

## NEVE NA BAHIA

“Anos atrás, no meu gabinete na Câmara dos Vereadores, em Salvador, eu recebi um fax com o pedido que uma revista, que ia publicar uma reportagem sobre a Xuxa, fazia, para que eu escrevesse alguma coisa sobre ela. Eu escrevi um texto pequeno, que eu nunca vi publicado (nem sei se saiu), e que começava assim: ‘Xuxa bruxa, ducha de água fria, no fogo do meu plexo solar’. Um ano e meio depois, quando eu estava preparando o repertório de um novo disco, vindo numa viagem de Manaus para o Rio, eu peguei meu caderno e vi aquele texto anotado. Ai resolvi elaborá-lo, fazendo o resto. Mantive aquele início, dei-lhe a forma de estrofe, e continuei a idéia.

O resultado foi um antijingle. Um elogio de algo que está encoberto, feito um pouco com pena do encobrimento, criado por uma fantasia da mídia e dos interesses do sucesso e do pragmatismo inerente à carreira dela. A música fala da sua sensualidade e dos disfarces que estão por trás: ‘Pimenta na garrafa de isopor’ é para dar o sentido camuflado do ardor e do caráter picante que ela tem; quer dizer: aquele calor, aquela fogueirinha, mas toda embalada numa coisa como se não fosse para isso, mas para um anti-clímax, no meio-termo do gesto, numa mediação constante entre a labareda e a brasa. ‘Neve na Bahia’ é um antiapologético e um apologético do anti.

A canção engloba os conceitos tanto da publicidade quanto da propaganda – que, embora muito próximas, podem ser distinguidas, mas também aproveitadas num conceito único: é o caso do que ocorre aqui, em que se têm as duas coisas, pois a canção faz propaganda de uma anti-imagem e ao mesmo tempo entra no próprio espaço da publicidade que já está implicado no nome da Xuxa, da personalidade pública dela.

A letra traz implícita uma espécie de voyerismo, de alguém que fica vendo a televisão como se fosse um buraco de fechadura, tentando centrar o foco naquele personagem tão iluminado pelas luzes da superexposição, sem perder de vista as manipulações necessariamente implicadas naquele tipo de superexposição dirigida e instrumentalizada como a da Xuxa. Ao mesmo tempo, explicita tanto uma frieza que é típica da hiper-programação e dela própria, (com os estereótipos de menina nórdica e racional) quanto os contrapontos: a esperteza, a leveza dela, a gíngua, o brogado.

Algo que fica evidente também é um afeto especial dedicado em nome do coletivo, em nome do afeto coletivo, expresso na visão dela como fruta, no verso ‘a eterna obviedade da maçã’ – em referência ao que a programação dela utiliza e manipula, ou seja, à idéia do erótico embalado, cuidadoso, global, da programação infantil. A música, aliás, é uma marchinha bem suave, parecida com ela, com o tom infanto-juvenil dela. Uma homenagem com dois olhos, um que vê a frente e outro que vê atrás; um que vê um lado e outro que vê o outro.

**Por que o ‘vós’** – Por causa de um artifício de adequação à rima [com ‘ardis’, daí o pronome, para corresponder à forma verbal ‘agredis’] e porque o ‘vós’ dava uma idéia de tom reverencial de quem está falando com alguém de uma representação da aristocracia do mundo da televisão – esse mundo-tela, distante –, uma espécie de princesa que ela é; para dar também uma idéia desse distanciamento.”

## BAIÃO ATEMPORAL

“Uma homenagem à família Santana, toda ela, em especial, claro, ao Tom Zé, que foi nosso colega, nosso companheiro, tropicalista da primeira hora, com um papel importantíssimo no tropicalismo, autor de várias canções do disco ‘Tropicália’, e primo de Roberto, produtor, sobrinho de Fernando, deputado, um Santana como tantos, clássico.

Em 'Baão atemporal' eu quis passar o sentido retirante da vida dele, que saiu do Irará, foi para Salvador, saiu de Salvador, foi para São Paulo, e os aspectos marcantes da vida nordestina, todos eles atributos muito nítidos da família, formada por nordestinos caboclos muito fortes; daí eu ter usado o baão, por ser talvez a forma clássica da música nordestina, da qual derivam todos os outros gêneros. Na canção a família Santana é tomada como um símbolo das famílias retirantes do Nordeste, e eu brinco com elementos ligados à vida nordestina, como o próprio pau-de-arara, que é o veículo da saída, o meio de transporte da retirada, e o cordel, o meio de contar histórias, especialmente para aquele que se tornava artista, no caso do Roberto Santana.

'Um conto para lá de zen', quer dizer: para não ter sentido, para não servir para nada, por não ser utilitarista, não ser para ser levado em conta a partir da grandeza ou da riqueza da sua narrativa, por não se tratar de uma história para ser contada, mas de um 'conto' a respeito da substância misteriosa, alquímica, da transformação, a que transforma tudo, que transforma os homens e os desloca de uns lugares para outros, enfim, que os faz se submeterem a essa coisa difícil do desenraizamento, da desterritorialização, das grandes migrações modernas – do que os retirantes nordestinos são um exemplo muito claro dentro do Brasil –, enfim, dos êxodos, no sentido bíblico da palavra. Como os retirantes da família Santana, que se atiraram para várias distâncias diferentes, com várias profundidades de atração pelo mundo exterior diferentes, uns tendo ficado em Salvador, outros ido para São Paulo, uns para a política, outros para o comércio, tendo outros ficado nas artes; é uma família muito grande, com muitas personalidades, e muitos retirantes.

A canção – composta especialmente para o disco 'Tropicália 2' – é sobre eles, com o Tom Zé como um personagem central. Ele estava retirado, havia muitos anos. Foi na verdade, o David Byrne, com a história de gostar da música brasileira e querer mostrá-la para o mundo, de uma forma especial, que o levou a voltar à cena. A partir do interesse de Byrne por Caetano, por Gil, por Tom Zé, e das aparições das canções do Tom Zé nas coletâneas de música brasileira de Byrne, nas resenhas nos jornais americanos, ele foi meio que compulsoriamente jogado de novo na vida profissional, convidado mesmo por esses eventos."

