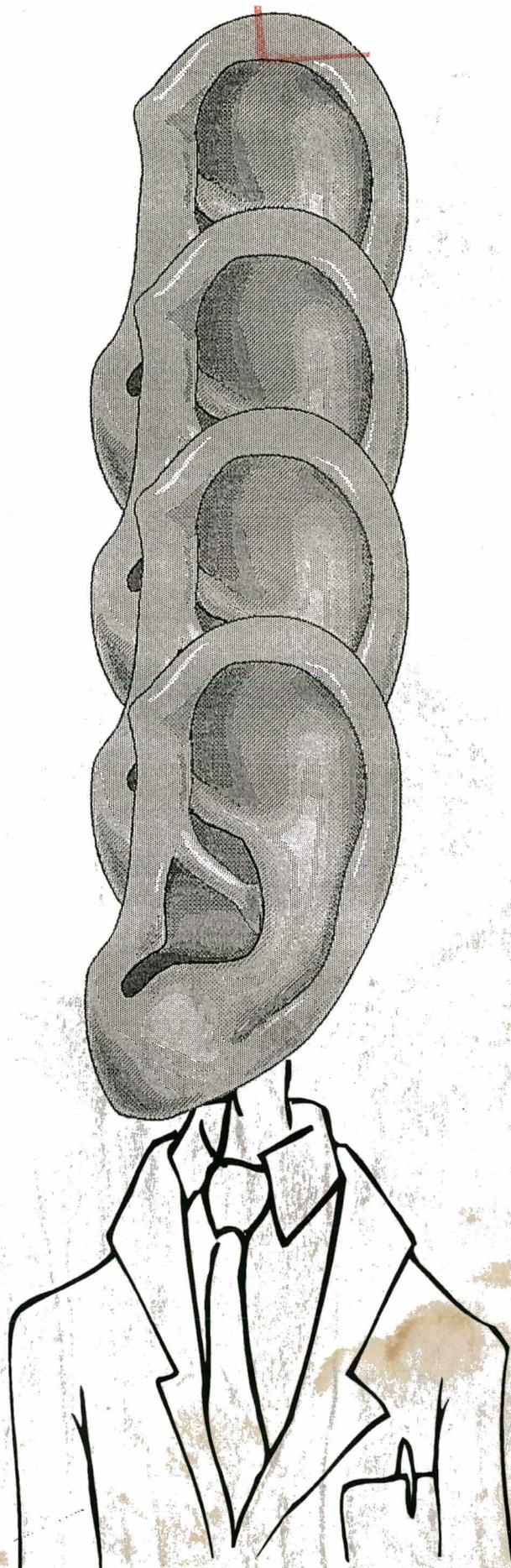


O amor e o Amendoim

Da poética de
João Bosco à
leitura da MPB

DISSERTAÇÃO APRESENTADA COMO REQUISITO
PARCIAL À OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS ÁREA
DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA DA LITERATURA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
ORIENTADORA: PROFA. DRA. MARIA LÚCIA DE
BARROS CAMARGO.



Regina Carvalho - Florianópolis 1994

REGINA CARVALHO

O AMOR E O AMENDOIM

(Da poética de João Bosco à leitura da MPB)

Dissertação apresentada como requisito
parcial à obtenção do grau de Mestre
Curso de Pós-Graduação em Letras
Area de Concentração: Teoria da Litera-
tura
Centro de Comunicação e Expressão
Universidade Federal de Santa Catarina
Orientadora: Profa.Dra.Maria Lúcia de
Barros Camargo

F L O R I A N Ó P O L I S

1 9 9 4

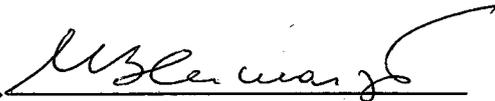
O AMOR E O AMENDOIM
(Da Poética de João Bosco à leitura da MPB)

REGINA CARVALHO

Esta dissertação foi julgada para a obtenção do título

MESTRE EM LETRAS

Área de concentração em Teoria Literária, e aprovada na sua forma final pelo
Curso de Pós-Graduação em Letras - Literatura Brasileira/Teoria Literária da
Universidade de Santa Catarina.

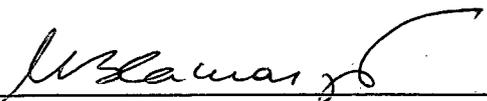


Prof. Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo
ORIENTADORA

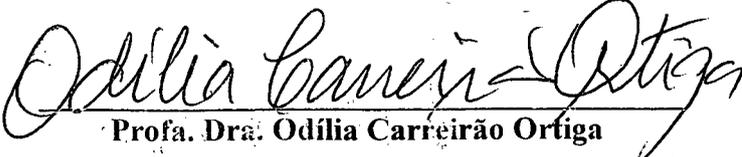


Prof. Dr. Walter Carlos Costa
COORDENADOR DO CURSO

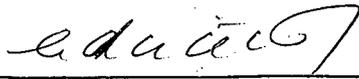
BANCA EXAMINADORA:



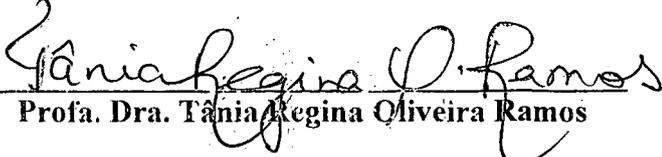
Prof. Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo
PRESIDENTE



Prof. Dra. Odília Carreirão Ortiga



Prof. Dr. Adilson Odair Citelli



Prof. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos

Agradecimentos

Ney e Cris, pelo carinho e paciência.

Lúcia Maria, Sônia Maria, Helena, pela força.

Raúl Antelo e Rita de Cássia Barbosa, pelas sugestões.

Maria Lúcia, pela orientação tranqüila e bem-humorada.

Celson Lima, pelas fotos.

Victor Carlson, pela editoração de fotos e capa.

Irmã Maria, por escanear as ilustrações.

Dedicatória

Para João Bosco,
jamais objeto, sempre sujeito.

Para Celson Lima e Marcelo Tavares,
fãs número 2 e 3 de João.

Para Brigitte Goulart e Rosane Silveira,
fãs número 4 e 5.

" Manisero tem amendoim pra dar
Quem amor não retribui
Amor não terá
Amendoim
O amor é amendoim'
(Simón/Bosco)

" É uma caixinha
De bom parecer
Não há marceneiro
Que a possa fazer"
(Adivinha popular)

" *Music-hall, not poetry,
is a criticism of life.*"
(James Joyce)

" Os nomes dos sons não são os sons.
Os sons são."
(Arnaldo Antunes)

" Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou?"
(Noel Rosa)

" É sempre bom lembrar
Que um copo vazio
Está cheio de ar."
(Gilberto Gil)

RESUMO

Falamos em Música Popular Brasileira e, no entanto, só analisamos a letra, embora não exista algo que seja classificado como "letra popular brasileira". E isso ocorre não só na MPB como em todos os ramos da música popular, brasileira ou não. Em busca de uma fórmula que permitisse falar de ambas, já que siamesas inseparáveis, o presente trabalho, usando pressupostos teóricos de vários tipos - teoria literária, cultura de massa, semiologia/ semiótica, lingüística, história da música e da MPB, linguagem musical, crítica musical - , além de duas entrevistas com o próprio autor, faz uma análise das músicas-solo do compositor/cantor/instrumentista João Bosco. Para tanto criou uma terceira modalidade da língua, a língua cantada, e baseou a sua análise na escuta, conforme definida por Barthes e Hervas. Mas elementos extra-textuais (considerando-se "textual", aqui, a música em realização), como capa de disco ou *compact-disk*, encartes, selos da censura, regravações e a maneira mesma de distribuir as composições no disco foram tomados como significativos. A letra foi encarada como elemento axial, procurando porém destacar as vozes todas - da humana à de cada instrumento - na composição da polifonia significativa de cada peça de música popular.

ABSTRACT

We speak of "Música Popular Brasileira", but we only analyze the lyrics, although there is nothing that can be classified as "popular Brazilian lyrics". And this occurs not only in MPB, but in all branches of popular music, Brazilian or others. In search of a formula that would make it possible to speak of both, inasmuch as they are inseparable siamese twins, this study, using various kinds of theoretical premises - literary theory, mass culture, semiology/semiotics, linguistics, the history of music and of MPB, musical language, musical criticism - in the addition of two interviews by the composer/singer/instrumentalist, João Bosco. To this end, a third modality of language was created, the language of song, and was based on listening, according to the definition of Barthes and Hays. Extra-textual elements, as well, (considering as textual, music that is being performed), such as a record cover or compact-disk, patente registrations, censorship stamps, re-recordings and the very manner of distributing the compositions on the record, were taken as significant. The lyrics were seen as an axial element, while giving prominence to all the voices - human and instrument - in the composition of the meaningful polyphony of each piece of popular music.

SUMARIO

Introdução	p. 1
Capítulo 1	p. 7
Capítulo 2	p. 21
Capítulo 3	p. 55
3.1 A escuta	p. 62
3.2 O primeiro elepê	p. 70
3.3 <i>Gagabirô</i>	p. 76
3.4 <i>Cabeça de Nego</i>	p. 88
3.5 <i>AiAiAi de Mim</i>	p. 99
3.6 <i>Bosco</i>	p. 110
Conclusão	p. 136
Considerações Finais	p. 141
Bibliografia	p. 146
I.1 Livros/artigos em revistas espe- cializadas	p. 147
I.2 Dicionários consultados	p. 152
I.3 Artigos na imprensa	p. 153
I.4 Entrevistas na imprensa	p. 155
II. Discografia Geral	p. 155
III. Discografia detalhada	p. 156
IV. Índice das parcerias	p. 160
Anexos	p. 164

INTRODUÇÃO

Muitas vezes, no decorrer desta pesquisa, quando não sabia muito bem para onde ou de que maneira conduzi-la, punha no *cd-player* um disco de Elis Regina:

" O compositor me disse
Que eu cantasse distraidamente
como bate o coração . "

O texto musical de Gilberto Gil (1), citado assim na entrada do trabalho, pode parecer uma traição à escolha efetuada, de usar a obra de João Bosco como a sua âncora.

Mas este intertexto musical, um compositor falando por outro compositor, na meta-canção do compositor baiano, através da voz privilegiada de Elis Regina, esteve sempre presente, durante todo o desenvolvimento da pesquisa que redundou nesta dissertação, co-

mo que dando o tom - o tom musical, o tom redacional, o tom da abor-
dagem. Em vista disso, adquiriu o direito de participar dela, de
abri-la e até mesmo de fechá-la.

Não se vá com isso pensar, porém, que João Bosco, por
mim entrevistado duas vezes, tenha se imiscuído em meu trabalho. Lã
com cuidado o que lhe envio, gosta, comenta detalhadamente comigo
essa leitura, quando e se nos encontramos (foram apenas duas vezes,
ao longo destes anos - justamente aquelas marcadas para as entrevis-
tas, tirando as vezes em que fui cumprimentá-lo no camarim, após os
shows, ritual social e de tietagem), mas sem nenhum ranço de dire-
cionamento de meu trabalho. A segunda entrevista que fizemos, logo
após o lançamento de seu último elepê, *Zona de Fronteira*, apenas
confirmou a boa opinião que faço de sua pessoa: João havia pensado
sobre as questões que eu lhe havia enviado nas cartas que lhe tinha
escrito - e às quais ele não respondera - e respondeu a todas elas,
durante a entrevista, sem que eu as formulasse, e sem em nenhum mo-
mento dizer que o estava fazendo. Ensinou-me uma nova forma de deli-
cadeza...

A escolha por João Bosco foi feita muitos anos atrás,
quando elaborei um projeto de pesquisa para o Departamento de Língua
e Literatura Vernáculas, da Universidade Federal de Santa Catarina,
onde trabalho. O projeto se intitulava **João Bosco: como dói vencer
Satã** e, através dele, levantei toda a obra do compositor/cantor/
instrumentista nascido em Ponte Nova (MG). Fui, além disso, organi-
zando um acervo de artigos/resenhas/entrevistas sobre/de/com ele,
seus discos, suas posições sobre os mais variados assuntos. Dos
quinze discos gravados por João Bosco, tenho treze; dos últimos, de

Cabeça de Nego para cá, também os cds. Os dois discos não conseguidos - *João Bosco* (1972) e *Essa é a sua vida* (1981) - foram gravados para mim em fita cassete por amigos "boscomaniacos" que os tinham conseguido em sebos de São Paulo a preços bastante superiores ao de um disco novo.

Essa escolha inicial não foi muito fácil. De uma longa lista de compositores(as) que me agradavam, fui riscando primeiro aqueles já estudados pela academia - Chico Buarque, Caetano, Gil. Em seguida, aqueles cuja temática possível não me interessaria muito investigar. Destes expurgos contínuos sobraram João e Paulinho da Viola. E aqui a escolha ficou complicada. O coração foi quem decidiu, afinal... E a obra escolhida então passou a dirigir sua própria abordagem.

Desta primeira etapa foram publicados dois ensaios - "Feminismo no Estácio: a mulher na obra de João Bosco e Aldir Blanc" e "Aiaiai de ti" (2) e (3). Para ingressar no programa de Pós-graduação em Teoria da Literatura, em 1991, elaborei um esboço de projeto, cujo objetivo inicial era estudar a letra de música enquanto poema. Tinha esse esboço o título de *O amor e o amendoim*, mantido até aqui por adequado, mas o subtítulo era *Características poéticas da obra de João Bosco*, demonstrando claramente para onde se dirigiam minhas intenções. O corpus estava também delimitado, propondo-me a trabalhar apenas as músicas-solo, aquelas em que João havia feito letra e música.

No decorrer do curso foram elaboradas duas monografias, de grande importância para a continuidade da pesquisa, por obrigarem a miradas diferentes sobre o corpus. "Mexendo em casa de

5
marimbondos: historicidade e MPB" (4) e " As categorias do risível na obra de João Bosco" (5), forçaram a um remexer em profundidade por toda a obra de João, não só a obra solo, e em vista disso confirmaram ainda mais a escolha feita para a dissertação. Confirmaram também a afirmação feita pelo trecho de letra escolhido como epígrafe do primeiro trabalho :

" Meu samba é casa de marimbondo
tem sempre enxame pra quem mexer" (6)

Essa opção pelas músicas-solo pareceu-me - e ainda me parece - necessária, para se evitar discussões estéreis sobre os meandros do trabalho de parceria, sobre quem é autor de quê, se o compositor tem direitos sobre a letra, se o letrista tem direitos sobre a melodia, exatamente de que forma há ingerências de um no trabalho de outro. Assim, excluí as variáveis que causariam maior polêmica, e me detive nos textos musicais totalmente elaborados pelo compositor eleito - o que já apresenta variáveis suficientes.

