, tornando-a uma história real, que é a própria vivência do personagem, não uma ficção em que podemos modificar situações adversas. Trajetória de vida nem sempre tem um final feliz, como são os romances e novelas, em sua maioria. Por se tratar de um personagem vivo, falar de uma separação, no caso a dos pais de Luiz Caldas, causou um estranhamento familiar, uma situação de desconforto, mas não é próprio do biógrafo desconhecer os momentos de amargura que permeiam cada trajetória.

O biógrafo não pode destacar apenas o lado positivo do biografado, o lado da vitória, como se a vida não fosse feita com passagens negativas, com situações de derrota. Revolver montanhas de poeiras do passado nos faz entrar em desacordo com o establishment. Desde então, o biógrafo não deve desistir de sua missão, senão o seu propósito acaba se tornando uma obra chapa-branca.

Uma biografia nos faz refletir sobre o viver, seja de quem seja. Nascemos para cumprir um ciclo sem a certeza de ser ou não ser feliz. Claro que ser feliz é o desejo de todos, mas ninguém nos garante que este desejo será realizado. Somente seguindo a trajetória de vida, que é um enigma quando estamos no presente, saberemos o que nos será oferecido quando este presente virar passado. Assim, biografar vivos é diferente de biografar mortos. Os vivos falam e podem não querer visitar o passado, enquanto os mortos não falam mais e já são o passado.

Ganha relevância, numa biografia o entendimento de *habitus* e *campo*, importantes pilares da teoria de Pierre Bourdieu. Essas ferramentas possibilitam reflexões teóricas e práticas quando se busca alicerçar os deslocamentos do biografado na linha do tempo e nas suas relações sociais. O *habitus* passa a ser um conceito operacionalizado na medida em que revela sistema de disposições socialmente constituídas que, em seu constante movimento estruturante, está na origem e unifica as práticas dos agentes sociais. O *campo*, por sua vez, é o local das tensões, das disputas por posições mais vantajosas. É no *campo* que se pode compreender a emergência dos sujeitos sociais os poderes simbólicos e econômicos. Daí a utilização, em parte, da teoria bourdiana como fundamento teórico desta Dissertação que visa compreender melhor a vida de Luiz Caldas.

Esta Dissertação, quando trata na biografia propriamente dita, foi dividida em três eixos. O primeiro segue o estilo das tradicionais biografias, contando a história de Luiz Caldas na linha do tempo, sendo a vida pessoal o centro. Foca a família e o personagem ainda criança. O segundo eixo segue o caminho da biografia analítica, com breves contextualizações e enfoque dividido entre a vida do biografado e a sua produção artística. O terceiro eixo recai na biografia da obra do artista, vindo sua música a constituir o foco.

Pelo exposto no terceiro eixo biográfico, nota-se que, na carreira musical de Luiz Caldas, existe uma outra carreira paralela que não foi destacada pela gravadora, pelos jornais e pelas rádios que executavam a sua música. Este indicativo ajudou a Luiz Caldas partir para o projeto do álbum *décuplo*, das 130 canções inéditas, lançado dentro do período de retomada.

A trajetória de vida de Luiz Caldas ganha contornos interessantes que podem ser compreendidos através da observação dos deslocamentos no campo da música, possibilitando experimentações incomuns para jovens de sua idade, como aconteceu quando transitou por dezenas de bandas de baile baianas, ainda muito cedo, chegando a morar nas sedes dos conjuntos. Do que estava sendo vivido, o aprendizado musical viria ser tempos depois a base para se engendrar um tipo de canção híbrida chamada de Axé Music.

Compreender o personagem em sua inteireza não é o propósito desta Dissertação, mas algumas conclusões foram pinçadas diante dos fatos ocorridos em sua trajetória de vida, como as que levaram ao fazimento da Axé Music. No que diz respeito à biografia em si e à narrativa, foi seguido o curso cronológico, proposta que ajudou a evitar previsibilidades.

Ao conviver com mais intimidade com o biografado, observando atentamente as suas ações no cotidiano, o biógrafo tem mais condições de enriquecer a narrativa, calçando-a com

elementos psicológicos que breves contatos não seriam percebidos. Esta aproximação leva a considerações que não eram vistas como relevantes. No caso específico, Luiz Caldas concordou em que realizou o sonho de criança em querer ser artista e que este sonho se espelhou na também criança Michael Jackson, então astro do grupo Jackson Five. A partir do observado, surgem derivações pontuando que os sonhos infantis são estímulos verdadeiros de uma trajetória de vida, possivelmente por estarem livres de preconceitos e maldades.

No que diz respeito à criação da Axé Music, observa-se no transcorrer da narrativa, quando se pontua a sua produção musical em disco, que este estilo de música se faz presente no artista desde o tempo do Trio Elétrico Tapajós, entre 1979 e 1980. É quando se dá a como compositor com a canção *Oxumalá*, obra com características próprias, sem referencial padronizado quando comparada com o frevo trieletrizado que vinha sendo feito até então pelos trios elétricos baianos. *Oxumalá* chega com forte influência da percussão, que deixa sua condição de coadjuvante, no conjunto dos instrumentos do trio, ao se aproximar em grau de importância à guitarra baiana, instrumento solo e marcante dos trios elétricos desde a sua invenção.