\*

## REP

"Compus essa música num quarto de hotel em Turim, na Itália, onde eu estava de passagem. Eu tinha encarado o projeto do Rodolfo Stroeter com a Marlui Miranda, o projeto especial de um disco com a visão de um conjunto de músicos que se reuniam para trabalhar elementos especiais das suas formações artísticas, um disco em que iam aparecer coisas diferentes das que comumente aparecem nos nossos discos de carreira.

Então, o repertório foi pintando com essa tônica de excepcionalidade, de lateralidade, de marginalidade, à margem do nosso trabalho regular; sem a perspectiva do mercado, sem os hábitos de realização do trabalho serem particularmente informados pelas relações com o mercado, pelas questões colocadas por um mercado – como lidar com ele, o que ele quer, o que ele absorve, o que ele rejeita: o metabolismo mercadológico; sem levar em conta os seus atributos. Consequentemente, as canções foram aparecendo muito livres, muito soltas, resultantes de pequenos delírios de cada um ou de dois ou três de nós, quando nos juntávamos para fazer o trabalho.

O 'Rep' é assim, a começar pelo título, uma brincadeira com *rap* e com repente, uma forma nordestina de traço ibérico, provavelmente de origem medieval, remontando aos cantadores medievais, um universo que teve uma acolhida muito especial no Nordeste do Brasil, no mundo harmônico de Ariano Suassuna e de Antonio Nóbrega, e no trabalho extraordinário dos cantadores nordestinos, criados em

escolas e escolas e escolas que foram se desdobrando ao longo da história, nesses duzentos anos em que essa tradição existe no país.

'Rep' tem um refrão que é um dos dísticos mais bem construídos da minha história de compositor, e que na verdade foi uma frase do meu discurso de posse na presidência da Fundação Gregório de Mattos, em Salvador, em 1987. O meu discurso começava justamente assim: 'O povo sabe o que quer, mas o povo também quer o que não sabe'. Eu não tinha me esquecido dele, e finalmente o usei numa letra.

A canção vai tecendo e desatando uma série de pensamentos poéticos sobre a predominância do olhar como sentido pós-moderno; sobre uma hegemonia, uma tirania mesmo, exercida pelo olhar sobre os outros sentidos, sobre os sub-sentidos interiores; sobre o quase bloqueio que o olhar determina na manifestação dos hipo-sentidos, dos sub-sentidos, dos sentidos mais sutis, interiores; enfim, sobre a dominação do olhar, da qual o áudio-visual moderno é um dos maiores símbolos, e a televisão, talvez o maior dentre eles todos. 'Rep' é sobre isso.

Trata-se de uma peça interessante, difícil de cantar. Poética. E do ponto de vista do próprio *rap*, a composição apresenta interesse particular, por ter uma cadência ternária, algo raro no gênero, já que os raps são em geral basicamente binários e quaternários, múltiplos de dois, no mundo inteiro. Isso lhe dá um caráter estranho como forma rítmica."

\*

## XOTE

"Essa era uma composição do Rodolfo para a qual fiz uma letra e dei o nome de 'Xote', como dei o nome de 'Rep' a outra do mesmo disco. Inventei a história, fantasiosa, sobre um lugar de romaria, milagroso, que na verdade é como um terreiro de candomblé, onde são as baianas que estimulam o *ethos* local. Todo ano elas fazem uma romaria para aquele lugar, que se torna milagroso com a presença delas. Num determinado ano elas não vão, por alguma razão, e os milagres não brotam.

É uma homenagem às baianas e ao candomblé; às relações profundas que o candomblé tem com as outras formas religiosas manifestadas no Nordeste, com o curandeirismo de outros teores e o próprio catolicismo – Padre Cícero e todos os milagreiros, todas as romarias, os locais de peregrinação da região. Compus 'Xote' para marcar esse sentido iniciático, fundamental, da presença fundadora da baiana. Sem a ala das baianas, a escola de samba não sai, não é? É proibido. O próprio baião era chamado primitivamente de baiano; assim como as bandas de pífaros, que eram chamadas de conjuntos baianos."

\*

## QUANTA

"Quanto mais eu leio sobre o *quantum* da matéria, sobre essa abolição da escravatura da física do mecanicismo, do paradigma cartesiano, mais eu fico pensando por que eu resolvi passar quase cinco anos dedicando uma especulação sobre isso a um trabalho artístico, acabando por fazer um disco duplo, enorme, exaustivo, até confuso para muita gente. Mas é bacana que eu tenha feito. E a confusão se parece muito comigo mesmo, com a minha própria mentalidade, com o modo como a minha mentalidade se insinua por aí, pelo mundo, pelos fazeres, pelo meio das coisas.

É um trabalho que vem do meu enorme fascínio pelo universo max-planckiano, schrodingeriano, heisenberguiano, niels-bohriano; um fascínio de anos. Me lembro que exatamente no dia que eu mostrei

*Parabolicamará* ao Caetano, eu disse: ‘Esse disco me excitou; me deu vontade de fazer um trabalho sobre os *quanta!*’. Isso foi em 92, e eu só vim a fazer o *Quanta* em 96. Foi, portanto, um disco amadurecido ao longo de pelo menos quatro anos, com muitas canções, de vários paradigmas.

‘*Quanta*’, a canção, fala da noção científica do *quanta*; da coisa quase do mundo virtual que é a idéia do sub-atômico, do sub-dimensionamento da matéria a partir do átomo: um mundo fascinante porque vedado à própria consciência, no sentido dos mecanismos com os quais a consciência trabalha; do sentido incorpóreo, trans-dimensional, para além da dimensão possível, palpável, das coisas, pelos sentidos; para além dos sentidos; da visão da existência no mundo nos lugares onde os sentidos não podem percebê-la, e aí, ainda assim, elas existem; ainda assim elas podem ser ampliadas por microscópios de vários tipos, sendo trazidas ao campo dos sentidos, da percepção sensorial.