O direcionamento inicial do projeto foi se esgueirando para outros lados, a força da obra me conduzindo para outros caminhos, totalmente imprevisíveis, trajeto esse descrito no capítulo 1. Da aplicação dos estudos sobre poemas, em sua fase inicial, à forma final deste trabalho, com noções de semiologia/semiótica, linguagem musical, histórias da música e da Música Popular Brasileira (MPB), trabalhos teóricos sobre cultura de massa, crítica musical - tanto acadêmica como extra-acadêmica, principalmente esta - acredito ter-me mantido dentro dos nada modestos limites da teoria da

literatura. E, otimista, espero ter contribuído para ampliá-los mais um pouco...

Agradeço o apoio recebido do radialista Pedro Leite (Rádio Itapema FM), cujo entusiasmo pela obra de João Bosco e por uma versão rascunhada desta dissertação me forneceram um pouco de segurança, além das inestimáveis sugestões. Agradeço também o ouvido auxiliar do Professor João José Fiacentini, do Departamento de Física desta universidade, que toca praticamente todas as criações "bosqueanas", e ao sabê-las tão bem pôde esclarecer inúmeras dúvidas.

Acrescento ainda que as duas entrevistas feitas com João Bosco estão anexadas a este trabalho.

NOTAS

- (1). GIL, Gilberto. "O compositor me disse". In-: GOES, Fred. *Gilberto Gil*. São Paulo: Abril, 1982. Literatura Comentada, p. 62.
 - (2). FACHECO*, Regina C. "Feminismo no Estácio: a mulher na obra de João Bosco e Aldir Blanc". Anais do II Seminário de Mulher e Literatura, UFSC, 1989. Caderno 2.
 - (3). -----, "Aiaiai de ti", In-: Revista Travessia no. 20. Florianópolis: Edufsc, 1990. pp.99-105.
 - (4). CARVALHO*, Regina. "Mexendo em casa de marimbondo: historicidade e MPB". In-: ANUARIO. Florianópolis: FGL-LB/TL, Edufsc, 1994. pp.73-80. (versão resumida).
- (* um divórcio explica a alteração de nome)
- (5). Este artigo, bastante resumido, está sendo enviado ao Diário

de Cultura, suplemento mensal do Diário Catarinense.

- (6). João Bosco/Aldir Blanc. "Casa de Marimbondo". In_: *Caça à Raposa*. RCA, 1975. Faixa 1 do lado B, no vinil; faixa 7 no cd.

CAPITULO 1

2

A pesquisa para a consecução deste trabalho passou por três fases, bastante distintas, e das quais vou tentar fazer um breve apanhado, nas linhas que seguem.

Na fase inicial, iludida ainda de que poderia encaminhar o trabalho com os subsídios fornecidos pelos já existentes na área de literatura brasileira (Sant'Anna, Perrone, Menezes - cf bibliografia), na de sociologia (Favaretto) e até mesmo na de história da música, já que os livros que iam sendo lidos, quando muito à letra acrescentam a partitura (exceção feita a Wisnik, que ao seu livro *O Som e o Sentido* acrescentou uma fita ilustrativa, seguindo o roteiro do livro), pensei em manter a análise apenas quanto ao aspecto da palavra, ou seja, pensei em analisar apenas as letras. Junto com isso foi feita a leitura de lingüistas e teóricos da literatura, em busca da melhor abordagem, e sem encontrar grande auxílio.

Em lingüística, por exemplo, leituras e sugestões me fizeram acreditar que seria interessante abordar a questão da prosódia. Só que começar pela prosódia seria atomizar o problema, e não era minha intenção fazer este recorte em profundidade, e me deter em

apenas algum aspecto. Além disso, na letra a prosódia está determinada pela partitura, presa à nota e ao tom, podendo até se distanciar da prosódia da língua falada, sem que lhe seja extirpado o sentido.

Em teoria literária, a busca foi mais longa e mais detalhada. Por um lado, era preciso ler os estudos sobre o poema, fazer das letras a mesma análise que se faz dos poemas, e ver o que se poderia alcançar por este lado. Método já seguido por muitos, ele apenas me conduziu à mesma perplexidade a que conduziu os colegas: retalhada sob o instrumental desumano - porque para ela inadequado - da poemática, a letra de música se torna "um mau poema" (1). E pelo menos no corpus aqui analisado, vai-se perceber que, na maioria das vezes, as observações feitas sobre a letra lida não vão ocorrer na letra interpretada.

Paralelamente a isso, lia ainda teóricos que faziam um estudo mais geral da poesia. Tinianov, por exemplo, fez jorrar um manancial de esperanças. O formalista russo, no entanto, baseia seu *O problema da linguagem poética* (2), como de maneira geral o fazem os teóricos de todas as escolas e tendências, em termos emprestados da música. Ora, adaptar de novo para o uso em um corpus que buscava casar palavra e melodia, termos já marcados pelo emprego na área da música, acabou se revelando contraproducente, por redundar em uma terminologia confusa, além de não tornar perceptíveis as diferenciações que me propunha fazer.

Cobrir o caminho já coberto por outros antes de mim acabou confirmando o que a eles pareceu evidente ao fim da sua jornada - seria necessário criar uma metodologia que permitisse falar da letra

de música sem cindi-la em duas partes estanques. Estava vindo de uma fase onde tinha encarado, então, a possibilidade de pensá-la como uma linguagem mista, a partir de um artigo de Antônio Medina Rodrigues (3), onde me propunha então trabalhar com cada uma delas separadamente, para chegar à totalidade delas. Não foi preciso muito para chegar à conclusão de que não era este o caminho - quando não mais, apenas pela precariedade de resultados a que se chega ao se trabalhar a letra como poema. Além disso, quando se fala em "semântica musical", fala-se sempre da peça como um todo, entrando aí o ritmo escolhido, os instrumentos utilizados, a forma de emissão de voz, a mixagem, etc.

A idéia de analisar uma linguagem de cada vez, cada uma com seu nível de profundidade e nível de superfície, é uma ação inviável, na medida em que a melodia se compõe apenas de nível de superfície; quando adquire um sentido imediato, este lhe é emprestado pela letra, num processo de contaminação que continuará funcionando com apenas a melodia em realização. Isso vai se dar não apenas com a música popular, mas também com a erudita; e me vem à cabeça, imediatamente, inúmeros usos da ária *la donna e mobile*, da ópera *O Barbeiro de Sevilha*: basta que se toquem as notas iniciais, para se tematizar a futilidade feminina.

Outra questão de relevância a permear a pesquisa foi a questão do gosto. Bourdieu (4) define gosto como não sendo "outra coisa senão a competência necessária para apreender e decifrar índices (...)" . Ora, se a família e, depois, a escola, como o quer Bourdieu, funcionam como instâncias de legitimação do erudito, na Europa, por fornecer esta competência aos iniciantes, no Brasil uma olha-

da empírica parece determinar que a legitimação nessas instâncias se dá ao nível do popular, na questão da música. Concordo com quem disser que essa divulgação do erudito vai corresponder a uma democratização que não temos. Mas há também o argumento de a crítica musical e os próprios músicos considerarem a música popular europeia em geral, e a francesa em particular, relacionando-a com a pesquisa feita por Bourdieu, de má qualidade.

Além disso, o critério para julgamento das peças de música popular é compará-las entre si, e não com as eruditas. Umberto Eco faz isso lindamente (5): compara o ritmo das canções "diferentes" ou "novas" ("...uma canção que a pessoa se concentra para escutar", que "requer respeito e interesse"(6)), de valorização positiva, com o ritmo das canções de Celentano, como negativo. Compara o grande sucesso de Rita Pavone, a versão de *If I had a hammer*, de Peter Seeger, com o próprio original, altamente politizado, e daí a versão italiana, *Datemi un martello*, ressalta como altamente alienada. Não que Eco não perceba as contradições do sistema em que as canções populares estão inseridas, mas encara o fato com maior isenção, nem apocalíptico, nem tampouco integrado. Assim como no universo da música erudita vamos encontrar obras de baixa qualidade, ou consideradas de baixa qualidade em dada época, ou por determinado crítico ou fruidor (relembro aqui a interessante polêmica sobre a obra de Salieri, quando do sucesso do filme *Amadeus*, de Milos Forman), não se pode excluir a mesma possibilidade no universo da música popular. Mas a precariedade de uma peça de música erudita é ditada em relação a outra peça de música erudita; o mesmo deve ocorrer com as peças de música popular, obviamente. Há momentos em que os dois

universos se cruzam, se mesclam, e são momentos enriquecedores para ambos.

Atribuir letra a uma peça de música erudita, por exemplo, é uma forma bastante eficiente de democratizá-la, por torná-la acessível a faixas que não adquiriram a competência necessária para a sua fruição - e democratizá-las passa também por atribuir-lhes um sentido imediato que lhes forneça uma certa "concretude". Assim, o que vai funcionar para a democratização de determinadas peças de música erudita é justamente a "popularização" delas, se definirmos o termo como trazer a música erudita para as características da popular. E uma dessas características é a de apor letra - e daí me parece ouvir Charles Aznavour cantando um trecho do "Concierto de Aranjuez", de Joaquín Rodrigo: *L'important sont les roses...* Não tanto porque isso facilite as peças, mas porque atribui a sua melodia um significado imediato, porque a provê de um sentido perceptível, ligando sua sintaxe musical à sintaxe da letra. E por torná-la menor, é evidente; um dos complicadores para a fruição da música erudita é certamente a extensão, uma extensão totalmente abstrata.

Não tenho, além disso, a visão de superioridade de determinadas formas de arte (e daí as da música também) sobre outras, como limites estabelecidos aprioristicamente. Cada ramo da música tem suas características, e a noção de valor que lhes é atribuída passa a comparação entre a escuta de peças de mesmo ramo, e de ramos diferentes. O gosto, como o quer Bourdieu, vai se tornando cada vez mais "apurado", porque cada vez mais competente na apreensão e decifração dos índices, que, pela comparação contante entre peças daquele ramo e/ou de outros ramos, podem acabar por se tornar signos.

E vou aqui traçar um pouco da biografia de meu gosto musical, por considerar sua determinação importante, em vista da metodologia empregada para este trabalho. Fui - como João Bosco - criada na época de apogeu da Rádio Nacional. Em casa havia vitrola e discos dos últimos sucessos, além das aulas de violino (até 10 anos), que foram depois trocadas por acordeão (que estava na moda). Meu avô paterno era aficionado por ópera, que costumava ouvir aos domingos, na Rádio Ministério da Educação. Ouvir as emissões em ondas curtas, naquela época, era se submeter a um festival de interferências, zumbidos e ruídos. Levei anos para perder a ojeriza por ópera... Havia, além disso, discos de música clássica, embora poucos, e um amigo de família que tocava seresta. Este mesmo avô tinha sido amigo do compositor Garoto, e costumava trautear suas melodias. Vê-se, pois, o ecletismo do ambiente musical, embora com grande prevalescência da música popular.

Voltemos agora para o andamento da pesquisa, abandonado há alguns parágrafos. Como tinha ocorrido antes, houve, nesta segunda fase, a leitura paralela de livros sobre música enquanto linguagem (Kiefer, Candé, Trein e outros - cf bibliografia), a continuidade da procura de uma terminologia ou de uma sintaxe que me permitissem tratar adequadamente as duas linguagens em foco. Junto com isso, foi feita a leitura da dissertação de mestrado (7) e da tese de doutorado (8) do prof. Luiz Tatit, da USP, que é também músico de vanguarda (Grupo Rumo).

Na dissertação, Tatit emprega na análise das músicas de nosso cançãoeiro popular a semiótica narrativa de Greimas, chegando, através dela, a montar uma arqui-canção modelar. Em outras pala-

vras, pretendia, ao aplicar o modelo de Greimas ao nosso cancionei-
ro, criar uma semiótica que desse conta da música popular. Não chega
a fazê-lo, dada a evidente impropriedade do instrumental adotado. A
melhor comprovação disso é sua tese de doutorado, em que, usando
ainda a semiótica de Greimas, ele parte para uma classificação do
cancioneiro popular do Brasil - uma classificação cujo elemento
axial vai ser, obviamente, a narratividade da letra. Percebe-se pois
que a letra ainda é vista descolada da melodia - e seus trabalhos
não trazem elementos teóricos que auxiliem a uma outra visão do te-
ma.

E então, revendo os artigos coletados sobre a pessoa e a
obra de João Bosco, encontro uma crítica feita pelo jornalista Tárk
de Souza quando do lançamento de **Bosco**. E diz ele, em um trecho:

" A ideologia que ele [João Bosco] precisa para viver desde os tempos épicos de **O bêbado e a equilibrista** irrompe com outra roupa instrumental no **Funk de Guerra**. Num 3 x 4 da situação nacional do "Brasil brasileiro" evocando Ary Barroso, João desafia, tomado por um preto velho: "quero ver quem pode ser santo sincero, honesto, sem ter nenhum entrevero com este pagode". O violão gíngua, o Baixão (Nico Assumpção) segura a barra, enquanto um sax soprano (Zé Carlos) chora e retumbam bateria (Jurim Moreira) e percussão (Cidinho e Chacal). "Quem tem não dá", sentença o refrão."(9).

Este trecho - já anteriormente lido, relido e treslido -
foi, naquele momento, como um *insight*: não era exatamente isso que
me parecia necessário abordar, mas era alguma coisa semelhante, que
privilegiasse voz, violão e instrumentos, que já desse uma idéia do
arranjo sem falar dele declaradamente, fazendo a relação da letra

com o aparato conteudístico de cada diferente instrumento musical. O resto seria, como diz o próprio Tárík em outro texto: " Antes de mais nada, é preciso convocar a sintonia dos sentidos. Liguem-se." (10).

Até ali eu estava tentando montar uma teoria, a partir de todas as que havia lido, para só depois passar a trabalhar o cópús. Percebi então que estava trilhando exatamente o mesmo caminho que os meus antecessores, e que o trabalho que tinha pensado em fazer dedutivamente passaria a ser feito pela indução. A partir daí as descobertas começaram a jorrar, deixando-me a cada dia mais assustada, principalmente por conta de uma cultura musical de amadora - estudei música até os quinze anos; retomei aulas em 1992, por causa da dissertação, e aulas de violão, que me permitissem entender melhor um instrumento que João domina tão bem, a ponto de lhe atribuir personalidade própria. Mas em dois meses desisti: os aspectos técnico/teóricos estavam atrapalhando a iminente criação de uma linguagem específica para o trabalho; além disso, gostar alguém de ouvir violonistas é bastante diferente de este mesmo alguém se tornar violonista...

Pois isso também foi positivo e contribuiu para esclarecer o papel que exerceria o pesquisador no trabalho - as peças vão ser analisadas a partir de sua escuta; já que elas existem para serem escutadas, é aí que se dá sua realização. A letra quando escrita no encarte, e a melodia na partitura, estão esquematizadas em sua forma virtual, ou, melhor dizendo, em uma de suas formas virtuais. A música cantada não é uma linguagem mista: ela vai se inserir em uma modalidade da língua que se chama "língua cantada" (11), com suas

próprias características de prosódia - uma prosódia presa -, de ritmo - um ritmo preso - e de tempo - um tempo aprisionador, que são as que existem dentro daquela peça determinada, daquela peça em realização.