Teoricamente, a construção de uma narrativa biográfica recai num delicado processo investigativo, sendo preciso cruzar informações para se ter maior precisão acerca dos fatos e da data em que ele ocorreu. Um exemplo desta observação foi percebido numa de suas fotos, onde aparece a indicação escrita de ter sido feita quando Luiz Caldas tinha sete anos. Porém, uma foto tirada no mesmo dia, de seu irmão Paulo, traz ao fundo um calendário em que se pode ver o ano quando a foto fora tirada, correspondendo a 1973. Como Luiz Caldas nasceu em 1963, então, ele não contava sete anos, mas dez. Para ter sete anos, a foto deveria ter sido tirada em 1970. Conto isto para dizer que cometer equívocos, em razão de informações pontuais e imprecisas, não reduz a procedência de uma biografia.

A narrativa da trajetória de vida, por vontade do biógrafo, equivale a uma guerra sem fim em busca da realidade do que fora vivido pelo biografado. Por ser uma tentativa, pode-se dizer que o narrado não passa de uma ilusão registrada, como entende Pierre Bourdieu, o que seria uma verdade em parte, já que a vida do personagem existiu de fato e ocorreu num determinado momento. Pode-se afirmar que a vida não é propriamente uma ficção, mas a necessidade de narrar a trajetória desta vida se realiza através de um texto que não deixa de ser ficção.

Na matemática, equivale dizer que em um metro existem infinitas partes, que seriam os números fracionários que nunca chegariam à unidade fechada, à unidade inteira.

Entretanto, a medida de um metro está representada como definitiva; uma inverdade, se pensarmos no infinito de frações que existem nele. A ilusão biográfica, por conseguinte, reforça a imprecisão de filigranas vivenciais, mas não a nuclearidade da coisa vivida, presente em cada pessoa, mesmo sem que seja lembrado o vivenciado.

A biografia não seria uma ilusão, contrário ao que defendeu Bourdieu, se fosse pensada fora de uma lógica que teria começo, meio e fim, sendo, assim, um complexo interativo de microbiografias dentro da mesma biografia, chegando à porção matriz, aqui chamada de biografrase, frase biográfica com temporalidade ou não.

Coadjuvantes à experiência vivenciada podem lembrar e trazer à tona a verossimilhança do acontecido, passando a ser verdade em parte e imprecisão em outra extremidade, outra parte, que é a resultante que traduz de forma analítica o biografar.

Teoricamente, a biografia constitui-se também como algo híbrido, tal qual a Axé Music, estilo musical para cuja plasmação foi fundamental a contribuição de Luiz Caldas. São frutos de misturas, sendo a primeira de experiências vividas e a segunda de retalhos de outras formas musicais.

Ao transitar intensamente e bastante jovem em bandas de baile, Luiz Caldas acabou se tornando um “ator musical”, aprimorando desta forma uma capacidade de interpretar os muitos “personagens” que cada estilo de canção impõe, sendo fiel a estes estilos quando a fidelidade precisa ser apresentada. O baile representa a base musical capaz de projetar a versatilidade híbrida quando se pretende compor alguma canção, oportunizando em Luiz Caldas a criação da Axé Music. O baile é a referência do singular no personagem quando se fala em música, sendo um pouco de tudo repetidamente e que acaba dando o todo, acaba dando o complexo, sem que cada pouco perca a sua relação com a totalidade, mesmo quando isolado.

É neste período, a partir de 1983, que o artista realiza vôos próprios, atuando no interior do Estado e na capital, sobretudo no Circo Troca de Segredos, sempre acompanhado por uma banda própria, a Acordes Verdes, que já vinha se destacando dentro do Tapajós, sendo motivo de tensão entre o seu líder, Luiz Caldas, e Orlando Campos, proprietário do trio, notadamente no quesito repertório.

O estereótipo de Luiz Caldas massificado pela TV apontava para um artista jovem que andava descalço, por vezes sem camisa, cabeludo e com uma dança própria, sugerindo até algo andrógino. A estética para consumo das massas não se sustentaria por mais de uma

década, como de fato aconteceu, chegando à fadiga visual. Daí os artistas mudarem o vestir e o corte de cabelo, quando não se conseguem mudar o tipo de música.

Seria possível dizer que a Axé Music nasce por meio de Luiz Caldas no Trio Tapajós e no disco *Ave Caetano*, obra que possui a canção *Oxumalá*, primeiro registro fonográfico do artista e que já vinha com uma hibridação no arranjo. Os fatos, porém, definidos pelos meios de comunicação, apontam para o nascimento da Axé Music a partir do álbum *Magia* e da canção *Fricote*. Midiaticamente, o disco emblemático configura-se como tal, uma vez que foi a partir dele que o artista ganhou visibilidade nacional, o que não fora conseguido com *Oxumalá*, restringida ao Carnaval de Salvador.