Esse domínio sub-atômico é a própria fronteira do meu mundo especulativo; é o próprio encantamento para mim, como as grutas da minha infância, que eu visitava em Ituaçu – lá, eram os mistérios subterrâneos; aqui, são os mistérios sub-atômicos, os subterrâneos da matéria, esses lugares onde a matéria está enterrada, onde ela se enterra, as particulinhas invisíveis onde ela está enterrada. Eu tenho fascínio por isso, que é um fascínio pelo mistério; eu sou fascinado pelo mistério; é o que mais me fascina. Adoro a ideação do mistério em ação, eu passo a agir a partir de um estímulo intelectual desse.

São as esferas mentais que introduzem a não-dimensão no campo da nossa materialidade. É a mente – incapturável, nesse sentido – que introduz o mistério da rarefação material, do campo do sutil, do intocável, do impalpável; do indeterminismo na matéria, da imaterialidade da matéria. Essas especulações já fazem fronteira com a religiosidade, com os Mistérios. Aí, só a arte dá conta; a arte – ou as ciências que se querem artistizadas, ou artizantes, neils-bohrianas (foi o ying e o yang que deram a Neils Bohr a idéia da complementaridade, do imbricamento). A aproximação brutal que de repente a ciência fez da sua substância com a do mundo místico, mítico, é de um fascínio enorme para mim – a coisa do deus dos fragmentos.

**Cântico/quântico** – Um trabalho como *Quanta* só foi possível por ter o mundo do milagre sido finalmente explicado (entre aspas) pela ciência; por ele ter se tornado acessível à racionalidade pela ciência sub-atômica, que dimensionou, através da palavra, do conceito, do discurso, alguma coisa que já está no campo da não-dimensão, restituindo materialidade àquilo que não é mais matéria, que já está além, trans-dimensionado. Eis o milagre quântico. A expressão ‘cântico dos cânticos’, relacionada com o campo quântico, já tinha sido usada – o Moreno me mostrou depois – num artigo por um cientista francês.”

\*

## DANÇA DE SHIVA

“O Thomas Green Morton é um mago a quem se atribuem muitos milagres, mas ao mesmo tempo se atribuem muitas fraudes; fica um dilaceramento entre autenticá-lo e desautorizá-lo, um jogo que na verdade reflete apenas a nossa própria instabilidade com relação aos campos da fé. Nessa música eu falo: ‘Repare a fraude do Thomas/ Os deuses todos em coma/ Enquanto Exu não dá o nó’, quer dizer: enquanto nós não temos capacidade de percepção completa da fenomenologia do sutil, do mistério que se dá de uma forma muito equívoca para a nossa percepção da fenomenologia do dia-a-dia, do campo material, dominado pelos sentidos; enquanto não temos a percepção da fenomenologia para além dos sentidos, a percepção que não é a corriqueira, a prosaica, a cotidiana, do campo do macromundo, mas a do campo do micromundo – que, no entanto, a ciência já aborda, exatamente a partir da relatividade, a partir dos *quanta*.

Então eu não vejo nenhum problema com o milagre. Mas, assim como ocorre com o milagre, a fenomenologia sub-atômica é questionada; as academias pintaram horrores com os homens da ciência sub-atômica, da mesma forma que os mágicos sofreram muito também. Eu gosto da associação possível, probabilística, entre os dois campos. 'Dança de Shiva' versa sobre isso; na verdade, ela é uma música em defesa do Thomas, apesar de muita gente perceber, como uma releitura acusatória inquisitorial, a referência a ele na letra. Ao contrário, a música está defendendo aquilo ~~que~~ que aquilo é defensável; aquilo que aquilo é um mistério, uma manifestação de mistério – mistério para ele mesmo! Imagina alguém supor que aquilo é um campo dominado pelo Thomas; não é! Aquilo não é de domínio dele, aquilo é de domínio do domínio.

'Dança de Shiva' é hermética, sim, como os próprios campos que ela aborda. O campo da ciência sub-atômica é esoterismo puro; a prosa cotidiana da superfície dos fenômenos palpáveis de nosso dia-a-dia não dá conta desse mundo, como não dá conta do mundo dos mágicos. Há, nesse sentido, uma aproximação muito grande entre o mundo mágico e o mundo da hiper ou da hipo-ciência, dessas ciências modernas. São campos que se encontram, por serem, ambos, campos que aparentam dar – e dão – a dimensão do milagre. Uma célula foto elétrica que abre uma porta à distância é um milagre! Por que o controle remoto é admissível e as transmutações do 'rá' ficam como coisas que não devem ser trazidas para o terreno da compreensão, quer dizer, não devem ser incluídas, não devem ter o benefício da compreensão? Por que a ciência pode e a magia não pode?

Eu não quero saber de anteparos muito rígidos nas fronteiras desses campos. Prefiro que eles se interpenetrem mais e que nós possamos entrar.”

\*

## ÁGUA BENTA

“A água contaminada da pia batismal, a despeito da água benta, contamina o moleque, que vai ser curado no curandeiro. O poder milagroso da água benta não estava imune à contaminação do campo material da água, quer dizer, os micróbios estavam na água benta e acabaram, de alguma forma, naquele caso, contaminando o bebê; ou seja, o poder milagroso da água benta não prevaleceu diante da força da contaminação física da água, que estava cheia de micróbios. Mas esse mesmo poder milagroso vai ser restaurado pelo pai de santo, que através das instâncias milagrosas vai curar o menino contaminado pela água da pia batismal. É de um grau de delírio incrível essa canção. Mas ao mesmo tempo é uma reiteração do sentido do eterno retorno, quer dizer, ali onde a negação negou a negação, a afirmação vai restaurar o poder afirmativo da afirmação negada. E há ainda a reivindicação do sentido do amor como o grande detergente universal, o que limpa tudo, assim como a água é o grande solvente universal.”