Vai pois a letra formar o eixo central de análise deste trabalho, e em torno dela vão se aglutinar os outros elementos, alguns puramente musicais, outros não, que aparecerão a partir desta escuta. Esses elementos não são, no entanto, secundários: um tambor que começa forte e vai esmaecendo; um sax que acentua três compassos e silencia; o privilégio dado ao instrumental de acompanhamento ou de linha melódica; a adequação do silêncio - sob a forma de pausa, ou sob outras formas. Poderiam ser encarados como elementos extra-textuais; não o são, porém. São estabelecedores de sentido a partir da letra, confirmando-a ou contrapontando-a, sublinhando-a ou ocultando-a em figurativizações simples ou sofisticadas.

E, quanto à obra de João Bosco, parto de algumas constatações evidentes: o **texto musical** (12) de Bosco é de uma complexidade pouco habitual dentro da Música Popular Brasileira (MPB). É um texto repleto de relações com outros textos, musicais ou não: músicos nacionais e estrangeiros, políticos, poetas, a própria vida cotidiana, tudo vai fazer parte de um universo artístico em que o tempo cronológico não parece ter uma existência concreta. A formação universitária de João - que é graduado em engenharia civil pela escola de Ouro Preto, embora por pouco tempo tenha exercido a profissão - faz-me pensar, estereotipadamente, que vem daí a sua organizada noção de texto: tanto suas peças são textos musicais bastante determinados, como o são seus discos, da capa à seqüência das músicas,

uma grande e simples noção de conjunto.

Uma outra questão de relevância é o instrumento que toca, ou, melhor, o virtuosismo com que o faz. É comum o cantor tocar violão; não é comum, porém, ser excepcionalmente bom nas duas coisas. E isso, no caso de João Bosco, é reconhecido tanto pela crítica especializada quanto pelo público. E também, aliás, pelos outros músicos, no mundo todo (13). No caso específico de João Bosco, o violão acaba se tornando uma voz, é claro que quando tocado por ele, por ter sua própria identidade interpretativa, tendo uma relevância bem maior que a dos outros instrumentos. E este papel de relevância se justifica ainda pelo fato de ter o próprio João declarado não se separar dele, e ver-se João a empunhá-lo até nas coletivas à imprensa.

Assim, a partir da leitura/escuta das peças *solo* de João Bosco - aquelas em que ele elaborou letra e música - e tendo-se a voz do próprio compositor como fio condutor desta escuta, depositária dos segredos da semântica da língua cantada, tenham seus enunciados um significado imediato ou não, é que vamos construir esta primeira tentativa de abordagem holística de um corpus de música popular.

Juntando os estudos musicais com os estudos lingüísticos, vamos encarar o texto musical como um texto polifônico, no sentido que lhes dão a teoria musical e Mikhail Bakhtin (14), onde a soma das vozes vai concorrer para a formação de um todo indissociável, onde $1 + 1 (+ 1 + 1 + \dots)$ vai ser sempre $=1$.

A exposição dos resultados a que se chegou, depois dessa odisséia, está exposta nos três capítulos que seguem. No capítulo 2, uma inserção da música - especialmente da música popular - na cultura

ra de massa, na mídia e na sociedade brasileira, localizando João Bosco, como "artista de prestígio" (15) neste - a cada dia mais caótico - ramo da indústria cultural.

No capítulo 3 exponho o que entendo por escuta, a partir de uma artigo de BARTHES e HAVAS, e faço minha "leitura" das dezesseis músicas-solo de João Bosco, intercalando-a com observações do próprio João sobre elas.(16). No último capítulo, as conclusões sobre o que foi levantado nesses dois anteriores.

NOTAS

- (1). É uma constante na declaração de estudiosos de letra enquanto literatura, excluindo-se daí os poemas que tenham sido musicados.
- (2). TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética I. (O ritmo como elemento construtivo do verso)*. trad. Maria José A. Pereira e Caterina Barone. Rio: Tempo Brasileiro, 1975.
e O problema da linguagem poética II (O sentido da palavra poética). trad. Maria José A. Pereira e Caterina Barone. Rio: Tempo Brasileiro, 1975.
- (3). RODRIGUES, Antônio M. "De música popular e poesia". In-: Revista da USP. São Paulo: Edusp, 1970. Jan/fev/mar. pp.27-34.
- (4). BOURDIEU, Pierre. "O mercado de bens simbólicos". In-: *A economia das trocas simbólicas*. 3a. Ed. trad. Sérgio Micelli e.a. São Paulo : Perspectiva, 1992. p. 146.
- (5). ECO, Umberto. "A canção de consumo". In-: *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1976. pp. 295-314.
- (6). idem ibidem, p. 302.
- (7). A dissertação tem o título de " Por uma semiótica da canção po-

- pular", e data de 1982.
- (8). A tese se chama "Elementos semióticos para uma tipologia da música popular"; foi defendida em 1986.
- (9). SOUZA, Tárík de. "Caribe a bordo". *Jornal do Brasil*, 3/6/89.
- (10). SOUZA, Tárík de e ANDREATO, Elifas. *Rostos e Gostos da MPB*. Porto Alegre: L&PM, 1979. p. 13.
- (11). Em 1937, Mário de Andrade organizou o primeiro Congresso Nacional de Língua Cantada. O objetivo era determinar uma prosódia nacional para a língua cantada (*apud* Cabral, cf bibliografia). Tantos anos depois, sem ou com relação com este fato, parece haver uma consensualidade quanto a ser esta a saída para a questão. Para citar ao menos um exemplo, temos um número do caderno MAIS!, da Folha de São Paulo, de 17/10/93, trazendo, para uma entrevista com Caetano e Gil, a chamada "A Palavra Cantada", embora a matéria de capa não diga nada sobre o assunto. No mesmo número, porém, há uma matéria do roqueiro e poeta Arnaldo Antunes, onde ele diz "A distinção entre a canção e o acompanhamento está se desfazendo. O arranjo e a interpretação, por exemplo, cada vez mais fazem parte da composição." (p.7, "Nome entra pelos olhos, boca e orelhas" é o nome da matéria). Este também é um ponto de vista que defendo aqui.
- (12). Entenda-se por "texto musical" a peça em execução. Pode ser de uma execução diferente da gravada, mas a vantagem desta é que permite tratar sempre com os mesmos elementos, com a mesma forma.
- (13). Os jornais publicam freqüentemente notas sobre as andanças de João pelo mundo, andanças que comprovam esta assertiva - show no Japão já de lotação esgotada para a primeira semana (O Globo, 6/2/94); participação no novo disco de Juliette Greco, juntamente com Tom e Caetano. (DC, 18/7/93).
- (14). Em seu livro *O Convite à música* (trad. Mário Mendonça Torres, Lisboa: Edições 70, 1990), Roland de Candé afirma que "Na nossa civilização, a música é, algumas vezes, como que uma conversa em que toda a gente fala ao mesmo tempo. Esta combinação de vozes chamada 'polifonia' é o princípio de nossa música desde o século XII." E este princípio mesmo foi adotado por Bakhtin para explicar a composição complexa do discurso humano.
- (15). O termo é relatado por Morelli em seu estudo antropológico sobre a indústria fonográfica (cf bibliografia) como sendo usado pelos membros da própria indústria. Designa o oposto a "artista comercial", sendo que este termo - bastante pejorativo, às vezes - refere-se não necessariamente àquele que vende, mas àquele cujos procedimentos (postura, escolha de repertório, composição de imagem, trabalho de divulgação) têm a **única intenção** de vender.
- (16). Gravei duas entrevistas com João. A primeira, de 1989, teve mais um caráter de contato e foi, portanto, mais geral. Na segunda, em 1992, abordamos aspectos mais específicos da obra, inclusive por eu já estar com o *cópus* definido. Elas estão anexadas a este trabalho (anexos 1 e 2).

CAPITULO 2

O ser humano traz em si mesmo os elementos musicais: as batidas do coração, a pulsação denotadora do fluxo sanguíneo ao longo do corpo, o inflar e desinflar dos pulmões, tudo isso tem um ritmo, que pode ser confirmado pelo ritmo do andar, das mãos, pelo gíngar das cadeiras, e outros movimentos corporais. Além disso, o homem possui a voz.(1). E a "(...) voz existe desde sempre, antes ainda de a linguagem ter início e se articular em palavras para transmitir mensagens(...)".(2). A história da música, pois, está ligada à própria história do homem, e a origem da música à origem do homem - tanto à proto quanto à pré-história - e todos os povos a cultivaram, sob as mais variadas formas, ligada sempre, porém, a um caráter de sacralização, de religiosidade.

E desta música sagrada, usada para agradecer, lisonjear, enganar os deuses, ou para festejar com eles, ou com eles lamen-

tar desgraças, surgiram todos os tipos de música que conhecemos hoje - a erudita, a popular, a sacra, a experimental . E têm a mesma origem, inclusive, os seus dois ramos principais, o vocal e o instrumental.(3). A música popular, como o esclarece o Dicionário de Música da Zahar (4),apresenta em si um problema inicial, que é o próprio termo:

"(...) o termo, por sua própria natureza, é excessivamente genérico, abrangendo, entre diversas outras acepções, tanto a música folclórica como a música de consumo."

E acrescenta:

" Em compositores brasileiros como Antônio Carlos Jobim * ou Milton Nascimento (1942-), a música "popular" chega a exibir a atração de modelos mais sofisticados, e a utilização de recursos que a aproximam da música "clássica". Persiste, entretanto, uma diferença importante que é o grau de elaboração (isto é, a amplitude das formas). A música "popular" tem uma espécie de fôlego curto que se reflete na pequena duração das peças.(...)** Ao mesmo tempo, a "forma pequena" não impediu que compositores como Caetano Veloso (1942-), Gilberto Gil (1942-) e Chico Buarque de Holanda (1944-) trouxessem à música popular brasileira recursos quase inesgotáveis de imaginação e bom acabamento."[* indica verbete ** o grifo é meu].

Esta isenção no tratamento da música popular, no entanto,não é comum de se encontrar entre os autores que falam das questões musicais e/ou populares no âmbito dos estudos da cultura de massa, sendo mais comum o preconceito elitizante - a música popular vista indiferenciadamente, toda ela estandardizada, ou como uma degradação da música erudita, já que encarada a partir desta,

que seria a legítima. Esta visão elitista, porém, é mais comum entre os europeus que entre os americanos - pelo menos entre aqueles que li para este trabalho (5).

Os críticos de música popular, especialmente no Brasil (e o termo "críticos" aqui, vai se referir mais a jornalistas especializados do que a acadêmicos ou músicos profissionais - pela questão da ocorrência, principalmente), cuidando, em sua maioria, de cobrir gravações ou shows de música cantada, costumam empregar em relação aos cantores que analisam, ou a sua produção, termos que retiram de noções gerais de música, ou criam termos em analogia com outras artes, ou mesmo com situações musicais contemporâneas. Neles - especialmente nos jornalistas Tárík de Sousa e Okky de Sousa - acabei me baseando para retirar certos subsídios, especialmente sobre a sintaxe mais adequada para o desenvolvimento do presente trabalho. Inclusive porque seu trabalho é um trabalho de paixão, e concordo com Grossberg (6) - fazendo a devida relação com a MPB - quando diz que "*My studies of rock convinced me of the importance of passion (affect) in contemporary life.*" e acrescenta: a cultura é "*both an object and source of passion, implicated in power (...)*" (7). Ele se propõe a estudar isso; não é meu objetivo, mas é importante deixar claro que não vejo diferentemente a questão.

Isso fica mais evidente nas palavras de Murilo Ramos em um texto recente sobre Mané Garrincha (8):

" Recuperar Garrincha, enfim, como exemplo e modelo para nossos intelectuais nas universidades, para nossos políticos, nossas elites nos campos empresarial e popular, fazendo-nos todos recuperar a crença no conhecimento total, que religue sujeito e objeto, homem e natureza, que seja multi e transdisciplinar, que transite

dialética e permanentemente do senso comum para a ciência, e de volta para o senso comum, e que nos faça conscientes o tempo todo de que nossa principal qualidade é a humanidade de que somos feitos, indistintamente razão, objetividade e coração."

Os críticos de música comumente empregam analogia com fatos da história da música, acentuando semelhanças e diferenças entre os procedimentos passados e os atuais. Mais freqüentemente, porém, vão sublinhando, em suas comparações, aquilo que se manteve, menos ou mais diferenciado, desde as origens da música até os dias de hoje. Numa leitura abrangente pode-se notar, com facilidade, a preferência pela tipologia dos cantores, usando-a, muitas vezes imprópriamente, com seus correspondentes na atualidade. Juca Chaves, por exemplo, se auto-denomina "menestrel", utilizando apenas uma parte dos semas atribuídos ao termo, e não a totalidade de seu significado (9). A trajetória de Bob Dylan pode ser comparada - por total oposição - à de um rapsodo. Com mais freqüência e mais felicidade, a dos cantores deste século pode se comparar à dos trovadores da Idade Média, sendo que os contemporâneos, ao invés de fazerem peregrinações a Santiago de Compostela, vão, talvez com muito mais fé, depositar suas oferendas aos pés do deus *Teknes*, vulgo Tecnologia do Som, em Nuestra Señora de los Angeles, mais conhecida como Los Angeles, ou L.A., no contemporâneo eldorado chamado Califórnia. Com propriedade, João Bosco, objeto deste trabalho, pode ser comparado, seu inseparável violão ao ombro, com um trovador. Mais adequadamente, a um trovador que às vezes vai se enquadrar no *trobar leu*, às vezes no *trobar ric*, e às vezes até mesmo no *trobar clus* (10).

Rapsodos na Grécia Antiga, menestréis, jograis e tro-

vadores na Idade Média, as analogias feitas entre os grandes artistas populares de todas as épocas com seus correspondentes da tradição histórico-musical são constantes e até gastas; mesmo o termo **pop**, inicialmente simples corruptela de popular, teve sua forma aplicada a tantos sentidos diversificados, que acabou por se tornar confuso, de modo que acaba sendo o contexto que nos faz adivinhar seu sentido, embora sua aplicação em música popular - e não necessariamente na que recebe a designação específica de **pop** - , se dê, normalmente, em relação aos astros do rock, especialmente àqueles que se cercam dos mais sofisticados aparatos eletrônicos. Às vezes estes termos citados no início do parágrafo são estendidos para outras situações: no passado brasileiro recente, em tempos de anistia, o senador Teotônio Vilela recebeu o epíteto de "Menestrel das Alagoas" (11), onde a palavra menestrel vai ser usada em função de semas diferentes daqueles que fizeram Juca Chaves escolher o mesmo termo para sua auto-denominação (12).