Outros artistas baianos vinham experimentando hibridações em seus trabalhos, não conseguindo concretizar para as massas o novo, como aconteceu com Luiz Caldas. Moraes Moreira e Gerônimo exemplificam, ficando o primeiro preso ao frevo e ao ijexá e o segundo ao ijexá. Luiz Caldas consegue trazer o baile, ou seja, tudo que o público gosta e quer ouvir e dançar, do samba ao rock. Consegue agregar naturalmente à estética sonora elementos da cultura local, como a dança e as palavras. Daí há o fortalecimento da hibridação e o híbrido passa a ser algo novo.

Vários elementos compõem o quadro que podem indicar a inflexão na carreira do artista, como:

Luiz Caldas acreditava apenas no poder de sua música, não observando o poder das engrenagens de marketing e de divulgação das gravadoras.

Não houve uma estratégia para dar continuidade à carreira, após conclusão do contrato com a gravadora Polygram.

O Carnaval de Salvador passava por transformações céleres, perdendo espaço na festa quem não estava ligado a um bloco de trio. O artista havia deixado o Camaleão.

Os trios independentes perdem visibilidade e Luiz Caldas retorna aos trios independentes.

Artistas novos surgem e rapidamente se enquadram no modelo profissional, tendo como suporte produtoras que conduzem a carreira. Luiz Caldas passa a atuar sem uma produtora, não se enquadrando como produto.

O artista não consegue renovar para as massas o novo repertório, prendendo-se ao sucesso do passado. Sem renovação musical, sua carreira fica comprometida.



Artistas que vinham no rastro de Luiz Caldas se enquadram nos moldes mercadológicos e fortalecem o poder econômico que impulsiona a carreira, como foi o caso da Banda Chiclete com Banana, Durval Lélys e Daniela Mercury.

O abuso de bebidas alcoólicas passa a ser um ponto determinante de inflexão.

A não-profissionalização de sua equipe de apoio e a resistência às sugestões externas também comprometem a continuidade do sucesso.

Ocorre uma desaceleração das apresentações do artista nos horários nobres durante o Carnaval e perda de espaço na grade de programação das emissoras de rádio.

Possivelmente, a inflexão da carreira, no começo dos anos 1990, está associada às expectativas de mercado, muito embora as suas qualidades musicais permanecessem reconhecidas pelo público e pela crítica.

O processo de inflexão atingiu outros artistas baianos, não sendo um acontecimento isolado na carreira de Luiz Caldas. Sarajane, Missinho, Lui Muritiba, Gerônimo, Laurinha, Armandinho, Lazzo, Virgílio e Cid Guerreiro também perdiam espaço no campo musical e no Carnaval de Salvador. Canções destes artistas deixavam de integrar as grades de programação das emissoras de rádio de Salvador, acentuando a inflexão

Há um descuido progressivo com a aparência, mantendo o visual agregado ao momento de sucesso e sem incorporar mudanças impostas pela indústria da moda, como se estivesse sempre novo.

O antropólogo Roberto Albergaria, em fala na rádio MetrÓpole, no Carnaval de 2009, observou que Luiz Caldas não conseguiu se tornar produto vendável a partir dos anos 1990, como aconteceu com os seus colegas, que souberam se estruturar dentro de um cenário mercadológico. Pondera quando observa que essa não-opção, por outro lado, preservou a sua produção musical.

A retomada da carreira acontece dentro de um cenário positivo e de muita criação, como a composição de 130 canções inéditas e em nove estilos: rock, Axé Music, forró, instrumental de violão, superpopular (brega), frevo de trio elétrico, samba, em língua tupi e dois discos de MPB. Acontecem comemorações pelos 20 anos da Axé Music, em cujo espaço se reitera o reconhecimento do talento de Luiz Caldas como multiinstrumentista. Isto configura um momento favorável, reforçado pela mídia que reportam as novas perspectivas positivas da carreira.

O artista passa a utilizar com mais engajamento o poder simbólico conquistado, assumindo em entrevistas a criação da Axé Music. Muda o visual, cortando os cabelos e calçando tênis All Star, ajustando-se às tendências de mercado, revestindo-se com o novo.

## 6 REFERÊNCIAS

- ABDALLA, Benjamin Junior (Org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ABREU, Alzira Alves De. *Dicionário Biográfico: a organização de um saber*. Caxambu, II Encontro Anual da ANPOCS, 1998.
- ANDRADE, Adriano Bittencourt e BAQUEIRO, Paulo Roberto. *Geografia de Salvador*. Salvador: EDUFBA, 2006.
- ARAÚJO, Paulo César. *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2006.
- ARTIÉRES, Phillipe. *Arquivar a própria vida*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, CPDOC, n.21, 1998.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas, SP: Papius, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O poder simbólico*. 10ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália. São Paulo: Annablume, 2005.
- CANCLINI, Néstor Garcia. Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo, EDUSP, 1998.
- CERTEAU, Michel de. *Práticas de Espaço*. In: *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. - Petrópolis. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

CORREIO DA BAHIA, Jornal. Salvador/BA: Caderno Domingo Repórter, 19/03/2006.