\*

## POP WU WEI

“Essa canção nasceu de uma intenção despreocupada de comentar o conceito filosófico taoísta da 'ação da não-ação', o *wu wei* chinês. A letra expressa a minha identificação pessoal com a imagem do pássaro pousado no tronco que bóia, levado pela correnteza, onde ele cessa o seu próprio movimento, transfere o seu repouso para um movimento que vem sendo feito pela correnteza do rio, tem o movimento da correnteza transferido para o seu repouso, e ali continuam os dois numa relação de repouso e movimento ao mesmo tempo: o pássaro, que vinha voando e pousou no tronco, está em

repouso, o rio está em movimento, o tronco bóia sobre o rio, é levado sobre o rio, e pássaro e tronco e rio, todos se deslocam em movimento e em repouso.

**Do fato de Gil ser uma pessoa normalmente em (muita) atividade** – Essa atividade propiciada pela vida; essa autorização que o ser dá à vida, para que ela se mova em si mesma e em nós; para que ela nos abranja com o seu movimento total, e que todo o nosso movimentar-se seja dela, do movimento da vida; esse deslocamento do eu, de quando alguém se rende: de quando alguém, como o pássaro no tronco, repousa, sintonizando-se com o movimento das coisas e não mais com o seu. O repouso é o movimento, a continuidade, talvez até a intensificação do movimento; quando ele se intensifica, entrando na sua condição paroxística. Aí você vai com as coisas, ao sabor das ondas.

Se você entra em repouso, você automaticamente cai na esfera dominante do movimento. É aquela coisa: no extremo, o yang vira yin; no extremo, o yin vira yang; quer dizer, não há uma coisa sem a outra, não há vida sem morte, não há dia sem noite, não há número dois sem número um.

‘Pop wu wei’ trata disso. Ao mesmo tempo, dá o seu título, a canção tem a linguagem clássica do samba popular; o seu discurso é feito num tom malandro de um pensador popular, um Wilson Batista, um Cartola. É isso que a torna interessante.”

\*

## GUERRA SANTA

“‘Guerra Santa’ foi uma canção que eu fiz em resposta mesmo à provocação contida no episódio do pastor evangélico que chutou a imagem de Nossa Senhora Aparecida na televisão. Eu achei aquilo uma falta de respeito, de um utilitarismo reles; um gesto de proselitismo funcional, de puxar a brasa para a sua sardinha religiosa; um gesto de um viés materialista muito claro, no meio da linguagem religiosa. Achei aquilo de uma ignorância que eu senti quase uma necessidade de denunciá-la; de denunciar o fato de que aquele gesto ignorava uma série de coisas, de que era um gesto ignorante mesmo. Se ele não pode respeitar o atributo religioso de uma outra religião, de um outro credo, de uma outra profissão de fé, ele não tem direito de professar uma fé; se ele não respeita a profissão do outro, ele não tem direito de ser profissional. Daí a própria letra falar do mercado, das barracas, dos vendedores...”

Se não houver uma substância comum às religiões, de que universalidade estaremos falando? Se os universais não são compostos dos particulares, das partes... ‘Guerra santa’ é uma canção sobre isso, que eu fiz durante um retiro, num spa em São Paulo. Eu achei que havia no gesto uma exigência, que o que ele estava dizendo quando fez aquilo era: ‘Digam alguma coisa; expliquem isso, me expliquem isso aqui’. Era um pedido de explicação que eu me senti na obrigação de atender. Essa música foi das poucas músicas na minha vida que surgiram de uma exigência filosófica. Música de resposta mesmo – a uma intolerância religiosa que não é compatível com a complexidade do nosso tempo.

**A volta da história** – Como o candomblé tinha sido perseguido pelos católicos, agora estes eram atacados pelos evangélicos, e nós [do candomblé] vínhamos – quer dizer, eu achei que tinha de vir – em defesa dos católicos; quer dizer, o antigo algoz virava vítima e a vítima vinha em socorro do algoz...”

\*

## A FACA E O QUEIJO

“Fiz essa canção no avião. Eu saí de Salvador para Brasília pela manhã, e escrevi as duas primeiras estrofes; voltando de Brasília à noite, no mesmo dia, para Salvador, eu escrevi as duas finais. Fui fazendo só a letra, mas na verdade já pensando, vivendo a música silenciosa que estava ali – porque todo compositor que trabalha com letra e música, com os dois códigos, muitas vezes, quando está fazendo uma coisa, já está fazendo a outra. Então, enquanto eu escrevia os versos dessa canção no avião, na verdade a música de uma certa forma já estava ali, no silêncio; depois, as notas musicais que já estavam ali, eu então peguei em casa...”

‘A faca e o queijo’ é uma canção sobre o amor maduro, o amor cujo fogo já é de uma chama azulada, de gás, de fôgão a gás: quando já é o gás – uma substância mais sutil – que queima, não a lenha, nem o carvão, nem o petróleo, mas o gás em si: essas imagens de sutileza, que no fundo, no fundo, são o próprio mundo feérico do poeta. O poeta gosta do mundo onde pululam os entes leves, os entes sutis – isso constitui o próprio ideal do poeta; o poeta gosta quando esses mundos se insinuam, porque ele é identificado com a leveza: poesia é leveza, é delicadeza, mesmo quando ela está falando do peso bruto, da brutalidade; porque ela quer fazer com que o pesado voe.

(Eis por que eu adoro avião: porque eu acho o avião poético. Em determinados coisas a ciência e a tecnologia alcançam o nível poético: o avião é uma delas).

Uma canção de amor maduro: na aceitação da não volúpia e da sutileza da volúpia sexual, uma das vantagens que o homem velho vai tendo em relação aos outros. Uma das razões, também, de eu me referir ao envelhecimento como uma coisa prazerosa, ao invés do tom normalmente queixoso que a maior parte das referências à velhice têm.”