Mas, entre os trovadores de antes e os cantores **pop** da atualidade, permeia uma diferença bem maior do que apenas o aparato tecnológico, embora ele tenha estado sempre presente no cerne desta diferenciação - porque é óbvio que o papel dos cantores e/ou instrumentistas irá se diferenciando à medida que se vão desenvolvendo não só as técnicas de produção do som, como as de emissão, reprodução e muito especialmente, as de divulgação, com o aperfeiçoamento da teoria da imagem (13) e (14). Ou, em outras palavras, o papel dos músicos foi se especializando à medida que se ia formando e desenvolvendo, não só no ramo da música, é claro, aquilo que se convencionou chamar indústria cultural, termo cunhado por Adorno e Horkheimer

(15) em artigo de 1947. Como o artigo causou bastante celeuma, Adorno voltou a ele em novo artigo, no qual sintetiza as idéias de duas palestras de 1962 (16), onde explicita melhor o termo, que considerava mal compreendido. E diz ele:

"Em nossos esboços tratava-se do problema da cultura de massa. Abandonamos essa última expressão para substituí-la por "indústria cultural", a fim de excluir de antemão a interpretação que agrada aos advogados da coisa; estes pretendem, com efeito, que se trata de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas, em suma, da forma contemporânea da arte popular. Ora, dessa arte a indústria cultural se distingue radicalmente."(17).

Vê-se aqui uma diferenciação manifesta: existe uma arte popular, que não chega, porém, a ser definida ou especificada. Os quinze anos que separam os dois artigos - e o distanciamento físico e temporal da força nazista, principalmente, e fascista, menos competente, para manipulação das massas através do uso dos meios em referência, especialmente através da incontestável (embora lamentável) genialidade de Albert Speer e von Ribbentrop, - fazem com que haja maior objetividade na análise da questão. No primeiro artigo observa-se um certo exagero - justificável pela situação dos autores, especialmente a de Adorno - que os leva a maximizar a capacidade de manipulação da indústria cultural. O elitismo, porém, que o faz lançar mirada indiferenciada, e portanto o leva a julgamentos injustos, permanece:

"A indústria cultural é a integração deliberada, a partir do alto, de seus

consumidores. Ela força a união dos domínios, separados há milênios, da arte superior e da arte inferior. Com prejuízo para ambos. A arte superior se vê frustrada de sua seriedade pela especulação sobre o efeito; a inferior perde, através de sua domesticação civilizadora, o elemento de natureza resistente e rude, que lhe era inerente enquanto o controle social não era total." (18).

Observa-se, por conseguinte, nas posições de Adorno, aqui como em seus artigos sobre música (19), o pressuposto básico da superioridade incontestável da cultura erudita, e a condescendência evidente com que encara o "popular" que tem valor positivo, apesar de tosco e primitivo. Ora, parece-me que a indiferenciação evidente de sua mirada sobre os "produtos" da indústria cultural - apesar de haver uma diferenciação inicial, neste segundo artigo, quando ele fala sobre cinema - espelham bem uma visão de arte elitista, que não encara o diferente, mas o "inferior". O mesmo ocorre com Bourdieu (20), para quem a cultura erudita (21) é a "legítima", o que ilegítimiza os outros ramos da mesma. Não estou aqui propondo a inversão de valores, muito pelo contrário; mas não considero a arte erudita como a única legítima, nem a "popular" como uma filha bastarda desta, nem as "comerciais" como necessariamente inferiores, espúrias, inadmissíveis. Há uma estratificação do gosto que parece se realizar pela negação do outro - é disto que fujo. Tendo sido criada lendo as aventuras quadrinizadas de Tarzan às escondidas, porque eram o lixo da indústria cultural, vivi o bastante para vê-las se tornarem artes gráficas, e subirem bastante de cotação nesta escala entre arte inferior, arte média e arte superior. A reprodução

mecânica da produção erudita acabou criando o **pop**; a reprodução mecânica da produção popular acabou criando o **kitsch** ? Estou na verdade brincando, numa tentativa de assumir uma discussão sobre rótulos/escolas/escalas, por inócua, por inócuas...

Assim, passando para a era da reprodutibilidade técnica, os critérios de julgamento começam a se alterar, e à "perda da aura" de que nos fala Walter Benjamin em seu ensaio mais citado (21), Abraham Moles contrapõe aquilo que ele chama "valor honorífico", que acredita ser um dos componentes do preço final de uma obra artística, e que pode ser explicado como "o valor advindo da posição do autor da obra em relação aos demais autores de obras semelhantes existentes no mercado, ou melhor, o reconhecimento de que o autor dessa obra seria objeto enquanto produtor artístico." (22). Estendendo-se essa comparação à indústria fonográfica, vai-se notar que o "valor honorífico" de que nos fala Moles não vai entrar no valor do disco, mas "a nível do que poderíamos chamar a imagem pública desses artistas, de cujo processo de produção participam não somente eles mesmos, mas também o aparato de celebração representado [sic] pela crítica especializada, e até o próprio produtor fonográfico.", nos afiança Morelli (23), acrescentando:

" E se há uma imagem pública a ser produzida no campo fonográfico, é porque, (...), apesar do caráter industrial da produção de discos, mantém-se ainda, tanto concreta quanto idealmente, a especificidade do que seria o trabalho propriamente artístico-musical, estando a publicidade, de fato, associada exclusivamente aos sujeitos desse trabalho. Assim, a especificidade que a indústria cultural deve ao

caráter concreto ou idealmente específico do trabalho de que se utiliza manifesta-se no fato de que ela não apenas cria um produto, mas também participa da produção da imagem pública de alguns dos produtores diretos desse produto, aqueles que, por serem artistas, escapam ao anonimato impingindo aos produtores diretos em geral, justamente porque se considera que, ao contrário dos técnicos e dos trabalhadores manuais, esses produtores ainda conseguem imprimir ao produto final a marca de sua personalidade, na medida em que se dedicam a uma atividade que não é vista apenas como dispêndio de energia mental ou física, mas como verdadeira criação."(24).

Entre a produção do produto, e a produção da imagem do produtor artístico, como o quer Morelli, há toda uma relação deste produtor/artista com a indústria/mercado. Há artistas que chegam a dominar essa relação com o mercado com tal eficiência, que conseguem se manter no auge do sucesso durante anos, muitas vezes sem a mínima necessidade de quaisquer artifícios, haja vista a forma como a crítica especializada a eles se refere. Um exemplo de exagero total nesta colocação é a cantora **pop** Madonna, com lances periódicos de escandalosa promoção que a mantêm em evidência na mídia, e com uma obra considerada superior pela crítica especializada, o que torna paradoxais seus esforços por escândalo e divulgação permanentes, que chegaram a ser contraproducentes, e cansaram o público. Ela já não conseguiu, no entanto, a mesma performance em suas incursões pelo cinema, onde é obviamente chamariz de público. (25).

Embora não concorde com as arrogantes colocações do maestro Júlio Medaglia contra a "grosseira e repetitiva máquina roqueira" (26), mesmo não sendo exatamente uma fã do rock'n'roll, sin-

to-o adequado quando diz que

" O artista criador, o músico, enfim, é que deve resolver o problema de como municiar essa gigantesca máquina de consumo com novas e brilhantes idéias e fazê-la trabalhar para si. Essa máquina é amoral. Se o produto é criativo ou não, não interessa. Desde que ele seja profissional e venda, ela veicula."(27).

Esta é uma colocação de um realismo simplista, mas torna evidente que a indústria existe, e que o artista atual tem que conviver com ela, assumindo uma atitude diferente da dos artistas anteriores a sua existência. Citei Madonna como um exemplo extremo do uso da mídia em seu benefício. Em contraposição, há os artistas que cultivam com cuidado essa sua relação com o mercado, fazendo distinção entre o produtor e o produto.

João Bosco se encaixa entre estes últimos. E explica:

" A minha relação com o mercado, com a indústria, é uma relação discreta. Até prefiro que seja assim. Me dá muito mais liberdade de ação, de pensamento, e, por consequência, de execução."(28).

A observação constante da carreira de João Bosco comprova essa assertiva. Há um certo cortejo feito à imprensa na época de lançamento de discos, quase sempre acompanhados de lançamentos de shows, ambos funcionando como divulgadores do nova gravação, o que se torna necessário, dada a resistência do público em assimilar novidades. (Isso já não vai ocorrer, por exemplo, com os tradicionais lançamentos natalinos dos discos de Roberto Carlos). Fora dessas ocasiões, os jornais trazem pequenas notas eventuais que tocam em

outros fatos, normalmente profissionais, falando de viagens de João à Europa e aos Estados Unidos, para shows e/ou participações em gravações de outros artistas; pequenas entrevistas sobre os mais bizarros assuntos e, o mais raro, matérias tratando de aspectos pessoais, como a casa onde João mora, as razões que o levaram a cultivar e a manter a barba, coisas assim (29).

Pode-se deduzir daí que João Bosco consegue um certo equilíbrio "racional", nesta linha fina que separa "usar a indústria" de "ser usado pela indústria", evitando os males que uma exposição exagerada possa trazer, como desrespeito total à privacidade, ou queima da imagem. Isso, no entanto, nem sempre pode ser evitado. Em certa reportagem, o jornalista, num antagonismo nada mascarado, chega a criar poços de inveja entre João e seu irmão José Antônio, o compositor Tunai, forçando ambos a desmentidos desagradáveis, que na prática deixam mais dúvidas do que certezas. (30).

Este é um dos lados assustadores de ser uma "personalidade", uma pessoa pública. Porque há sempre um lado torpe do público - conscientemente cultivado por certo tipo de imprensa e/ou certo tipo de jornalista - que se compraz em "compreender" que afinal os "grandes artistas" são, na verdade, iguais a todo mundo, como se, na verdade, o fossem. Dessa forma, seja para usar os poderes divulgatórios da mídia, seja para se proteger de seus poderes predatórios, os artistas correm o risco de se contar demais (ou de se resguardar demais), de se se expor demais, de usá-la demais com medo de serem esquecidos pelo público. E afinal, os artistas não só vivem de serem consumidos pelo público, como também ter seus admiradores se torna uma fonte mais de prazer do que de desgosto, por mais patoló-

gicos que possam ser determinados fãs.

Ao falar do aspecto patológico de certos admiradores, não estou aqui me referindo à corrosiva e sarcástica imagem que deles nos traça Adorno (31), mas a casos realmente doentios, como o de fãs que se mutilam e enviam pedaços de pele ou de órgãos a seus ídolos (32). Há ainda o risco de os artistas do som se apresentarem em demasia, e de "cansarem" o público, numa espécie de "queima" de imagem.

São poucos os artistas que conseguem racionalizar adequadamente essa relação neurotizada e neurotizante. E é evidente que isso vai ocorrer com maior freqüência entre os artistas mais velhos, a quem a experiência mostra que grande parte do mecanismo de retorno ao grande público vai depender, talvez, muito mais das próprias gravadoras (o famoso jabá ou jabaculê) e da crítica especializada do que de seus esforços. E isso é certo naqueles que se podem caracterizar como "populares" e não "de massa", conforme os define Ecléia Bosi. (33). Isso se dá porque tais artistas, em tendo um estilo característico, uma marca peculiar, e/ou uma temática específica, são possuidores de uma faixa de mercado que costuma lhes permanecer fiel. Assim, inclusive por terem uma clara noção de como se delineia o perfil de seu público consumidor, eles parecem fazer uma clara divisão de tarefas com os outros componentes deste ramo da indústria cultural, e cumprem disciplinadamente sua parte: mantêm-se acessíveis à imprensa e aos musicais de tevê, aos especiais sobre sua vida ou sobre determinadas épocas, estilos, influências, e tentam se manter a salvo das fofocas sobre sua vida particular.

No Brasil, por razões que não tenho condições de ana-

lizar aqui, a música popular goza de um prestígio ímpar entre todas as camadas de público. O crítico Okky de Sousa consegue traçar um quadro bastante claro desta preferência, quando coloca:

" A MPB tornou-se tão rica num país com tantos indicadores de pobreza por ser o único bem cultural a que tanto o engravatado como o pé-rapado têm acesso - não apenas como espectadores, mas como criadores.

Democracia Poética - O brasileiro lê pouco e escreve menos ainda. Os teatros e os museus são freqüentados pela classe média alta e os intelectuais. A audiência faz da TV uma diversão popular, só que nenhum cidadão é capaz de interferir na confecção de seus programas. Pode assisti-los ou mudar de canal. Na música tem-se uma situação única. O povo participa dela como objeto, inspirando compositores, mas também como sujeito, produzindo e criando. Os brasileiros não têm o hábito de se organizar para realizar saraus literários nem feiras de arte, e talvez detestem a maioria das coisas organizáveis, mas adoram se organizar para fazer música. Criaram autênticas instituições populares nas escolas de samba dos morros cariocas, nas rodas de violão nos bares de classe média, nos afoxés da Bahia. Popular foi a música que trouxe para o centro da cultura brasileira o talento e a memória daqueles cidadãos que, embora se constituam na metade da população, costumam ser tratados como seres invisíveis pela literatura, pelo cinema e pelo teatro - os negros e mestiços. Em torno de um violão e um copo de cerveja foi possível criar uma democracia poética capaz de reunir a erudição de um diplomata como Vinicius de Moraes e a flauta de Pixinguinha, de fazer do favelado Cartola um talento respeitado em salões perfumados e de um intelectual como Chico Buarque uma voz querida em bairros populares."(34).

E acrescenta a seguir informações importantes, que confirmam a perspectiva apresentada:

" A mão-de-obra altamente qualificada, que em outras áreas da cultura, assim como da ciência, é rarefeita no país, é pródiga no terreno do som. Pode-se apostar que os músicos são os profissionais brasileiros mais requisitados no exterior. Há uma pequena multidão deles vivendo entre os Estados Unidos e a Europa. São nomes praticamente desconhecidos no Brasil que fazem carreiras brilhantes nos palcos e nos estúdios de gravação e não pensam em voltar. Não são geniais. Mas são profissionais excelentes, matéria-prima indispensável para qualquer produção qualificada." (35).

Apesar de ser um país pobre, no entanto, o Brasil é um país onde o consumo da música é alto, tanto através da compra de gravações (long-playings, fitas cassete ou compacts-disc, às vezes representados por lps ou elepês, fitas K-7, cds) quanto pela audição de programas de rádio e assistência de programas de tevê, talvez exatamente pelas razões expostas por Okky, que acredita inclusive que é através das "músicas que se acostumou a ouvir desde a infância" que o brasileiro é capaz de contar a história de sua pátria. Defende ainda que

" Marcada por essa convivência única entre o que se aprende nas academias e o saber que se ensina nas ruas, a música brasileira consegue ser variada sem perder a identidade, mantém-se atualizada em relação ao mercado internacional, mas está longe de se tornar uma imitação para exportação. Assim como houve um rock brasileiro nos anos 80, existe um reggae nacional na década de 90 - é diferente do

jamaicano, mais balanceado, menos fechado em relação aos temas de que trata. A música brasileira se torna melhor e mais rica à medida que incorpora influências, seus compositores sabem disso e fazem questão de ter os ouvidos bem abertos para o que se faz no exterior."(36).