DAMASCENO, Diana Cristina. *Entre múltiplos eus – os espaços da complexidade*. Doutorado. Departamento de Letras da PUC-RJ, 1999.

FELIX, Anísio e NERY, Moacir. *Bahia, carnaval*. 1ª Ed. Sem local, editora e data.

FERREIRA, Marieta de M.; AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1966.

FILHO e VAZ, João Freire e Paulo (Orgs.). *Construções do tempo e do outro: representações e discursos midiáticos sobre alteridade*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

FONSECA – SILVA, Maria da Conceição e Possenti, Sírio (Orgs.). *Mídia e rede de memória*. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2007.

GALVÃO, Luiz. *Anos 70: Novos e Baianos*. São Paulo: Editora 34, 1997.

GAÚNA, Regiane. *Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

GÓES, Fred. *O País do Carnaval Elétrico*. Salvador: Editora Corrupio, 1982.

\_\_\_\_\_. *50 anos de trio elétrico*. Salvador: Corrupio, 1982.

GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores*. São Paulo: Editora 34, 2000.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A, 2005.

\_\_\_\_\_. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HILLMAN, James. *O código do ser*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.

HISGAIL, Fani (Org.). *Biografia: sintoma da cultura*. São Paulo: Hacker/Cespuc, 1996.

JOZEF, Bella. “(Auto)biografia: os territórios da memória e da história. “In: Discurso histórico & narrativa literária. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

- LISBOA JÚNIOR, Luís Américo. *A Presença da Bahia na Música Popular Brasileira*. Brasília: Musimed/Sobrindes, 1990.
- MIGUEZ, Paulo. *A organização da cultura na "Cidade da Bahia"*. 2002. Tese (Doutorado em Comunicação e Culturas Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- MIRANDA, Luciano. *Pierre Bourdieu e o campo da comunicação: por uma teoria da comunicação praxiológica*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.
- MORAIS, Fernando. *O mago*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.
- MOREIRA, Moraes. *A história dos Novos Baianos e outros versos / Moraes Moreira*. Rio de Janeiro: Língua Geral Livros LTDA, 2007.
- MOURA, Milton. *Carnaval e baianidade: arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador*. 2001, 2v., il. Tese (Doutorado em Comunicação e Culturas Contemporâneas) - Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- OATES, Stephen B. *Biography as history*. Texas: Marham Press Fund, 1990, p.5.
- PENA, Felipe. *Teoria da biografia sem fim*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
- PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2006.
- PINTO, Louis. *Pierre Bourdieu e a Teoria do mundo social*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2000.
- RASEC, César. *Jorge Mautner em movimento*. Salvador: Edição do autor, 2004.
- RISÉRIO, Antonio. *Carnaval Ijexá*. Salvador: Corrupio, 1981.
- SANSONE, Lívio e TELES, Jocélio, dos Santos (Orgs.). *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador: Programa A Cor da Bahia e Projeto S.A.M.BA., 1997.
- SCHMIDT, Benito Bisso. *Construindo biografias*. Estudos Históricas, Rio de Janeiro, n. 19, p.3-21, 1997.

\_\_\_\_\_. *O gênero biográfico no campo do conhecimento histórico*. Anos 90, Porto Alegre, v.6, p.165-92, 1996.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de História da Cultura Brasileira*. Difusão Editorial S.A., Rio de Janeiro, 1984.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TOSTA, Márcia Dias. Os donos da voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo, Boitempo Editorial, 2000.

*VEJA*, Revista. São Paulo: Ed. Abril, n. 965, 4 de mar. de 1987. p. 76-82.

VIANA FILHO, Luiz. *A verdade na biografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1945.

\_\_\_\_\_. *A vida de José de Alencar*. 2ª edição, São Paulo: UNESP; Salvador, EDUFBA, 2008.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1995.

VILAS BOAS, Sergio. *Biografias e biógrafos*. São Paulo: Summus, 2002.

\_\_\_\_\_. *Perfis e como escrevê-los*. São Paulo: Summus, 2003.

\_\_\_\_\_. *Biografismo: reflexões sobre as escritas da vida*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

## FONTES

CALDAS, Luiz. Discografia completa.

GERÔNIMO. LP *Página Musical*. Rio de Janeiro: Gravadora Polydor/PolyGram, 1983.

MOREIRA, Moraes. Discografia.

TAPAJÓS, Trio Elétrico. Discografia.

## SITES

<http://www.luizcaldas.com.br> < Acesso em 25/02/2009.

<http://home.centraldocarnaval.com.br/camaleao/historico.asp> < Acesso em 22/10/2008.

<http://www.carnasite.com.br> < Acesso em 02/11/2008.

<http://www.carnasite.com.br/v4/noticias/noticia.asp?CodNot=4975>. < Acessado em 24/08/2008.

[http://www.dzai.com.br/blogabada/blog/blogabada?tv\\_pos\\_id=30945](http://www.dzai.com.br/blogabada/blog/blogabada?tv_pos_id=30945) < Acesso em 13/02/2009.