\*

## DE OURO E MARFIM

“Era o dia em que iríamos cantar todas as músicas de Tom Jobim, homenageá-lo no show de ano novo: eu, Caetano, Gal, Chico, Milton, Paulinho. Aí, naquela manhã de 31 de dezembro de 1995, eu acordei me perguntando: ‘Mas será que você não tem que cantar uma canção especialmente surgida para a ocasião, relativa ao tema?’ O tema era Tom, claro. Aí me veio, ainda na cama mesmo, no travesseiro, a canção toda, verso após verso. Só na cabeça, mas já aprontando a música também, as duas coisas juntas.

E a letra veio muito na forma heráldica, digamos assim, de uma confraria, de uma escola com mestres e alunos, de uma ordem. Essas coisas também influenciaram o modo de fazer a canção: o fato de meu pai ter sido maçom – a maçonaria; e de a Ordem Terceira do Carmo e a Ordem Terceira de São Francisco terem sido entidades religiosas do mundo católico presentes na minha infância e adolescência.

‘De ouro e marfim’ foi ensaiada e apresentada no mesmo dia. E é interessantíssimo que, na gravação do show, se escuta claramente a multidão de Copacabana cantando: ‘Ê, babá, ê, babá, ê’. Na primeira vez em que foi cantada, o público já a recebeu cantando-a, instigado por essa forma clássica do canto popular, dos cantos de raiz, que estão enraizados na tradição, no caso a do candomblé, dos cantos que vêm dos terreiros. Porque parece um daqueles cantos de Filhos de Gandhi pelas ruas de Salvador: a resposta do público é pronta, como se aquela fosse uma velha poesia. Na verdade, um arquétipo estava sendo reiterado ali.”

\*

## O MARE O LAGO

“Eu fui tocado pela idéia da música falando: ‘O Mário Lago’; ‘o Mário Lago’; ‘o Mário Lago’; chegou uma hora que o sentido do que eu falava saiu do nome da pessoa e foi para... ‘o mar e o lago’. Ai eu achei irrecusável a descoberta: afinal, eram o mar e o lago. O mar, a grande água (eu me lembrava do ‘I ching’: ‘É propício atravessar a grande água’: o mar), e o lago, a pequena água; a grande poça e a pequena poça. Eu achei que era então para falar dele desse modo: ‘O mar e o lago’.

‘Mar incorporado’: a incorporação do mar pelo lago, a incorporação do lago pelo mar, esses dois corpos d’água de dimensões tão diferentes, mas com a mesma qualidade do acumular, do estar ali, do tempo que junta as coisas – esse sentido está configurado em ambos, tanto no mar, quanto no lago. E a idéia do grande e do pequeno também nele, na humildade do grande homem velho. Ele foi tipicamente um caso desses em que o velho foi ficando cada vez mais lépido, chegando até os 90 e tantos.

Uma figura maravilhosa. Um nome da arte popular brasileira do século 20; da música, mas não só da música: da militância política, do teatro, do rádio, da televisão. Autor de grandes clássicos, com vários parceiros, o Ataulfo [Alves], o Custódio [Mesquita]. Eu achei a descoberta dos dois corpos d’água no nome dele tentadora, e não resisti a escrever uma canção sobre ‘o mar e o lago’ nele, n’‘o Mário Lago’. Ele já era velho mesmo.

A letra ficou guardada por muito tempo antes de eu fazer a música, vindo a gravá-la somente no disco ‘Quanta’.”

\*

## PELA INTERNET

“Essa é uma das minhas canções de louvor à *techné*, em que eu falo das novidades tecnológicas para batizar as novas tecnologias, para consagrá-las, para fazê-las entrar no mundo poético, para que elas passem a fazer parte do mundo, se é que alguma reserva ainda pudesse estar existindo em relação a elas no sentido de consagrá-las, de dar a elas uma dimensão religiosa, um valor espiritual. Essas canções minhas servem para isso, têm sido para isso. E para, com essa intenção de inclusão espiritual, poder fazer relações entre as novas tecnologias e outros campos, no caso aqui, por exemplo, com a coisa dos orixás, com a coisa dos orikis. É o que eu mais gosto em ‘Pela internet’. Ai os jogos poéticos são todos enfim ensejados, e a poesia vai se construindo.

[Na gravação da música, Gil incorporou uma brincadeira verbal interessante relacionada à palavra ‘Connecticut’, introduzindo uma fala rápida e engraçada na qual diz: ‘Don’t cut my connection! I connect, you cut! I connect, you cut!’].

A letra segue para os lugares mais distantes, ‘os lares do Nepal’, ‘os bares do Gabão’, para dar conta da agilidade que caracteriza a internet. A propósito disso, uma coisa que me deu uma satisfação enorme em relação a essa música foi um texto do John Perry Barlow, o anti-estudioso americano do *cyberspace*, que esteve aqui comigo no carnaval. Ele tem um ensaio sobre a internet na África, onde fala da incorporação ágil que o continente está fazendo desse meio. A internet apresenta uma vitalidade enorme, uma capilaridade extraordinária, hoje na África, que nesse campo está queimando etapas, enquanto em muitos outros se mantém sub-desenvolvida ainda.

Na Índia acontece uma coisa impressionante: assim como você tem quiosques de telefone aqui, lá você tem orelhões de internet no país inteiro, podendo se conectar por e-mail, por fax, por telefone, tudo ali integrado. Em qualquer buracozinho, qualquer favelinha daquelas da Índia, você tem uma quantidade enorme de orelhões de internet. Eu vi lá, me surpreendi extraordinariamente com aquilo.

‘Pela internet’, o título, por fim, reforça o que esse samba também faz, que é reportar a oitenta anos atrás, quando provavelmente um mesmo tipo de estímulo tenha levado Donga e sua turma a fazer



‘Pelo telefone’: a incorporação alegre, lúdica, dos novos jogos tecnológicos; a intenção de jogar o jogo poético junto com o jogo tecnológico, de não perder a oportunidade disso.”

\*

## LAMENTO DE CARNAVAL

“Eu tive duas motivações para compor o par de canções que ‘Lamento de carnaval’ e ‘Doce de carnaval’ formaram. Uma foi o próprio carnaval; a outra, o Lulu Santos. Lulu era meu convidado para participar do carnaval na Bahia naquele ano, o Carnaval da Tropicália, o primeiro que eu fiz tal qual venho fazendo nos últimos anos, com trio elétrico e vários colegas convidados.