Como diz Michel Schneider sobre o pasticho literário,

" Seria preciso dispor, então, em outro sentido, a questão da influência. O escritor é aquele que plagia, parodia, pasticha, monta e desmonta modelos, e com isso faz livros que, não somente não parecem com os de ninguém, como dão a impressão de que os modelos os copiaram e que os livros futuros serão forçados a se parecerem com eles."(37).

A posição de Okky de Sousa é inegavelmente mais aberta - ou mais bem informada, quem sabe até mais realista em relação ao processo de globalização, inevitável e contínuo - que a de vários dos outros críticos de música popular, que encaram a influência estrangeira em nossa música como indesejável, ou até mesmo sacrílega. Parece-me que o que a MPB faz - como sempre o fez - é expressar a situação do brasileiro, em contato com o mundo todo através de uma mídia cada vez mais eficiente, à qual ele não apenas está exposto, como tem que aprender a usar.

Mas este uso - e a "ciência" deste uso - tende a se tornar comum a todas as artes, por mais elitistas que sejam os usuários (e inclui aqui tanto os produtores de cultura como os seus consumidores) quanto a certos tipos de atitude, considerados venais. Na verdade vamos notar que a mídia, de uma maneira geral, se mantém aberta para divulgar todas as áreas e todos os aspectos, e se fica

sabendo de detalhes íntimos da vida de Madonna - seu caso com Warren Beatty, sua difícil relação com o pai - da mesma forma como se fica sabendo das dificuldades enfrentadas por Luciano Pavarotti, desde os problemas de peso até as vaias recebidas nos últimos concertos, por ter ido se apresentar sem as devidas condições de voz, coisas assim. A mídia divulga o que lhe parece vendável, consumível, inclusive bastidores, mas nunca nem muito a sério, nem muito detalhadamente. E de uma certa forma, há uma certa negativa do público em saber das técnicas de marketing aplicadas a cada ídolo, como se a obra dele nada valesse sem a mística (a "imagem") que a ele é atribuída pelos meios de comunicação de massa.

Recentemente, em entrevista à TV Educativa, Sidney Magal, ao fazer a divulgação de sua atuação em Sweet Charity, relembra seu início de carreira, em que foi explorada sua semelhança com um cigano. Mas como lembra Morelli (38), vesti-lo à moda cigana, com gestos e passos de dança à moda cigana, só funcionou porque a aparência e o estilo de Magal eram adequados, prestando-se a tal ilusão. Uma outra experiência citada por Morelli já é de um fracasso neste termos - tentou-se explorar a sensualidade e erotismo da imagem de Belchior; no entanto, como reconhecia ele próprio, fazer isso conscientemente fez com ele perdesse totalmente a naturalidade, tornando-se inadequada a imagem. E o emprego de estratégias de marketing deste tipo fazem com que o artista perca seu prestígio junto à crítica especializada - aquela parte da crítica que goza de prestígio também, tanto entre os artistas como entre os leitores mais esclarecidos, por não estar diretamente ligada aos interesses da indústria - ficando, com isso, sem uma boa parte de apoio para lança-

mentos futuros, justamente aquela que prescindiu do jabaculé para a divulgação. Pode ser que haja vendagem, mas não é certo que haja prestígio: o que entra aqui é sempre uma jogada de mercado, sendo que a teoria da recepção, recentemente introduzida no Brasil nos estudos acadêmicos, é dominada pela mídia e pela propaganda há bastante tempo, sendo por elas empregada com boa dose de eficiência.

Há uma boa distinção entre os dois artistas usados como exemplo, também. Magal foi lançado para suprir uma certa necessidade do mercado, pejorativamente chamado de "das empregadas domésticas" (39) que pedia um cantor bonito, sensual, com um repertório brega. Já Belchior começou a carreira como "artista de prestígio", inclusive alçado pelo sucesso de "Mucuripe" (parceria com Fagner), gravado tanto por Roberto Carlos quanto por Elis Regina, apesar da evidente influência de Bob Dylan, uma influência nada "canibalizada", e pois considerada negativamente. Mesmo sendo um bom compositor, especialmente talentoso como letrista, não é bom cantor, sofrendo da brincalhonamente chamada "síndrome de cantor nordestino", que é uma voz desagradável. Apesar disso, poderia ter se mantido como artista de prestígio - o que seu parceiro de Mucuripe, Raimundo Fagner, conseguiu fazer, embora com uma voz ainda mais desagradável. Ao fazer a opção pela imagem comercial, porém, Belchior desagradou à crítica e não conseguiu agradar ao público - e aí sua carreira estacionou, em termos de sucesso comercial .

No Brasil, porém, além das outras idiossincrasias em relação a este campo, observa-se um certo respeito da mídia pela privacidade dos artistas, embora não se respeitem, por exemplo, políticos ... Nem mesmo o presidente da república... (40).

O mundo musical representado pela mídia, especialmente pela mídia eletrônica, porém, é caracteristicamente pós-moderno - todos estão aí representados, sem classificação aparente, sem relação aparente, uma geléia geral, um pastiche total. Quem passar duas horas em frente à MTV sem ser um entendido em rock, vai desaprender o pouco que sabe - e como é possível assistir a João Bosco cantando "Eleanor Rigby" casada com "Fita Amarela", o telespectador pode ficar ainda mais desorientado... Mas esta mescla se dá em função do veículo e do momento histórico, e não necessariamente em função da indústria cultural. Há sinais de reversão deste quadro de caos - recente memorando de Boni (José Bonifácio Sobrinho), manda-chuva da Rede Globo de Televisão, prega o retorno do "conteúdo" à programação, ou a certo tipo de programação, mais "vanguardista" ou mais "jovem".

Se para o artista de massa (a quem Morelli chama - como o fazem os membros da indústria fonográfica - artistas "comerciais") há uma divulgação baseada em certos excessos pessoais, e se as estrelas da música erudita deles ficam a salvo, é porque a divulgação desses mesmos excessos desagradaria ao público que as consome. O que determina, pois, maior ou menor "recato" nas notícias a seu respeito, é não a sua sobriedade, por mais sóbrios que sejam, e sim a lógica de mercado. Um apreciador de rock adora os "gossips", as fofocas sobre seus ídolos. Diverte-se ao saber que Michael Jackson dorme em câmaras barisféricas, que Mick Jagger e David Bowie já tiveram um caso, que Rita Lee tem problemas com as drogas, ou coisas desse tipo, como se houvesse uma compreensão de que a tais atitudes são permitidas, ou de que o espectador também o faria.

se estivesse em seu lugar.

Ao mesmo tempo, deve haver um certo limite - o público prestigiou Michael Jackson enquanto ele se declarava inocente das acusações de abuso sexual de crianças. No momento em que o popstar americano, cada vez mais branco e mais triste, fez um acordo financeiro com o denunciante, admitindo implicitamente a culpa, a afluência a seus shows diminuiu assustadoramente, a ponto de os ingressos terem seu preço baixado a uma cifra ridícula, se comparada ao preço original (41).

No caso do público apreciador de rock, os escândalos, portanto, acabam funcionando como um catalisador que impulsiona o mercado de vendas. Um apreciador de rock não vai, porém, comprar os discos de Pavarotti, ou Carreras, ou Plácido Domingo, por mais escândalos que venham à luz. E isso se dá pela razão mais simples: o apreciador de rock é um consumidor de rock, mas não de cantores líricos. Ele talvez vá curtir Bowie cantando uma ária famosa, mas é quase certo que não vai ligar muito para Carreras cantando um dos grandes sucessos do roqueiro inglês de quem ele mais gosta, porque apreciar a forma de emitir a voz usada por um "cantante" lírico exige hábito, conhecimento, prazer. Não faz parte de sua esfera habitual de consumo - nem ler sobre ele, nem exercitar sua escuta sobre seu tipo de emissão de voz. Se formos pensar a questão nos termos colocados por Bourdieu (42), concluiremos que é um público que não passou pelas instâncias de legitimação, ou em quem as instâncias legitimadoras não fizeram nenhum efeito - de uma maneira geral, começa-se a "curtir" o rock na adolescência, justamente a fase em que se contestam tais instâncias.

Há alguns anos, ouvia eu, com imenso prazer, uma homenagem feita a Leonard Bernstein, onde José Carreras e Kiri Te Kanawa interpretaram os papéis de Tony e Maria, em regravações das melodias de West Side Story. Nisso me chegam alguns amigos, e a pergunta imediata que me lançaram foi: estás também curtindo ópera? O episódio ilustra bem a existência de faixas separadas, muitas vezes estanques, de consumo dentro do mercado de música. Há, felizmente, a existência de consumidores que extrapolam suas faixas, por uma questão de gosto, de interesse, de curiosidade. Mas não são a regra geral. Há quem consuma música sertaneja, ou MPB, ou jazz, ou latino-americana, ou música orquestrada, ou dançante. Para esse tipo comum de ouvinte, a música popular se caracteriza também pela forma de emissão de voz dos cantores, vista como contrária à forma como os cantores líricos a emitem; é, diria eu, uma das suas não-características: uma das coisas que ela NÃO-é, e que a tornam, por não ser, atraente para determinada faixa de público.

Já o apreciador de música erudita funciona sob outros parâmetros, onde fica evidenciada inclusive a classe social: tem respeito pela privacidade (talvez se possa até dizer que exige uma certa discrição no comportamento público desta faixa de artistas), reconhece no talento dos músicos a sua superioridade em relação ao comum dos mortais, mas sabe de sua "humanidade"; e, principalmente, não gosta de se ver como um "consumidor". Prefere se dizer um "fruidor", mas a diferença entre os termos está em quem os usa - se o receptor, se a indústria. Por mais que lhe doa, porém, admitir isso, ele não passa disso: apenas um consumidor. E, para a indústria cultural, um consumidor que é cultivado mais pela questão do prestígio

(43) do que pelo lucro, embora as obras de prestígio sejam obras que permaneçam no mercado por um tempo mais longo, compensando a não ocorrência de um *boom* de vendas, por um período de vendas mais prolongado.

Fazendo o contraste entre a música erudita e a popular, diz Wisnik (44), sobre esta última:

"Esse tipo de música não tem um regime de pureza a defender: a das origens da nação, por exemplo (que um romantismo quer ver no folclore), a da Ciência (pela qual zela a cultura universitária), a da soberania da Arte (cultuada tantas vezes hieraticamente pelos seus representantes eruditos). Por isso mesmo, não pode ser lida simplesmente pelos critérios críticos da Autenticidade nacional, nem da Verdade racional, nem da pura Qualidade."

Essa colocação de Wisnik responde, com simplicidade e adequação, à maior parte das críticas feitas à música popular (distinguindo-a da "de massa"), quase sempre baseadas em critérios carreados do erudito, com sua noção elitizada de valor. E isso abre aqui a necessidade de duas colocações específicas: primeiro, a de explicar a diferença entre "popular" e "de massa"; segundo, a minha noção do quesito "valor" em música popular - na verdade mais perplexidades do que afirmações.

Quanto ao primeiro ponto, popular x de massa, a distinção básica consiste no caráter indiferenciado, não-individualizado, e não-original de determinadas obras, feitas única e exclusivamente para atender a determinadas preferências do mercado consumidor, repetindo-as, seja para vender discos, seja para vender shows ou artistas: estas são as "de massa", ou "comerciais". No Brasil, no

momento, faz grande sucesso a cantora baiana Daniela Mercury, e, no seu rastro, o que se convencionou chamar "música baiana", altamente dançável, e altamente repetitiva e assemelhada. Assim, a essa "voz" com características regionais específicas, portanto socialmente determinadas, vão se somar ritmo, arranjo, melodia aplicados a letras anódinas - e cria-se um ciclo de consumo que funciona durante um certo tempo, provavelmente enquanto a própria Daniela permanecer na preferência do público - um fenômeno popular tornado fenômeno de massa.

Ainda dentro deste aspecto, analise-se o surgimento de Fafá de Belém, por exemplo, cuja voz imitava tão completamente a de Gal Costa, já uma cantora consagrada, que às vezes não se conseguia distingui-las, a não ser pela identificação da peça interpretada. Pensar-se-ia em Fafá como um clone vocal da baiana Maria da Graça, tal a semelhança conscientemente cultivada. Com a divulgação, Fafá começou a se diferenciar também no estilo, embora num repertório sem grandes qualidades, usando para promoção mais o tamanho dos seios e a figura de gorda sexy. Coincidentemente - e nada inexplicavelmente - ao emagrecimento do corpo correspondeu também um emagrecimento do sucesso. Em nível internacional, temos um exemplo doméstico em Débora Blando, uma espécie de Madonna dos pobres - fisicamente mais bonita, mas apenas uma imitação, sem o mesmo talento, o mesmo sex-appeal, sequer o mesmo élan. Mas na década de 90 fazem grande sucesso os "covers", numa espécie de reconhecimento do valor do imitador ... e no valor do play-back. O fenômeno dos covers, tem, logicamente, uma dupla face: a de reconhecer o valor do imitado, e a de valorizar o imitador que assume claramente seu papel de imitador, realçando

sem artifícios o seu imitado. Ao mesmo tempo, pode lhe permitir alcançar o mercado, e tornar-se ele próprio.

Não vejo nenhuma contradição nisso, dentro do sistema em que se inserem artistas originais, seus clones e seus covers - é a apologia do vendável, do lucro, que vigora com todos os artigos legais para todos eles. Os primeiros - os originais, os criadores, os produtores de um estilo, de uma marca, de uma individualidade, de uma nacionalidade artística e culturalmente expressa, os donos de uma faixa de mercado, esses são o que chamo de populares, um subfenômeno dentro do fenômeno "cultura de massa", que aqui é um hiperônimo que abriga também o comercial (ou "de massa"), o sertanejo, o brega, as correntes nacionais de ritmos estrangeiros (reggae, rap, funk, disco, pop,...).

E quanto ao comportamento dos artistas em relação a este esquema, pode ser ilustrado pelo que ocorreu na indústria do cinema, através dos grandes estúdios de Hollywood, e daquilo que se convencionou chamar *star system*. Durante décadas atores e atrizes foram tiranizados - alguns até destruídos - por um esquema de trabalho que os obrigava a manter a imagem cultivada pelo departamento de marketing dos estúdios até mesmo em sua vida particular, ou quase isso. Mas com o tempo, houve artistas que conseguiram estabelecer contratos estritamente comerciais. Com isso foi surgindo uma geração de atores e atrizes que se foi tornando independente do sistema de estúdios. Como concomitantemente se deu um amadurecimento do público, as relações de trabalho na indústria cinematográfica se alteraram, embora não totalmente, e hoje temos a coexistência desses dois tipos de atores, que, por analogia, podemos chamar de "de prestígio"

e "comerciais"(45). No surgimento do star-sistem havia uma maior indiferenciação entre o produto e as faixas de público: hoje há produtos diferentes para públicos diferentes, embora eventualmente os mercados consumidores possam surpreender.