<http://www.musicapopular.org/luiz-caldas/> < Acesso em 21/01/2009.

## ENTREVISTADOS

Aiac Steifanes

Durval Caldas

Edmundo Borges (Rasta)

Gilcélvio Pinheiro

Luiz Caldas

Marcos Ferreira

Nadia Barroso

Nilton Barroso

Orlando Campos

Paulinho Caldas.

Roberto Sant'Anna

Sandra Sacramento

Zuleika Caldas

## **7 ANEXOS**

Esta Dissertação apresenta alguns anexos que diferem consideravelmente entre si quanto à natureza e à extensão. Neste sentido, é necessário uma breve distinção.

O Anexo 1 correspondente à discografia de Luiz Caldas desde o começo da carreira fonográfica no Trio Elétrico Tapajós.

O Anexo 2 apresenta uma biografia sintética do artista. Considerando que o leitor já percorreu a Dissertação, preferiu-se para esta cronologia a ordem decrescente, o que oportuniza a visibilização dos dados de forma a apresentar o presente como chave de leitura do passado.

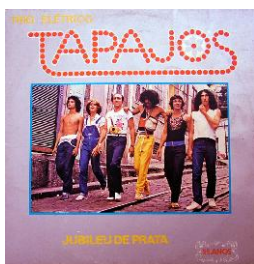


**ANEXO 1**  
**DISCOGRAFIA DE LUIZ CALDAS**

**Fase no Trio Tapajós**



*Ave Caetano, 1980.*

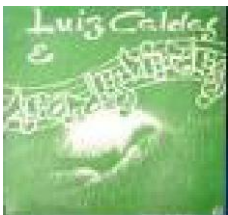


*Jubileu de Prata, 1981.*

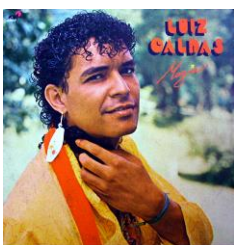


*Cristal Liso, 1982.*

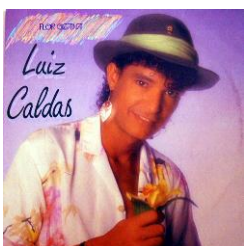
## Carreira solo



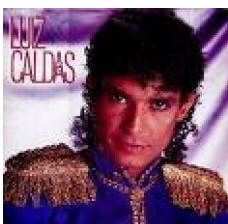
Compacto simples, 1983.



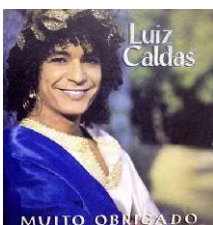
*Magia*, 1985.



*Flor Cigana*, 1986



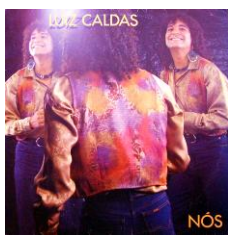
*Lá Vem o Guarda*, 1987.



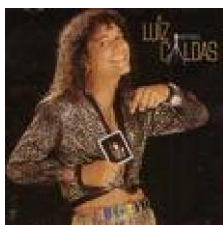
*Muito Obrigado*, 1988.



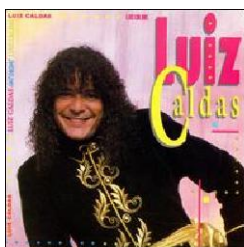
*Timbres*, 1989.



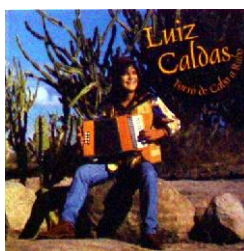
*Nós*, 1991.



*Retrato*, 1992.



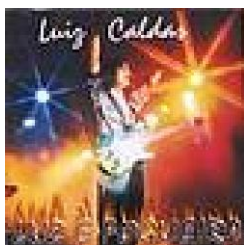
*Luiz Caldas*, 1994.



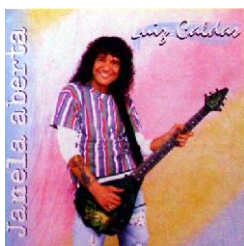
*Forró de Cabo a Rabo*, 1998.



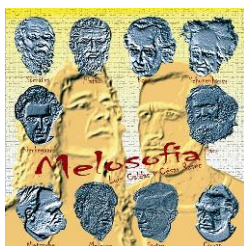
*15 Anos de Axé Music*, 1999.



*Luz e Fogueira*, 2001.



*Janela Aberta, 2002.*



*Melosofia, 2004 (CD e DVD).*

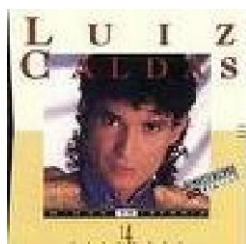


*Luiz Caldas ao Vivo em Salvador, 2006 (CD e DVD).*

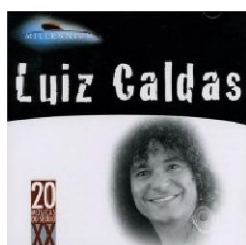
## COLETÂNEAS



*Personalidade*, 1992.