Eu tinha feito ‘Doce de carnaval’, uma marcha em homenagem ao Candeal falando sobre a alteração na vida de uma pessoa provocada pela festa: o carnaval como elemento transformador. Aí eu disse: ‘Mas o carnaval é a marcha e o samba; onde é que está o samba?’ Então não teve jeito: tive que fazer um samba. A primeira motivação para eu fazer o ‘Lamento’ foi portanto essa: a provocação carnavalesca em função de a marcha ter que ser complementada pelo samba.

O Lulu já ia gravar a marcha, mas eu sabia que ele, ultimamente, estava interessado em samba; ele estava com o Carneirinho – o Nelson Jacobina – aprendendo sambas. Por isso eu disse: ‘Ah, vou fazer um samba, para ele também gravar comigo’. No fim, ele gravou a marcha e o samba. As duas motivações foram essas, a do arquétipo carnavalesco dos dois gêneros, o samba de carnaval e a marcha de carnaval, e a do Lulu, que me ajudou a formatar as duas músicas.

A idéia do ‘Lamento’ é recuperar a dimensão necessária da festa como um investimento. O texto tem por tema os gastos com o carnaval, em que a sociedade investe e em que são empregados recursos para que ela seja bonita, grande, e o lado reacionário que critica isso e se coloca contra o lúdico, contra a festa na vida, como se toda a vida tivesse que ser trabalho, tivesse que ser coisa séria, como não se devesse investir nem dinheiro nem energia na produção do lúdico, como se o lúdico fosse uma coisa desprezível.”

\*

## BALÉ DA BOLA

“Eu estava na França durante a Copa de 98: eu vi todos os jogos da seleção, com exceção de um, Brasil e Dinamarca, porque eu estava em Istambul, na Turquia, no dia. Eu estava em turnê pela França – pela Europa – e tudo tinha sido feito e programado para eu ir e poder ver os jogos: na final, eu estava no Stade de France.

Eu escrevi ‘Balé da bola’ por causa da Copa, poucos meses antes da competição, e a gravei pouco antes de viajar para a Europa, para cantá-la lá. O show era aberto com ela. Engraçado: do ponto de vista da qualificação da canção, do seu estar dentro e fora do tempo, foi interessante que o Brasil não tenha ganho essa Copa – porque ela não era uma daquelas músicas de torcida brasileira (era, mas ao mesmo tempo não era...).

Aí, no dia seguinte à final, nós estávamos já em Madri, onde íamos fazer um show, e na hora da passagem de som os músicos perguntaram: ‘Mas como é que vamos abrir o show?’ ‘Mas é claro que vamos abrir com ela, qual é o problema? Qual é o problema?’, eu disse. ‘É uma música sobre o futebol, imagina’. Porque ela foi feita a propósito da Copa da França – o que incluía todas as seleções.

E, nesse sentido, era interessantíssimo que a França tivesse sido campeã... Porque era ali, em Paris, e porque o samba tinha essa coisa de ‘Pelé e Platini’, porque era um *ballet*...

Tenho paixão por essa música. Por ser meu primeiro samba-enredo, fazendo uma viagem extraordinária por toda a coisa do futebol. E também pelo seu lado musical, pela fluidez do samba, junto com a letra.”

\*

## DINAMARCA

“‘Dinamarca’ foi uma das músicas que eu pedi ao Milton que compusesse [para o disco e show – ‘Gil Milton’ – que fizeram juntos], para que eu fizesse a letra. Um dia ele chegou no piano elétrico que eu tenho lá em casa e tocou aquela música bem miltoniana, pesada, plúmbea, chumbada. E disse: ‘Tá aí, faça a letra’. Eu disse: ‘Tá bom’. Aí, em meio ao trabalho, eu me lembrei do capitão dinamarquês amigo nosso, que era dono de uma casa noturna – Mont Martre – importante em Copenhague, onde se apresentavam muitos grandes jazzistas, Chet Baker, Miles Davis, Herbie Hancock e quem você imaginar, além de muitos brasileiros, Hermeto Paschoal, Egberto Gismonti, Milton Nascimento, Gilberto Gil, esses que fazem concertos pela Europa nos verões.

Esse homem era um daqueles nórdicos típicos, fortes. Ele tinha um barco e levava a gente para passear de barco. Milton gostava muito dele, eu também. E ele tinha morrido havia alguns anos, e eu me lembrei de homenageá-lo, fazendo uma canção rememorando a vitalidade dele e relacionando Minas e a Dinamarca.

O nome dele era Kay, e o apelido, Capitão – Captain, a gente o chamava. Ele veio ao Brasil uma vez, foi a Belo Horizonte, ficou muitos dias em Minas, Milton o ciceroneou por lá. Todas as vezes que estive com ele foram em Copenhague.

‘Dinamarca’ fala da saudade dele; da ressurreição dele em nós através da lembrança; dele, constantemente ressurreto pela lembrança, pelo amor, pelo afeto, pela saudade no sentido profundo d’o capuz/ Transparente/ Que veda/ E ao mesmo tempo traz a visão/ Do que não se pode ver/ Porque se deixou para trás/ Mas que se guardou no coração’ [versos de ‘Toda saudade’, do próprio Gil]. Daí essas palavras finais da música, falando em esperar novos sinais dele; daí, a relação que se estabelece entre o norte e os confins mineiros, para dar uma geografização da poesia. ‘Dinamarca’ é uma canção de saudade; de saudação e saudade.”

\*

## TROVOADA

“No meu trabalho de composições em parceria com o Milton, a primeira coisa que eu fiz foi pedir a ele que fizesse uma letra; ele fez a de ‘Sebastian’, e eu fiz a música. Aí eu fiz uma música e pedi a ele que fizesse outra letra; ele fez a de ‘Duas sanfonas’. Aí eu lhe pedi: ‘Faça uma música’; ele fez ‘Dinamarca’; eu fiz a letra. Aí eu disse: ‘Vamos agora fazer uma coisa misturada: eu vou fazer, letra e música, um pedaço; e você completa, letra e música, outro pedaço’. ‘Trovoada’.