Um processo análogo se deu para os artistas do disco. E esta relativa liberação foi se tornando possível à medida que foram tomando consciência justamente deste papel de produto - e aprendendo a ser um produto com uma certa margem de autonomia. E o termo "autonomia" aqui recobre o produto, pois o produtor vai necessitar do aparato da indústria cultural para sua "produção", e aqui obviamente sua autonomia é zero. Foi provavelmente um aprendizado angustiante, este de se transformar em mercadoria para conseguir chegar ao sucesso, ao grande público, à possibilidade de viver da própria arte. Dos que chegaram a fazer sucesso, um grande percentual acabou se destruindo no caminho, a maioria pelo álcool ou pelas drogas. A situação varia um pouco de um país para outro, mas é basicamente semelhante nos seus traços gerais: porque, ao fim e ao cabo, a independência total significa uma marginalidade em relação ao sistema de divulgação, e nem todos têm estrutura - financeira ou pessoal - para suportar isso. Pode-se argumentar aqui que Adorno tinha toda razão em suas críticas à indústria cultural. Mas suas críticas perpassam o uso que se faz da indústria cultural para alienar o público, a massa. Não chega a tocar na questão do artista - que não é necessariamente venal por ser de massa, a menos que faça o que o sistema lhe impõe, sem gostar e/ou acreditar no que está fazendo. Ora, a indústria cultural veio para ficar, é um meio, não um fim em si, embora obviamente trabalhe na busca de suas próprias finalidades, e é um

meio de que é difícil um artista escapar, pois é justamente aquele que lhe permite divulgar sua arte. O gosto da "massa" (um termo pouco esclarecedor, porque não permite diferenciações) raramente é o gosto da elite, e ser divulgado para a massa - e consumido por ela - não é necessariamente desabonador, por mais que a discussão trazida até aqui possa passar tal idéia.

Assim mesmo, como a história da humanidade é um somatório de aprendizagens superpostas, pelo menos entre os homens mais habituados a analisar o seu fazer, os que se sucedem vão se submetendo, com mais clareza, a este papel de produto cultural, naquilo que consideram de importância para a manutenção da carreira e, conseqüentemente, de sua sobrevivência, tanto em termos pecuniários como de satisfação para o ego, seja pela adoração de que são objeto, seja pela possibilidade de divulgar sua obra, dentro das condições que consideram ideais. E meus exemplos acabam igualando atores/cantores/instrumentistas porque vejo uma equivalência entre suas atuações, seu valor de mercado, a idolatria de que são alvo; isso sem contar que o *star-system* da Hollywood de outras décadas vigorou no Globo, a "Vênus Platinada", até recentemente (se é que ainda não vigora).

Em João Bosco podemos notar um emprego racionalizado desta noção de produtor artístico/produto submetido às leis de mercado, as fórmulas mais comuns usadas para sobressair no mercado, ligadas a um trabalho paciente e incansável, e a um extremo bom senso. Da primeira parceria, com Vinicius de Moraes - o que Morelli (46) chama de "apadrinhamento", quando usado na divulgação da figura do artista, à gravação do primeiro compacto simples, no outro la-

do de Tom Jobim e suas **Águas de Março**, numa produção para O Pasquim (47). Veio a seguir a prestigiadíssima parceria com Aldir Blanc, e o primeiro elepê gravado em estúdio com grande orquestra e arranjos de Rogério Duprat (48), João gravando o violão separado da voz, o absolutamente inacreditável. Contrapõe-se isso ao esquema eficiente de hoje, o disco praticamente montado em sua cabeça, poucos dias de estúdio para completar o trabalho, e sua mão, ou a de Ângela, sua mulher-empresária (que hoje, nestes trabalhos, se assina Ângela Bosco), nas fotos de capa e no leiaute da mesma e/ou dos encartes. Pode-se assim traçar uma trajetória rumo à maioridade, à maturidade artística e profissional, ao direito de se produzir enquanto produto. É alguém que, por se orgulhar daquilo que faz, não precisa se justificar enquanto produto.

Como para o artista popular e de massa sua própria figura também faz parte desta imagem construída para o consumo, em João Bosco ela se compõe de alguns traços cuidadosamente destacados : o perfil adunco, individuado pelo nariz de "turco" herdado da ascendência árabe do pai; a imagem composta de João+banquinho+violão; o indefectível chapéu, sem o qual, segundo João (49), as pessoas não o reconhecem na rua.

Já quanto à questão do valor, vou de antemão declarar que ela é uma questão relativa/ relativizada/ relativizável. O valor de uma obra é sempre determinado por sua comparação com outras do mesmo campo, da mesma época, com outros campos do mesmo ramo, do mesmo campo com outras épocas, e assim por diante. O papel da crítica é relevante no campo do popular como o é no campo do erudito, embora os trabalhos da crítica acadêmica sobre música popular no Bra-

sil sejam ainda incipientes.

João Bosco teve sua época de maior sucesso de público quando interpretava as composições feitas em parceria com Aldir Blanc, extremamente políticas. O afastamento de Aldir mudou o teor das composições, e João foi se tornando um produtor mais "difícil", trabalhando com melodias mais sofisticadas e harmonias mais elaboradas, mas, principalmente, com letras menos assimiláveis. Manteve, no entanto, o prestígio anterior mesmo com as mudanças sofridas. Ou, como o diz Umberto Eco (50), "Mas uma canção que requer respeito e atenção ainda representa, mesmo a nível de uma cultura de massa, uma opção 'cultura'."

Meu trabalho com a obra-solo de João Bosco procura utilizar de forma consciente a escuta centrada nos quatro elementos sugeridos por Suzigan em seu livrinho básico (51), melodia, letra, arranjo e interpretação. Como a idéia, censurada por Suzigan, de se trabalhar letra e melodia separadamente acabou se revelando contra-producente, pois a letra de música só assume suas características com plenitude quando melodizada, vou tentar, no presente trabalho, fazer uma análise das canções em que o ouvido é que vai determinar o caminho a ser seguido; quer dizer : esta é uma dissertação "de ouvido", um trabalho que vai tentar privilegiar o ouvido sem se utilizar das referências técnicas musicais - de uma ouvinte média para outros ouvintes médios, *with feeling*.

Fois afinal, como coloca Bourdieu (52),

" Os pequenos-burgueses se inclinam particularmente para as artes médias : é entre eles que se recruta a maior parte de fotógrafos fervoro-

cos, especialistas de jazz e de cinema ou de amadores de operetas (a arte lírica representando a realização da "música erudita" aos olhos das classes médias) e observamos que, em seu conjunto, eles conhecem (relativamente) bem melhor os diretores de cinema que os compositores de música.[sic]"

Coloco evidentemente a carapuça... E na verdade, como me encaixo em alguns itens mas não em outros, pode-se dizer que, de maneira geral, faço parte desta caracterização estatística tão bem quanto alguém pode se encaixar em estatísticas.

Voltando ao objeto/pretexto da pesquisa, acrescento que o prestígio de João Bosco passa pela qualidade de sua obra, reconhecida até mesmo pelos críticos da revista Bizz, especializada em rock and roll, que dizem, numa resenha de seu elepê mais recente, *Zona de Fronteira* : " Para a MPB atual, até que está razoável, mas para quem já fez o afro-alucinado *Cabeça de Negro* é pouco." (53). Ao mesmo tempo é esta característica mais erudita que faz com que ouvintes desgostem dela: é uma música difícil, dizem alguns; ele faz muito liru-liru quando canta, dizem outros. Ouvir os trabalhos mais recentes de João faz ver que ele não está nada empenhado em conquistar este tipo de público, pois é evidente a "jazzificação" de sua obra - a influência que a improvisação e a universalização do jazz exercem, sereias de irresistível sedução, sobre compositores, intérpretes e ouvintes do mundo inteiro.

No início de 1992 João Bosco gravou uma apresentação - só ele e o violão - no programa *Acústico* da MTV (reforça-se aqui o que foi afirmado no parágrafo precedente, em que utilizei a revista

Bizz como argumento, já que a MTV é uma emissora também especializada em rock). Posteriormente lançado em disco (54), este show comprova a assertiva feita : João se aproxima do jazz, inclusive quando casa "Eleanor Rigby", dos Beatles, com "Fita Amarela", de Noel Rosa, e mescla a temática de solidão e morte. Na entrevista que fiz com ele em 92, ele cantou a versão (e o termo aqui não se refere apenas à criação de uma letra em português, mas à estilização melódica também) que estava fazendo para uma música de Miles Davis, chamada "Jean Pierre". A intenção explícita dele era me demonstrar como trabalha, dando um toque pessoal à criação de outro compositor, com quem se identifica justamente por esta capacidade de apor uma marca individual à obra (no caso específico, Miles Davies estava recriando uma cantiga francesa de ninar, "Dodó"). Além do que ficou explicitado, porém, pude observar que João também a traz para o nosso contexto, pela temática explorada na letra :

" Quem pegou
 O velho big ben
 Do meu avô
 Arruma os seus trem
 Arruma os seus trem
 Arruma os seus trem
 Que pintou delator " (55)

Universalização, regionalização, individualização - mais critérios para um julgamento de valor. Uma porosidade total às mais diversas influências - um quesito perigoso, pois a maneira como se realiza na obra é que vai torná-lo item a ser valorizado ou não. A complexidade da obra vai se expressar em praticamente todos os itens, quesitos, critérios - e ainda assim não consegue esclarecer

em que reside o valor. O que me faz lembrar uma velha piada, " Minha mãe costuma dizer: meu filho tem uma boca bonita, uns olhos bonitos, um nariz bonito, mas o conjunto não agrada."

A piada citada ilustra bem a impossibilidade de traçar rigidamente critérios para julgamento do estético : elementos totalmente adequados podem produzir uma obra sem expressão; por outro lado, elementos não tão adequados, se vistos isoladamente, vão conduzir a um conjunto harmonioso. Parece-me que é bem para esta imponderabilidade que se torna essencial o papel do crítico - não para julgamentos definitivos, mas para polemizar, esclarecer, tornar possíveis menos injustiças, em todas as faixas de público, e talvez, sob todos os critérios.

NOTAS

- (1). Esta referência à "música do corpo" é feita por quase todas as histórias da música. Podemos citar Mário de Andrade (*Pequena História da Música, Dicionário de Música*), Montanari (*História da Música*), Wisnik (*O Som e o Sentido*), dentre outros.
- (2). BOLOGNA, Corrado. "Voz". IN - : *Enciclopédia Einaudi*, vol. 11. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1987. p. 58.
- (3). Síntese feita a partir de Montanari, Andrade e verbete "música" da *Pequena Enciclopédia Brasileira e Portuguesa*. Lisboa/Rio: Editorial Enciclopédia, s/d. vol.XVIII, pp.279-296.
- (4). *Dicionário de Música Zahar*. Org. Alan Isaacs e Elizabeth Martin. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 252.
- (5). Para ficar nos mais evidentes, cito Adorno e Bourdieu; dos americanos, Grossberg e Fiske.

- (6). GROSSBERG, Lawrence. *We gotta get out of this place*. New York/London: Routledge, 1992. pp. 2 e 3.
traduzindo: "meus estudos de rock convenceram-me da importância da paixão (afeto) na vida contemporânea." e " a cultura é 'tanto objeto como fonte de paixão, implicada em poder (...)'.. "
- (7). A palavra "paixão", aqui, vai corresponder à assunção da subjetividade nos estudos científicos.
- (8). RAMOS, Murilo César. " Mané Garrincha era um pós-moderno". DC, 4/6/94.
- (9). No fascículo 41 da Nova História da MPB editada pela Abril (São Paulo : 1971), Juca explica o termo como o assumiu: " (...) a sátira. A irreverência. O menestrel." (p. 7), destacando pois o traço cômico.
- (10). Cf SPINA, Segismundo. *A Lírica Trovadoresca*. São Paulo: Edusp, 1991.
- (11). O epíteto atribuído a Teotônio, um homem à beira da morte, decidido por isso mesmo a assumir todos os riscos, começou com o jornal O Pasquim, e acabou se espalhando por toda a imprensa.
- (12). Neste caso, a luta pela abertura política era sonorizada por "Coração Civil", de Milton Nascimento e Fernando Brandt, e a definição da figura de Teotônio Vilela ficou impregnada por ela, e por seu sonho utópico.
- (13) CASASUS, José María. *Teoria da Imagem*. Salvat: Rio, 1979. Biblioteca Salvat de Grandes Temas, vol 29. Trad Nestor de Sousa.
- (14). O termo " imagem", para mim, não designa apenas a representação visual de um ser ou objeto, mas esta representação já manipulada, isto é, sofrendo a carga de uma série de subcódigos que lhe vão alterar a pretensa objetividade. As fotos de Fernando Collor, por exemplo. Durante a campanha para a Presidência, passavam a imagem de juventude, eficiência, competência. Atualmente as mesmas fotos passam a imagem de corrupto, de ladrão, com toda a carga negativa. Se a primeira imagem foi construída com toda a técnica de marketing disponível, pela melhor equipe que o dinheiro poderia comprar, esta segunda foi o que sobrou da destruição lenta e gradativa do simulacro de presidente , ficando a figura real - o rei nu.
- (15). ADORNO, Theodor W. E HORKHEIMER, Max. " A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas". trad. Guido Antônio de Almeida. In-: *Dialética do Esclarecimento*. 2a. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1986. pp. 113-156.
- (16). ADORNO, Theodor W. " A indústria cultural". trad. Amélia Cohn. In-: *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Atica, 1986. Coleção Grandes Cientistas Sociais. pp. 92-99.
- (17). idem ibidem, p. 92.
- (18). idem ibidem, pp.92-3.
- (19). cf bibliografia.
- (20). BOURDIEU, Pierre. " O mercado de bens simbólicos". In-: *A economia das trocas simbólicas*. 3a. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. pp. 99 - 181.
- (21). Sobre o termo cultura fui buscar as idéias de Raymond Williams: " ... O sentido mais especializado, ainda que também mais comum, de cultura como ' atividades artísticas e intelectuais', embora estas, devido à ênfase em um sistema de

significações geral, sejam agora definidas de maneira muito mais ampla, de modo a incluir não apenas as artes e as formas de produção intelectual tradicionais, mas também todas as 'práticas significativas' - desde a linguagem, passando pelas artes e filosofia, até o jornalismo, moda e publicidade - que agora constituem esse campo complexo e necessariamente extenso." De Cultura. trad. Lálío Lourenço de Oliveira. Rio: Paz e Terra, 1992. p. 11.