*Minha História*, 1993.



*Millennium*, 1999.



*Gold*, 2003.

## ANEXO 2

### BIOGRAFIA SINTÉTICA DE LUIZ CALDAS

#### 2009

Corta os cabelos longos, criados desde a infância, repaginando-se também nas roupas, vestindo-se sobriamente com calça jeans, tênis All Star e camisa de malha, tudo dentro de uma estratégia de reposicionamento da carreira. Termina o projeto *Luiz Caldas 130 Canções Inéditas* e, por causa do álbum décuplo, volta a ser noticiado na revista *Veja*, ganhando espaço também na revista *Muito* do jornal *A Tarde* e em outros meios de comunicação do país. Lança em 27 de abril, na Mídia Louca, em Salvador, no formato mp3, inicialmente no site oficial, todas 130 obras inéditas. No Carnaval, lê de cima do trio, no Campo Grande, manifesto contra o secretário de Cultura baiano Márcio Meirelles, por dificultar a sua efetiva participação na festa.

#### 2008

Começa a compor e gravar o projeto *Luiz Caldas 130 Canções Inéditas*. Lança o site oficial [www.luizcaldas.com.br](http://www.luizcaldas.com.br). Mantém a rotina de shows de Axé Music e de forró. Como teste de aceitação, posta canções inéditas do CD de rock no MySpace pessoal, obtendo boa receptividade.

#### 2007

Realiza apresentações em teatros, dentro do Projeto Seis e Meia, passando por Natal, João Pessoa e Campina Grande. Incrementa os shows de Axé Music e de outros estilos.

#### 2006

No Carnaval, se apresenta no Trio Expresso 2222 juntamente com Gilberto Gil, Sandra de Sá e Preta Gil. Participa de debates sobre direitos autorais. Puxa o bloco Universitário, no Circuito Barra/Ondina.

#### 2005

Dentro das comemorações dos 20 anos da Axé Music, recebe inúmeras homenagens – de populares, da imprensa, dos blocos, dos trios elétricos independentes e dos artistas – durante o Carnaval de Salvador. Ganha troféus da TV Bahia e da TV Subaé, retransmissoras da Rede Globo, e do Trio Elétrico Tapajós. Anima os foliões no circuito Barra/Ondina tocando no Tapajós, que comemorava 50 anos de existência. Participa das gravações do DVD de Daniela Mercury.

## 2004

Faz com César Rasec o CD e DVD *Melosofia*. O álbum homenageia os filósofos Sócrates, Platão, Kant, Schopenhauer, Kierkegaard, Marx, Nietzsche, Marcuse, Sartre e Cioran. Retoma a carreira em Salvador com uma série de ensaios preparativos para o Carnaval de 2005. Assina contrato por três anos com a produtora Penteventos. Realiza apresentação instrumental no Clube do Choro, em Brasília e participa do Projeto Tom da Bahia, em Salvador e Santo Amaro da Purificação. Integra o livro *Jorge Mautner em Movimento*, dando sua compreensão sobre Jorge Mautner ao rememorar períodos em que estiveram juntos.

## 2003

É lançada a coletânea *Golden*, CD com alguns dos seus maiores sucessos. Grava a canção *Kaos*, primeira parceria César Rasec, obra que integra disco do livro biográfico sobre Jorge Mautner.

## 2002

Produz mais um disco autoral, o álbum *Janela Aberta*. Dedicar-se às composições, com pouca exposição na mídia. Permanece realizando shows, porém fora de Salvador.

## 2001

Lança o CD *Luz e Fogueira*, dedicado ao forró, incorporando mais uma vez à carreira um álbum com elementos estilísticos do forró, como xote e baião.

## 2000

Livra-se da dependência de bebidas alcoólicas e prepara repertórios para os discos *Luz e Fogueira* e *Janela Aberta*.

## 1999

São lançados a coletânea *Millennium* e o álbum *15 Anos de Axé – Luiz Caldas e Convidados*, este pela BMG e com as participações de Armandinho Macedo, Araketu (Tatau), Asa de Águia (Durval Lelys), Banda Beijo (Gil), Banda Di Maçã (André Lelys), Banda Eva (Emmanuelle Araújo), Carlinhos Brown, Chiclete com Banana (Bell Marques), Daniela Mercury, É o Tchan (Beto Jamaica e Compadre Washington), Margareth Menezes, Netinho, Raça Pura (Deny), Ricardo Chaves e Timbalada (Ninha). Inicia tratamento contra a dependência de bebida alcoólica.

## 1998

Com o CD *Forró de Cabo a Rabo*, pela EMI Music, presta homenagem a Luiz Gonzaga, com quem já havia realizado shows.

**1997**

Apresenta em teatro o show de chorinho *Direito & Avesso* executando Ernesto Nazaré, Altamiro Carrilho, Jacob do Bandolim, Canhoto, Osmar Macedo, Waldir Azevedo e Pixinguinha. Em paralelo, realiza shows de Axé Music.