Todas elas sofreram processos de feitura muito distintos e muito apropriados, tendo o de ‘Trovoada’ sido o mais peculiar. As suas duas partes poderiam ser duas peças diferentes interligadas. A primeira é um baião. Um dia, quando eu já estava em Salvador, no verão, me reunindo com o Milton para fazer as músicas; sentando, conversando, escolhendo canções e discutindo conceitos do disco; uma tarde, deu uma trovoada enorme, eu estava deitado na cama e me lembrei do tempo de menino, quando os trovões me assustavam; cheguei a recuperar um pouco do susto da infância naquele momento, peguei e escrevi essa parte, e a dei a Milton: ‘Faça a outra parte’.

Dois ou três dias depois, ele está lá perto de casa, na casa de Sue, acontece outro temporal daqueles de novo, com outra trovoada. Ele vai e pega e faz a segunda parte.

Há, portanto, duas trovoadas nessa música, ambas ocorridas no verão de Salvador, naquele ano.

Eu disse a ele depois que as partes da música são como as duas partes de uma mesma ampulheta, uma de boca para baixo, a outra de boca para cima. A minha trovoada é de boca para baixo, quer dizer, são os céus descendo à Terra; a trovoada encobrindo, como uma espécie de cúpula, ao ser humano, ao ser menino. Ela trata da percepção e da captação dos trovões pelos sentidos e pelo coração. Ela dá a idéia dos povoados, das cidades, dos sertões, quer dizer, de todo o mundo terreno, se relacionando com a trovoada como um fenômeno dos céus.

Já o Milton passa por sobre o mundo atmosférico, de onde vem a trovoada, e vai para o cosmos, para as estrelas, faz o movimento inverso. É engraçado isso; eu comentei com ele: ‘Você levou a trovoada para além dos céus’.”

\*

### LAR HOSPITALAR

“Fizemos cinco composições; para duas delas, eu fiz as músicas primeiro e Milton fez letras depois; para outras duas, ele fez as músicas primeiro e eu fiz as letras depois; e numa, partilhamos tudo: fizemos, uma parte música e letra eu, outra parte música e letra ele. Armamos assim uma piramidizinha, que acomodasse a parceria nos seus vários planos. No caso de ‘Lar hospitalar’, ele fez um daqueles rocks mineiros típicos dele, bem melódicos, bem harmônicos, e eu escrevi a letra.

Era a época em que se falava muito da ‘banda podre’ em relação à polícia do Rio. Eu aí quis brincar um pouco com isso, como se todos nós não tivéssemos uma banda podre (aquela coisa d’ ‘A raça humana’ como ‘uma beleza, uma podridão’)... A canção coloca as elites palacianas como partícipes desse dualismo necessariamente humano, demasiadamente humano, todos nós habitados pelo bem e pelo mal...

– *Há uma ironia em relação ao que seria uma campanha obsessiva contra a corrupção.*

Gil: ‘Sim, ‘Lar hospitalar’ é uma música para ridicularizar os patrulhamentos de qualquer ordem, morais, políticas, econômicas, todas elas. Uma re-visita ao anti-patrulhamento.’”

\*

### O AMOR DAQUI DE CASA

“A principal das canções que eu compus para o filme ‘Eu Tu Ele’, do Andrucha Waddington, justamente para a personagem principal (Darlene), vivida pela Regina Casé; pensando no significado geral dela, do seu posicionamento com relação ao amor e ao compartilhamento da sua vida afetiva com dois amantes. Eu já possuía a música, já a tinha composto certo dia, havia não muito tempo, e a cantarolava de vez em quando. Eu a tinha composto no modo de si maior, aproveitando uma modalidade violonística dessa tonalidade. Então, quando surgiu a tarefa de criar canções para a trilha, eu disse: ‘Deixa eu aproveitar essa música que é tão nordestina, vou ver se encaixo nela as palavras’. E fui fazendo a letra, toda em redondilhas maiores. A melodia já era apropriada exatamente para versos dessa medida, muito característica das frases melódicas da toada nordestina.’”

\*

## TABLE TENNIS TABLE

**A respeito do pequeno poema, 'me/we' (de fatura oswaldiana, lembrando, de certo modo, o 'amor/humor', do poeta modernista Oswald de Andrade), incrustado no meio da letra** – É uma lembrança feita a mim pelo Jorge Mautner. Ele se referia ao episódio protagonizado pelo Cassius Clay, que, ao ser homenageado numa universidade americana, veio ao microfone para dar seu pronunciamento, no final da cerimônia, e disse apenas: 'Me, we'. O Mautner é que destaca isso como sendo um poema, e como sendo o menor poema da história (expressão que eu aproveitei na letra), atribuindo a isso um extraordinário valor. A música, na verdade, foi feita por causa dessa observação do Mautner; é para ele.

**Quanto a 'irie' e 'I and I'** – 'Irie' é uma expressão do dialeto rasta, que significa: 'Tudo é bom, tudo é completo, tudo é limpo, tudo puro', sendo também dos rastafari outra expressão próxima, 'I tal', que quer dizer 'total', 'integral', 'completo'. Esse i primeiro em 'irie' é o mesmo de I. E o 'I and I' é, exatamente, 'nós'; é, na realidade, 'eu e nós' – daí eu tê-lo associado ao 'me, we' do Clay. E como se tratava de Cassius Clay, alguém com a mesma dimensão heróica e icônica do Bob Marley, ambos mais ou menos próximos em seus envolvimento com religiosidade e com negritude, eu não hesitei em fazer a analogia.

**Uma palavra e dois versos** – O *oness* da letra deriva do *one* muito usado pelos rastas, estando presente inclusive numa canção, na forma de 'one love' ('One love, one love.../ Let's get together and feel all right'), e sendo uma saudação comum entre eles; por exemplo, no final de uma mensagem, de uma carta, eles dizem: 'One love; one love Gil'.