- (22). BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica". In: Teoria da Cultura de Massa. Rio: Paz e Terra, 1982. 3a ed. Org. Luiz Costa Lima. Trad. Carlos Nelson Coutinho. pp 209-240.
- (23). MOLES, Abraham. *Sociodinâmica da Cultura*. trad. Mauro Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1974. p.97.
- (24). MORELLI, Rita C.L. *Indústria Fonográfica (um estudo antropológico)*. Campinas: Unicamp, 1991.
- (25). idem ibidem, pp.139-140.
- (26). imprensa em geral, revista Set (editora Abril).
- (27). MEDAGLIA, Júlio. "Rock: AIDS da Música Atual". IN: *Música Impopular*. São Paulo: Global, 1988. p. 326
- (28). Primeira Entrevista à autora, p. 15.
- (29). "Barba, a mais antiga das modas masculinas". O Globo, 4/6/89. " O Rancho da Goiabada". JB, Caderno Domingo, s/d, 1989.
- (30). VASCONCELLOS, Paulo. "Na linha divisória". *Jornal do Brasil*, Caderno Domingo, 10./9/91. pp.11-15. Dois ou três dias depois saiu, na seção de cartas, o protesto de Tunai.
- (31). ADORNO, Theodor M. " Moda sin tiempo". In: *Prismas*. Barcelona: Ariel, 1962. Trad. M. Sacristán. pp. 126-141.
- (32). FREIRE, Roberto. *A mulher que "devorou" Roberto Carlos*. São Paulo: Símbolo, 1980. Cf Anexo II, pp. 313-320..
- (33). BOSI, Ecléia. *Cultura de Massa e Cultura Popular. (Leituras de operárias)*. 6a. Ed. Petrópolis: Vozes, 1986.
- (34). SOUZA, Okky de. " A nova musa". IN: *Veja*, 25/11/1992. p. 109-12.
- (35)...idem ibidem, p. 112.
- (36). idem ibidem, p. 111.
- (37). SCHNEIDER, Michel. " Um texto como o outro: o pasticho. In: *Ladrões de palavras*. trad. Luiz Fernando Franco. Campinas: Unicamp, 1990. p. 81.
- (38). MORELLI, op. Cit., Cap.3 - Cultura e razão prática na indústria do disco: a imagem pública dos artistas. pp. 137-177.
- (39). idem ibidem, p. 140.
- (40). Falo da mídia em geral, não das publicações especializadas em fofocas de artistas, tipo "Contigo" ou "Caras".
- (41). *Diário Catarinense e O Estado de São Paulo*, 22/2/94.
- (42). BOURDIEU, Pierre. "Gostos de classe e estilos de vida". In: *Pierre Bourdieu. Col. Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Atica, 1983. pp. 82-121.
- (43). é uma simples questão de lógica: São em número bem mais reduzido, embora distribuído por todo o mundo.
- (44). WISNIK, José Miguel. " O Minuto e o Milênio, ou, Por Favor, Professor, Uma década de cada vez". In: *Anos 70: Música Popular*. São Paulo: Europa, 1980.

- (45). Há vários livros de história do cinema que permitem esta interpretação. Cito alguns: *O gênio do sistema, A cidade das teias, O último tycoon*. Há inclusive filmes, como "Frances".
- (46). MORELLI, op. cit., p. 140.
- (47). O compacto simples recebeu o título de *O Tom do Tom e um tal de João Bosco*.
- (48). O elepê se chamou *João Bosco* e foi gravado em 1973, pela RCA. Declaração explícita de João: "(...) é um disco pré-histórico, porque é um disco com o qual não guardo mais relação formal nenhuma. É um disco com Rogério Duprat, Luizinho Eça, grandes orquestras. Então é um disco louco, um disco estranho. Eu estava chegando de Ouro Preto, chegando de um lugar barroco e caindo numa coisa metropolitana como São Paulo, quando gravei esse disco. E eu vinha com meu violão, e me deparei com uma grande orquestra. Eu cantava com meu violão e depois, no estúdio, tiraram meu violão, me disseram que por uma ordem tecnológica eu não podia fazer isso junto porque interferia na mixagem, atrapalhava o som do disco. Então me separaram do meu instrumento... (...) Foi o primeiro golpe que recebi na minha vida, entendeu? Tive que botar o violão sozinho, só violão, e depois tive que pôr a voz. Foi uma loucura. Era como cabecear e bater o córner ao mesmo tempo." (Primeira Entrevista, p.8).
- (49). João tem dito isso em freqüentes entrevistas.
- (50). ECO, Umberto. "A canção de consumo". In: *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 302.
- (51). SUZIGAN, Geraldo. *O QUE É MUSICA POPULAR*. São Paulo: Brasiliense, 1990. Coleção Primeiros Passos.
- (52). BOURDIEU, Pierre. "Gostos de classe e estilo de vida". In: *Pierre Bourdieu. Coleção Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Atica, 1983. pp.82- 121.
- (53). Bizz no. 78, set/92. Seção Discos. Resenha de Alex Antunes, p.44.
- (54). *João Bosco Acústico MTV*. Columbia, 1992.
- (55). Segunda Entrevista à autora, p. 8.

Capítulo 3

" Ai está Minas: a mineiridade: Minas é a montanha, montanhas, o espaço erguido, a constante emergência, a verticalidade esconsa, o esforço estático; a suspensa região que se escala... Minas: patriazinha. Minas - a gente olha, se lembra, sente, pensa. Minas - a gente não sabe... Se são tantas Minas, porém, e contudo uma, será o que determina, então, apenas uma atmosfera, sendo o mineiro o homem em estado minasgerais? Nós, os indígenas, nem sempre o percebemos. Acostumaram-nos, entretanto, a um vivo rol de atributos, de qualidades, mais ou menos específicas, ou sejam as de: acanhado, afável, amante da liberdade, amante da ordem, anti-romântico, benevolente, bondoso, comedido, canhestro, cumpridor, cordato, desconfiado, disciplinado, desinteressado, discreto, esculpulo, econômico, engraçado, equilibrado... Sendo assim, o mineiro há. Essa raça ou variedade, que, faz já bem tempo, acharam que existia... E ele escorrega para cima. Só quer o essencial, não as cascas. Sempre freqüentado pelo enigma, pica o enigma em pedacinhos, como pica seu fumo de rolo, e

faz contabilidade da metafísica: gente muito apta ao reino-do-céu... Aí está Minas: a mineiridade." (1).

A este famoso texto do não menos famoso mineiro Guimarães Rosa, numa afetuosa definição nada definitiva - e portanto bem mineira - da mineiridade, dois anos depois, na revista VEJA, outro texto de outro não menos famoso mineiro, Fernando Sabino, vai se opor, ao optar pelo traço humorístico, no cumprimento da mesma tarefa :

Ser mineiro é esperar pela cor da fumaça. É dormir no chão para não cair da cama. É plantar verde para colher maduro. É não meter a mão na cumbuca. Não dar passo maior que as pernas. Não amarrar cachorro com lingüiça. Porque mineiro não prega prego sem estopa. Mineiro não dá ponto sem nó. Mineiro não perde trem. Mas compra bonde. Compra. E vende pra paulista. E vem o mineiro. Ele não olha: espia. Não presta atenção: vigia só. Não conversa: confabula. Não combina: conspira. Não se vinga: espera. Faz parte de seu decálogo, que alguém já elaborou. E não enlouquece: piora; ou declara, conforme manda a delicadeza. No mais, é confiar desconfiando. Dois é bom, três é comício. Devagar que eu tenho pressa." (2)

Esta mitificação da figura do mineiro - especialmente a partir do político mineiro e do escritor mineiro - já valeu até tese de doutorado (3). Mas a manutenção do mito é que nos interessa aqui, as qualidades que tornam o mineiro tão característico dentre as outras identidades regionais do brasileiro, já que João Bosco é minei-

ro de Ponte Nova (Zona da Mata), e às vezes recebe críticas por "não ser mineiro" em sua obra (4), ou pelo menos "tão mineiro quanto Milton Nascimento ou Beto Guedes"... Ao se lembrar que Milton é carioca, embora criado em Minas (5), tais colocações já começam a ficar desmoralizadas.

No seu pré-histórico elepê de 1973, chamado *João Bosco*, foi gravada a primeira música-solo do artista pontenovense: "Alferes". Foi um elepê incomum, não só por esta condição de trabalho de estréia, mas pelo caráter de grande produção a cercar sua gravação (cf nota 48 do cap. 2). E todo este aparato torna difícil a leitura/escuta desta peça, porque a distancia do estilo característico de João Bosco. Além disso, foi nela que começamos a anotar as diferenças entre a divisão dos versos feita no encarte, e a que fizemos, a partir da forma como João a interpretava. Assim:

Alferes
Vila Rica em sombras
Espera pelo batizado(...)

diz o encarte. Aplicando ao texto do encarte a teoria da versificação, encontramos um esquema de versos de 2, 5 e 8 sílabas, um esquema de expansão. Mas João canta

Alferes
Vila Rica em sombras
Espera
Pelo batizado (...)

o que mostra um esquema 2/5, 2/5, regular, regularidade aliás que vai ser constante em toda ela. Só que no texto em língua cantada, não há o "amortecimento" da pós-tônica que ocorre na língua falada:

todas as sílabas são emitidas com a mesma força, correspondendo a uma nota. Em vista disso, teremos que o esquema dos versos citados passa a ser 3/6 e 3/6. Seu cotejo constante com as outras letras apenas confirma a observação, o que demonstra a inviabilidade de se aplicar a teoria da versificação da língua portuguesa, e se estude a viabilidade de uma teoria que conte todas as sílabas, como por exemplo a do espanhol. A partir daí a comparação entre a letra transcrita pelo encarte e a que se faz a partir da interpretação mostravam sempre diferenças. As vezes são diferenças extremas, como "Gagabirô", sem letra nenhuma no encarte do disco de mesmo nome, e com uma letra imensa quando transcrita da voz de João Bosco. O mesmo vai ocorrer com outras peças que trabalham sons sem sentido, como "Bate um Balaio" ou "Tambores". Vai-se então concluir que foram transcritas para o encarte as letras - ou trechos delas - a cujo som correspondesse um sentido imediato, os signos no sentido saussureano do termo - deixando-se de lado os trechos - ou letras - que tivessem sonoridades (som sem sentido). Pode-se concluir ainda que, aparentemente, ao serem escritas, as letras com som e sentido são encaradas, por quem as representa dessa maneira, como poemas: apresentam um metro - e portanto um ritmo - que não é o mesmo que apresentarão em realização, embora não tragam indícios de distribuição pensada pelo espaço gráfico (estou falando apenas dos encartes dos discos trabalhados aqui). E costumam apresentar cada verso iniciado em maiúscula, mesmo quando correspondam a trechos intermediários de períodos. O disco *BOSCO* traz, em seu encarte, todas as letras em maiúsculas; é o disco que mais apresenta composições solo. Apesar da diferenciação, as letras não estão adequadamente representadas, talvez por não

existirem normas explícitas para fazê-lo. Pode-se argumentar que os encartes trazem a letra com a função claramente utilitária de permitir ao ouvinte acompanhá-las quando em curso. Essa é a sua função, sim, mas essa não é uma razão aceitável, pois representar as sonoridades e as expressões características da língua cantada serviria para facilitar ainda mais o acompanhamento pelo leitor/ouvinte. Assim, continuo sem concordar com tais explicações. Parece-me mais oportuna a explicação de que quem quer que seja que organize as letras no encarte, procurando ou não distribuí-las esteticamente, pensa a letra de música como um poema, e ao representá-la graficamente procura torná-la ainda mais assemelhada ao "primo-irmão". De um modo geral, é um amador fazendo serviço de profissional; incorreria nos mesmos equívocos se fosse pôr poemas falados e/ou pensados no papel.

(6). Para a indústria cultural, acrescentar as letras significa vender mais; e quanto menos espaço a letra ocupar no papel, melhor. São poucos os artistas que merecem encartes primorosos - são, obviamente aqueles cujo público esteja disposto a pagar por eles.

Assim, dentro da obra geral de João Bosco, formada por quinze elepês, incluindo o elepê *Acústico/MTV* (7), o último a ser editado, temos o seguinte corpúsculo a ser analisado:

1973 - LP *JOÃO BOSCO* - "Alferes"

1984 - LP *GAGABIRÔ* - "Bate um balaio"

"Gagabirô"

"Tambores"

1986 - LP *CABEÇA DE NEGO* - " Bote babalu pra pulá no pa-
[gode"

- " Cabeça de nego"

- " João Balaio"

1986 - LP *AIAIAI DE MIM* - " Si Si, No No"

- " Eu e Minha Guitarra"

- " Das Dores de Oratórios"

1989 - LP *BOSCO*

- " Funk de Guerra"

- " Tenho Dito"

- " Jade"

- " Terra Dourada"

- " Vila de Amor e Lobos"

- " O Mar, Religioso Mar"

Pode-se observar, assim, que temos um total de 16 (dezes-
seis) composições dentro da variável exigida : em que letra e música
tenham sido feitas pelo artista mineiro. Há duas outras que serão
eventualmente alvo de comentários, por razões que explicarei depois.
A primeira é "Bolerando com Ravel", presente em *Aiaiai de mim*, e a
segunda é "Sinceridade", que faz parte de *BOSCO*. Os discos serão in-
dicados por suas iniciais em itálico (8). Os que não fazem parte do
côrpus, mas forem citados, o serão por extenso. Desta maneira, fica
evidente que dos 15 discos long-playing gravados por João, vamos ter
músicas-solo apenas em 5, portanto 33,33%. Mas se a maior parte de

sua produção foi com Aldir Blanc (58% das composições constantes dos elepês, excluídas as regravações), seu segundo maior parceiro até a presente data, foi ele mesmo, com 18%. Em outras palavras, 18% da obra de João é composta por músicas-solo, a maior parte delas presentes em *Bosco*; ou, melhor dizendo, em *Bosco* ocorre a maior concentração de músicas-solo em um elepê : a maior parte das músicas gravadas é da autoria de João, escapando apenas a regravação de "Corsário" e o poema de Maiakóvski, "E então, que quereis?", na tradução de Emílio Guerra.

3.1 A escuta.

" Através do ritmo, a criatura pré-antrópica acede à humanidade dos Australantropos. Também através do ritmo, a escuta deixa de ser vigilância pura para se transformar em criação. Sem ritmo, a linguagem é impossível: o signo baseia-se num movimento duplo, o do marcado e do não marcado que se chama paradigma." (9)

Em um artigo de 1976 , Roland Barthes e Roland Hayas caracterizam a escuta contrapondo-a à audição: "*Ouvir* é um fenómeno fisiológico; *escutar* é um acto psicológico." Distinguem, em seguida,

três tipos de escuta, sendo que todos eles parecem de importância para aquilo que tentamos fazer aqui. No primeiro tipo, "o ser vivo orienta a sua audição (o exercício da faculdade fisiológica de ouvir) para índices. (...) Este primeiro tipo de escuta é, se assim se pode dizer, um alerta." O segundo tipo, "é uma decifração: são signos que se tentam captar através do ouvido, e isto é, certamente, próprio do homem: escuto como leio, ou seja, segundo determinados códigos." O terceiro tipo "desenvolve-se num espaço intersubjetivo, em que "escuto" também quer dizer "escuta-me"; aquilo de que se apodera, para o transformar e voltar a lançar, infinitamente, no jogo da transferência, é uma "significância" geral, que não é já concebível sem a determinação do inconsciente."