**1996**

Viaja para os Estados Unidos, onde é chamado de The King of Fricote. Participa com outros artistas do disco *Filhos da Alegria*, em homenagem aos criadores do trio elétrico Dodô e Osmar.

**1995**

Dedica-se à composição de novas canções e aos shows.

**1994**

Grava e coloca no mercado o CD independente *Luiz Caldas*.

**1993**

É lançada a coletânea *Minha História*, reforçando o nome de Luiz Caldas no cenário nacional. Faz show instrumental com Armandinho.

**1992**

Apresenta o disco *Retrato*, pela Polydor, álbum que traz *Xote Ecológico* (Agnaldo Batista e Luiz Gonzaga). Feirense de nascimento, recebe da Câmara Municipal de Salvador o título de Cidadão Soteropolitano. A Polygram/Polydor lança a coletânea *Personalidade – The Best of Brazil*.

**1991**

Lança o sexto disco em carreira solo, *Nós*, pela Polygram/Polydor.

**1990**

Chega ao início dos anos 1990 com a marca oficial de mais de um milhão e quinhentos mil discos vendidos, somando-se os discos de ouro e platina de *Magia*, *Flor Cigana*, *Lá Vem o Guarda*, *Muito Obrigado* e *Timbres*. Ao ganhar reconhecimento internacional com a canção *Tieta*, participa da 24ª edição do Festival Internacional de Montreux, apresentando-se no primeiro dia, 6 de julho, de show que teve ainda Jorge Benjor, Marisa Monte e Beth Carvalho.



Participaram também do festival Bob Dylan, George Benson, Dizzi Gillespie, Ella Fitzgerald, B. B. King, Joe Pass, Miles Davis, Herbie Hancock, Al Jarreau, United Nation Orchestra e Caetano Veloso.

### 1989

Já reconhecido nacionalmente, lança pela Polygram o disco *Timbres*, que traz o sucesso *Tieta* (Paulo Debétio – Boni), tema de abertura da novela da Rede Globo. O álbum recebe da Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD) dois discos de ouro (100 mil cópias vendidas para cada disco), totalizando oficialmente 200 mil cópias. Participa do LP *Asas da América – Frevo*, da BMG, que tem ainda Caetano Veloso, Alceu Valença, Lulu Santos, Moraes Moreira, Trem da Alegria, Chico Buarque, Fagner, Michael Sullivan, Alcione, Zé Ramalho e Geraldo Azevedo.

### 1988

O disco *Muito Obrigado*, lançado pela Polydor, mantém a carreira de Luiz Caldas em evidência. O álbum atinge a marca de 200 mil cópias vendidas, garantindo ao artista dois discos de ouro (100 mil cópias vendidas para cada disco de ouro). Recebe placa de prata da TV Itapoan por se destacar no Carnaval. Faz show beneficente com Gilberto Gil, no Hotel Quarto Rodas, em Salvador, em duo de violão. Apóia a campanha de Gilberto Gil para a vereança em Salvador.

### 1987

*Lá Vem o Guarda*, terceiro disco solo, em homenagem a seu pai Durval Pereira Caldas, emplaca nas paradas de sucesso de todo o país a canção *Haja Amor*, parceria com o compositor Chocolate da Bahia. Amplia sua popularidade junto aos admiradores do forró com a canção *Amazonas*, cantada com Luiz Gonzaga, parceria com Jorge Mattos e Gerônimo. *Amazonas* viria integrar 11 anos depois o CD *Forró de Cabo a Rabo*. Ganha com *Lá Vem o Guarda* dois discos de ouro por vender mais de 200 mil cópias.

### 1986

O disco *Flor Cigana*, segundo trabalho individual, lançado pela Polydor, consolida nacionalmente a carreira de Luiz Caldas, que emplaca outros sucessos, como *Ajayô*, *Flor Cigana* e *Beverly Hills*. Caetano Veloso participa do álbum cantando com Luiz Caldas a canção *É Tão Bom*, que também viria a ser bastante executada nas rádios. Vende oficialmente 600 mil cópias, garantindo-lhe um disco de ouro e dois discos de platina (250 mil cópias para cada disco de platina). Nasce Akauan Lake, em Itabuna, terceiro filho com Sandra.

### 1985

Com o disco *Magia*, pela Nova República/Polydor, fica conhecido nacionalmente em função de *Fricote*, canção que trazia um ritmo dançante totalmente diferente. A parceria com

Paulinho de Camafeu marcava o surgimento da Axé Music, estilo musical produzido em terras baianas vinculado ao Carnaval de Salvador. Passa a fazer shows pelo Brasil, conquistando em cada apresentação inúmeros admiradores. Seu trabalho oportuniza o surgimento de novos cantores baianos, que, de alguma forma, passam a ter o artista como referência. *Magia* vende 350 mil cópias, feito histórico para um disco teoricamente concebido para o mercado baiano. Recebe o primeiro disco de ouro e de platina. O boom da carreira alavanca o mercado fonográfico baiano, que passa a produzir com mais intensidade e profissionalismo os artistas locais, reforçando um tipo de canção híbrida.