'The oness that means not to die': unidade no sentido da integralidade, da totalidade, da unidade; no sentido mítico, místico, cósmico, maior; a unidade que implica um abraço, um conagração, uma unidade de vida/morte, quer dizer, o eterno maior que a vida, maior que a morte, o eterno transcendental.

'I and I/ Play to show we are able/ Not to die': embutida, a idéia mística, religiosa, da salvação, da vida eterna, do alcance da promessa de todas as religiões, isto é, ultrapassar a barreira da morte física: a unidade com o ser, o abraço, a idéia religiosa mesmo, profunda, de religião, o *re-ligare* religioso, presente em todas religiões, inclusive no neojudaísmo dos rastafari.

**Dos estímulos à realização** – Fiz essa música sentado no tatame, na sala da minha casa em Salvador. Tudo veio de uma vez, música e letra; eu fui fazendo, tocando, cantando, e em uma hora ela estava pronta. Foi impressionante. Mas tudo começou antes.

Eu estava saindo de Kingston, voltando para o Brasil após as gravações do *Kaya n'gan daya* previstas para a Jamaica, quando eu pensei que eu tinha que fazer uma música nova para o disco, e que de alguma maneira tinha de ser sobre Marley. Eu estava no avião, indo para Miami, e peguei uma revista de bordo, na qual, de repente, eu vi um anúncio de um *resort* – um desses hotéis fazenda – da Jamaica, com várias fotos ilustrando as dependências do lugar; uma delas trazia escrito '*table tennis table*', e eu achei essa expressão incrível, maravilhosa, pois ela própria é uma mesa de tênis de mesa! Tinha piscina, um campo de futebol, um de golfe, e uma *table tennis table*. Eu disse: '*Table tennis table!*' – e na mesma hora pensei em Marley, eu e ele, nós dois jogando ping-pong (e de fato a música, para mim, é isso) – e aí veio o 'I and I'.

Assim, já no avião comecei a pensar no tema geral da canção. Nesse ínterim, entre a minha chegada ao Rio, de volta da Jamaica, e o dia que eu fui para Salvador, eu estive com Mautner, e a gente

falou muito do *'me, we'* do Cassius Clay. Todos esses elementos foram se acumulando e, por isso, eu acho, quando eu sentei para fazer a música, ela saiu praticamente de uma vez.

A idéia da expressão-título repete a que eu tive, também vendo uma expressão numa revista, que veio dar a música *'Mardi dix mars'*, em francês, a partir de um mesmo jogo de palavras espelhadas. E *table tennis table* é a própria mesa e o próprio jogo de ping-pong: um lado e o outro; a rede de tênis no meio; a bolinha que vai e que vem. Por isso eu usei todos os elementos, obviamente propostos pela idéia. A idéia já veio com a sua decupagem toda.

Enfim, *"Table tennis table"* não é poema de poeta; é poesia, ela própria, fazendo-se. Eu só fui um veículo, simples. Não há *'eu'* nessa música, só *'I and I'*, mas eu mesmo não: o que há é o eu poético, o da poesia. É uma poesia de inspiração religiosa mesmo. Eu diria que é a minha melhor letra em inglês."

\*

### ELEVE-SE ALTO AO CÉU

**"Do emprego, em versões, de termos em português que remetem sonoramente às palavras correspondentes em inglês** – Este é um recurso que eu gosto de usar em versões, principalmente de canções muito emblemáticas, nas quais a sonoridade de termos-chave já se universalizou: todo mundo já ouve aquele som internamente, o som da palavra já está muito impregnado na lembrança da canção. Em *'Não chore mais'*, a versão de *'No woman, no cry'*, eu aplicava isso [*usando 'mais' no lugar de 'cry' para explorar a semelhança fônica entre 'ais' e 'ai', no refrão*], mas com menor intensidade. No caso da versão de *'Lively up yourself'*, eu fiquei meses à procura da solução para o verso que iniciava a canção, à qual eu cheguei um dia de manhã, quando eu estava na Sicília, ao acordar.

Eu já havia tentado outras fórmulas, tinha comigo as anotações de pelos menos duas, que na verdade não satisfaziam. Até que naquela manhã me ocorreu o *'leve-se/ eleve-se'*, a idéia de usar a dupla opção alternadamente, *'Leve-se alto ao céu'* e *'Você que eleve-se alto ao céu'*, da mesma forma que o Marley alterna *"Lively up yourself"* e *"You're gonna lively up yourself"*, acrescentando alguma coisa antes, no início do verso. Com isso, eu tentei me aproximar sonoramente do original e cobrir semanticamente dois sentidos: o de alçar-se, com *'eleve-se'*, e o de peso, com *'leve-se'*, uma forma com uma sílaba a mais. Para completar, no final do verso eu emprego *'céu'* em correspondência sonora a *'self'*, de *'yourself'*. A recriação dessa frase é talvez a melhor solução que eu já tenha dado para uma versão de letra de música.

No caso da versão de *'Kaya'*, a utilização do termo homófono em português – a forma verbal *'caia'* – é mais direta. A transposição da letra original não demandava tanta modificação, as palavras foram surgindo bem naturalmente. Alguma coisa especial nela talvez seja a reconstituição, na segunda parte, do trecho que faz menção à comunidade [*'neighborhood'*; a versão sugere nessa passagem uma alusão ao ato de fumar maconha, *'kaya'*, em roda]: na verdade a comunidade de afeto, com o compromisso com a paz, ligada por uma linha ideológica pacifista e de traço nitidamente hippie.

**A propósito de *'Tempo só'*, a versão apenas do estribilho de *'Time will tell'*, se afastar do sentido do trecho correspondente no original** – Meu objetivo foi me deslocar do tom condenatório, de julgamento, que o texto em inglês adquire no trecho (literalmente: *'Você pensa que está no céu, mas vive no inferno'*), um traço extremamente maniqueísta (bem/mal, céu/inferno), de implicação salvacionista, da letra, que eu desloquei para um plano mais suave."

\*