### 1984

Com a banda Acordes Verdes faz o show *Verso Reverso*, no Teatro Castro Alves. Considera-se preparado para os desafios da carreira solo. Compõe algumas canções que seriam gravadas no disco de estréia *Magia*.

### 1983

Com a banda Acordes Verdes, formada com Cezinha (bateria), Carlinhos Marques (baixo), Alfredo Moura (teclados), Tony Mola (percussão), Paulinho Caldas e Silvinha Torres (voz e vocal), grava no estúdio WR (Wesley Rangel), em Salvador, o primeiro trabalho solo, o compacto simples com as músicas *O Beijo* e *Como um Raio*. Realiza turnê com a banda Acordes Verdes, que passa a ter como novo integrante o percussionista Carlinhos Brown. Nasce em Salvador Aiac Steifanes, segundo filho com Sandra. Intensifica os trabalhos em estúdios. Morre o pai Durval Pereira Caldas.

### 1982

Elabora os arranjos e compõe seis canções para o disco *Cristal Liso*, obra com dez faixas, mais um trabalho do Trio Elétrico Tapajós. Toca guitarra baiana, ovation, piano, moog, baixo, korg, guitarra e percussão. Cria arranjo especial para *De Onde Vem o Baião*, de Gilberto Gil. Puxa no Carnaval de Salvador o bloco Traz os Montes.

### 1981

Assume a direção musical do LP *Trio Elétrico Tapajós – Jubileu de Prata*, assinando oito das dez canções. Fica responsável pelos arranjos e regência, passando a ser bastante requisitado para trabalhar como instrumentista e arranjador de outros discos. A vida de cigano musical, morando mês numa cidade, mês em outra, aos poucos vai ficando para trás. Na estrada, a vida nômade contribuía para consolidar os alicerces musicais.

### 1980

Faz teste para participar do Trio Elétrico Tapajós, tocando frevo com guitarra de seis cordas. Aprovado, passa rapidamente do Trio Tapajós três para o principal, que tinha os melhores músicos e equipamentos. Na banda, atua como coringa executando guitarra, baixo, surdo,

caixa e também vocal. Fica fazendo a ponte entre o baile e o trio elétrico. Grava no disco *Ave Caetano* suas primeiras canções de Carnaval: *Tapafrevo* e *Oxumalá*. Nasce em Itabuna o primeiro filho, André Mikcelle, com Sandra.

### **1979**

Vivendo em função da música, tocando em bailes pelo interior baiano, faz amizade com músicos que viriam a somar em sua carreira, como Saul Barbosa e Marco Aurélio. Tenta a vida no Rio de Janeiro, apresentando-se como violonista clássico, mas, pelas dificuldades diversas, volta à Bahia para continuar tocando nas bandas de bailes. A vida de cigano musical reserva experiências enriquecedoras.

### **1978**

Conhece Sandra Santos Sacramento Caldas, que viria a ser sua esposa.

### **1977**

Depois da rápida experiência com a família em São Paulo, retorna para Vitória da Conquista. Decidido a viver apenas de música, segue para Jequié para tocar no Grupo Extra Som e depois no Grupo Imaginação, da cidade de Ipiaú, atuando como guitarrista. Transfere-se para o Grupo Joedson, onde passa a ser diretor musical. Ao ficar mudando de bandas de bailes e de cidades do interior baiano (Eunápolis, Ibicaraí, Itabuna e Ilhéus), acumula experiências diversas refinando e ampliando o repertório e a performance de palco, não havendo limites rítmicos e estilísticos que não fossem gradativamente aprendidos.

### **1975**

Com a separação dos seus pais, vai com a mãe e os irmãos arriscar a vida em São Paulo. A música era presença constante. A luta pela sobrevivência ditava as ordens, obrigando-o a deixar o violão e os estudos escolares de lado para ganhar dinheiro e ajudar a completar o pequeno orçamento familiar, tendo que carregar compras na feira, juntamente com o irmão Paulinho, e vender cinzeiros e copos. Trabalha numa fábrica de chinelo, exercendo a função de lixador de solado de pneu. Nas horas de folga, pegava o violão para não esquecer a música, atitude que fazia a fábrica render menos, resultando em sua demissão. Compõe a primeira canção, *Nova Era*, nunca gravada em disco.

### **1974**

A música passa a ser bálsamo, no momento de tristeza, e de comemoração, no momento de alegria, a partir da separação dos seus pais. Atua também como ímã aglutinador da família.

**1973**

Começa peregrinação pelas bandas de baile.

**1970**

Aprende violão com o irmão Durval Caldas. Começa o sonho em ser artista.

**1964 a 1969**

A família passa a morar em Vitória da Conquista, onde Luiz realiza estudos até a quarta série do primeiro grau. Leva uma vida normal, comum às crianças que residem no interior.

**1963**

Nasce em Feira de Santana, no Tomba, em 19 de janeiro de 1963, de parto natural, Luiz César Pereira Caldas, sexto filho de Durval Pereira Caldas (patrulheiro rodoviário federal) e Zuleika Caldas (dona de casa).