Para o ouvinte de música (o termo *ouvinte*, pois, mostra-se aqui inadequado), os três tipos de escuta vão se mostrar presentes no seu exercício diário, às vezes até concomitantes, desde o momento da escuta indicial, até o momento da produção de algo a ser escutado.

De um ponto de vista antropológico, segundo o mesmo artigo, a escuta humana "parece estar ligada à avaliação da situação espaço-temporal." Explicando melhor,

"Construída a partir da audição, a escuta, de um ponto de vista antropológico, é o sentido próprio do espaço e do tempo, apreendido através da percepção dos graus de afastamento e dos ritmos regulares da excitação sonora. (...) para o homem - facto que é freqüentemente subestimado - a apropriação do espaço é em parte também sonora: o espaço doméstico, o da casa, o do apartamento (equivalente, no

fundo, ao do território animal) é um espaço de ruídos familiares, reconhecidos, que no seu conjunto formam uma espécie de sinfonia doméstica (...)" (10)

Em nossos dias, essa sinfonia se compõe de mais sons do que aqueles descritos por Kafka em seu *Diário* - há hoje os sons dos aparelhos de rádio, dos de tevê, campainhas de telefone, e a repetitiva e enlouquecedora melodia de uma companhia distribuidora de gás engarrafado, ao menos no Brasil. Com o avanço tecnológico, e o avanço da poluição por ele causada, entende-se também a poluição sonora, aterradora porque "impede de escutar".

A segunda fase da escuta - que corresponde ao segundo tipo dela, anteriormente definido - vai ligar a escuta a uma hermenêutica: escutar é colocar-se em posição de descodificar o que é obscuro, confuso ou silencioso, para fazer surgir na consciência o "sub" sentido (o que é vivido, postulado, intencionalizado como oculto)."

Mas há o terceiro tipo de escuta, que é para nós o mais importante, e que vai finalmente ser assim definido:

"Antes de mais nada, enquanto durante séculos foi possível definir a escuta como acto intencional de audição (escutar significa querer ouvir, conscientemente), reconhece-se-lhe, hoje em dia, o poder (e quase a função) de explorar espaços desconhecidos: a escuta inclui no seu campo não só o inconsciente, no sentido tópico do termo, como também, se é que assim se pode dizer, as suas formas laicas: o implícito, o indirecto, o suplementar, o diferido: a escuta abre-se a todas as formas de polissemia, de sobredeterminações, de sobreposições, desagregando a lei que prescreve a escuta directa, unívoca. A escuta

foi, por definição, aplicada; hoje, o que se lhe pede é que *deixe manifestar*; assim se regressa, embora noutra círculo da espiral histórica, à concepção de uma escuta *pânica*, no sentido grego, dionisiaco."(11)

Este artigo de Barthes e Havas é um passo inicial sobre o assunto, tentando dar-lhe uma organização teórica, relevando-lhe as semelhanças com a escrita. E é justamente esta constante analogização/contraste e passagem do mundo do escrito (e portanto do olho) para o do escutado (e portanto do ouvido), que encontramos maior dificuldade para a elaboração do presente trabalho.

Porque, além de tudo, este mundo da escuta é bastante complexo, integrado por uma infinidade de fatores extra-escuta: por mais que eu defina minha escuta como sendo "mediana" - ela vai sê-lo, na verdade, apenas em relação aos aspectos de técnica musical. Na música popular cantada, como em toda espécie de música cantada, vai ser de suprema importância a forma como se define a voz, mais abrangente, no caso de João Bosco, do que aquilo que Barthes define como o grão da voz (12).

Sobre a voz, diz Bologna (13):

" A voz existe desde sempre, antes ainda de a linguagem ter início e se articular em palavras para transmitir mensagens sob a forma de enunciados verbais, isto é, como potencialidade de significação, e vibra como um indistinto fluxo de vitalidade, como um confuso impulso para o querer-dizer, para o exprimir, ou seja, para o existir. A sua natureza é essencialmente física, corpórea; está relacionada com a vida e com a morte, com a respiração e com o sono; emana dos mesmos órgãos que presidem à alimen-

tação e à sobrevivência. Antes mesmo de ser o suporte e o canal de transmissão das palavras através da linguagem, a voz é um imperioso grito de presença, uma pulsação universal e uma modulação cósmica através de cujos trâmites a história irrompe no mundo da natureza." (14).

E, mais adiante, acrescenta:

"Significante 'puro', 'livre', a voz jorra antes de se formar qualquer carácter semiótico/semântico, (...); deste modo se introduz uma mediação entre a *intentio* ainda silenciosa e o acto de fala, graças a uma *signification langagière* da língua, 'de tal modo que as minhas palavras surpreendem-me a mim próprio e me revelam o meu pensamento.' [Merleau-Ponty 1952, trad. it. p. 122]."

Sobre a autoridade da voz, Bologna vai buscar em outro autor belíssima imagem: "O deus Aius, ou Aius Locutius, (...) chamava-se assim porque queria ele próprio tornar-se voz, sem intermediários humanos que 'traduzissem' a sua mensagem." Assim, a voz de um cantor se transforma na voz de um deus que se expressa diretamente, sem porém estar ligada ao poder, mas à estética, ao sentimento, à beleza.

Outro ser mítico constantemente lembrado, como não poderia deixar de ser, em relação a este assunto é a ninfa Eco, que "tendo perdido o corpo por amor, se tornou subtil, apagando-se por extinção e tornando-se numa mera sonoridade, voz de quinta-essência" (15). Du-

rante muitos anos, com a invenção da reprodução sonora, os cantores foram como ecos, vozes incorpóreas (podemos sentir algo semelhante hoje em relação aos locutores de rádio, cuja figura normalmente não é do conhecimento do público). O cinema e a tevê, posteriormente, restituíram um corpo às vozes incorpóreas dos cantores, pela divulgação de suas imagens, especialmente as de música pop, em seus infindáveis *clips*.

Mitificados como deuses, alguns, como Sinatra, receberam exatamente este epíteto, "A Voz". O brasileiro Francisco Alves era "O rei da Voz", por ser dotado de uma voz de grande volume e extensão. No dia 10 de janeiro de 1974, os jornais lembravam que era aniversário de Elvis Presley, que completaria 56 anos de idade, se vivo. Mas a morte prematura tem o mérito de manter jovem a imagem, e são comuns as pichações: "Elvis vive" (ou "Elis vive"), depois incorporadas a cartazes e camisetas. Assim, havia filas enormes de fãs em Graceland e no cemitério onde foi enterrado. E as gravadoras acabam de lançar antigos sucessos seus "limpos" dos arranjos arcaicos e edulcorantes - sua belíssima voz deles ressalta, mostrando aos jovens qualidades que desconheciam no "rei do rock" e tornando-o pura voz.

Isso ilustra as colocações finais de Bologna no artigo antes citado:

"O espaço de um talvez mais rico, e certamente muito perturbante, éros vocal, abre-se de par em par na dimensão antropológica do século da eletrônica. É o espaço de uma duração e de uma imortalidade sempre ainda prometidas e miticamente narradas na mitologia moderna." (16).

Esta voz , esta "pulsão que tende a articular-se, mas que nessa mesma articulação se anula enquanto 'pura potencialidade', gerando a palavra diferenciada e significante"(17), vai-se unir a outras vozes - instrumentais e humanas , ou mesmo à ausência destas duas, ou de uma delas - para formar aquilo que chamei aqui de **texto musical**. E a minha escuta - como, aliás, a da maioria de nós - não é nem ingênua, nem simples, mesmo que os textos musicais em realização o sejam - e esta referência não se dirige a obra de João Bosco, que não é nem simples nem ingênua, mas a muitas das canções que fazem o fundo musical de nossa vida sonorizada.

Em seu livro *O Convite à Música* (18), Roland de Candé explica:

" Na nossa civilização, a música é, algumas vezes, como que uma conversa em que toda a gente fala ao mesmo tempo! Esta combinação de vozes chamada "polifonia" é o princípio da nossa música, desde o século XII. Os mais antigos textos polifônicos notados datam do século X; mas têm, quando muito, um interesse arqueológico e, durante dois séculos, as composições 'polifônicas' são pouco significativas, comparadas com os cantos litúrgicos e com as canções dos trovadores."(19).

E, em outra parte do livro, acrescenta:

" Nos nossos dias quase toda música é 'polifônica', mesmo a mais insignificante canção, uma vez que é geralmente acompanhada por um instrumento que toca notas diferentes (acordes, contracanto) ." (20).

Assim, temos que o texto musical de que falamos é sempre polifônico, tendo um início e um final que nem sempre podem ser definidos, a não ser pelo silêncio inter-faixas que antecede um e se segue ao outro. No caso específico de nosso corpus, a voz humana é sempre a de João Bosco, a qual a moderna tecnologia de som permite seja regravada, igual ou diferenciada (outro tom, outras palavras, outra forma de emissão, sobre a voz-base, considerada a forma "normal" de emissão, porque a mais comumente utilizada por aquele intérprete.)

Concluindo, diremos então que texto musical é um termo que se refere a uma peça de música popular, peça esta polifônica, em que a voz-base será a voz de maior destaque e incidência naquela peça, podendo ser humana ou instrumental, emitindo sons musicais que podem ou não pertencer à linguagem duplamente articulada a que se denomina linguagem humana. Os limites de tal texto ficam definidos como o dos dois silêncios: o que antecede o início, e o que se segue ao final.

Como João Bosco usa muitas vezes uma linguagem "desarticulada", no todo ou em partes de seus textos musicais, e no todo ou em partes estas sonoridades formam um sentido apreensível pelo ouvinte, chamaremos de **letra**, contrariando os alfarrábios e dicionários de música, não aos "poemas musicados", mas a tudo aquilo que, no decorrer do texto musical, for emitido pela voz humana.

Tendo estabelecido assim os princípios básicos desta escuta, passaremos à segunda parte deste capítulo que, ancorado naquela, estabelecerá a "poética" de João Bosco na execução de seus textos musicais. Repetimos aqui Magnani (21):

" E podemos definir a Poética (...) como o caminho escolhido do fazer, ou o específico itinerário espiritual da obra de arte, (...) "(22).

3.2 O primeiro elepê : *João Bosco*.

Alferes
 Vila Rica em sombras
 Espera
 Pelo batizado
 E a derrama pesa
 Sobre as lajes e a procissão
 Vila Rica reza
 Rente aos muros da guarnição
 O pôr do sol...sol...
 Apagou os sinos
 Dez vidas dar...dar...dar...
 Ai Marílias líras
 Que o amor
 Ninguém consegue enforçar
 E a mesma voz virá
 De muito além
 Do desterro e do sal
 Mais do que foi

Alferes
 Ouro Preto em sombras
 Espera
 Pelo batizado
 Ainda que tarde
 Sobre a morte do sonhador
 Ainda que tarde
 Sobre as bocas do traidor
 Raios de sol...sol...
 Brilharão nos sinos
 Dez vidas dar...dar...dar...

Ai Marílias líras
 Que o amor
 Não posso mais sufocar
 E a minha voz irá
 Pra muito além
 Do desterro e do sal
 Maior que a voz
 Do rei.

Como já foi dito, " Alferes " (JB) é uma composição de época, encajada, usando a história de Tiradentes para falar da história de repressão da ditadura - uma temática ao mesmo tempo mineira e nacional. É uma composição regular, em que a simetria entre as partes serve para relacionar o ontem e o hoje, representados pelo topônimo Vila Rica x Ouro Preto, a frase atribuída ao alferes ("Dez vidas eu tivesse, dez vidas eu daria.") e *Marília de Dirceu*. Isso sem contar a repetição do termo "batizado", a senha dos inconfidentes. A observação das palavras da letra permite uma leitura comparativa entre as duas estrofes, já que tem dezoito versos a primeira e dezoito a segunda, o verso a mais causado por uma continuação do último para o final. São versos simétricos, cuja simetria tem a função semântica de comparar dois tempos distintos, igualando-os no essencial: a falta de liberdade. Assim, há elementos que se repetem em cada estrofe, apesar da diacronia evidente. Entre os elementos repetidos - os de permanência no tempo - o próprio alferes, marília/marílias, líras, desterro, sal, sinos, sombras, batizado, o significado da repressão, da que foi e da que está. Ao mesmo tempo, o lema inconfidente, incompleto (não nos pôs érico Veríssimo conscientes de que "liberdade" era palavrão?), vai se repetir duas vezes na segunda

parte, sem aparecer na primeira - a incompletude do lema reiterado reitera a sua não ocorrência no hoje. Além disso, ontem e hoje se distinguem apenas nos nomes da cidade, pois as situações repressivas são iguais: os muros da guarnição, sinos apagados, o amor que não é enforcado (porque os amantes o são), a morte do sonhador, as bocas do traidor. No entanto a Ouro Preto vai corresponder uma esperança que se projeta para o futuro ("a minha voz irá"), numa mensagem de liberdade que talvez não se concretize - afinal, a voz do alferes também se projetou do passado ("a mesma voz virá"), para um futuro que repete aquele passado, passando por futuros intermediários em que o regime político mudou de nome - como a cidade - mas o sistema permaneceu o mesmo. Interessante observar que não há ocorrência de adjetivos "puros", a não ser nos topônimos alternados - Rica no passado, Preto hoje. Morfologicamente o texto detém-se no essencial; essa essencialidade transforma o narrador de hoje no alferes/sonhador de ontem. Paradoxalmente busca traçar um quadro de utopia, mas, em sua circularidade, aproxima demais os heróis: eles perecem, mas sua voz permanece, e esta voz que se projeta para o futuro representa as dez vidas que se pode/quer/sabe/deve dar.

Não vou me deter em sua escuta, por uma série de fatores: o arranjo feito para grande orquestra, nada comum na obra de João; o violão que parece correr atrás da orquestra, aparentemente deslocado; e a própria voz de João Bosco, afinada, correta, mas emitida de outra maneira, sem a técnica apurada que viria a ganhar com o tempo e a experiência. Ao mesmo tempo, esse "descompasso" entre a orquestra e a voz parece acentuar o caráter distópico da letra, passando uma sensação de premência, de angústia.

Mas é interessante observar que a temática permanece em João Bosco. Houve um Globo Repórter sobre Tiradentes, em 1992, em que uma peça inédita (naquela data) de João serviu de elemento de ligação - primeiro trechos de violão, fazendo a linha melódica; depois trechos iniciais da letra, e por último João no palco do teatro de Ouro Preto, no esquema João - banquinho - violão, a cantá-la inteira. Gravada no disco *Na onda que balança*, de 1994, é uma parceria com Cacaso, e tem um título lapidar: "Liberdade". Vou reproduzir a letra, para que se tente ver nela a trajetória, embora a sua significância só se torne clara ao se ouvi-la em plena realização:

" Em todo sonho há sempre um mar azul
Em todo sonho há sempre um mar sem fim
Só mesmo um louco pra sonhar assim
Sonhar viver em liberdade

Meu canto é livre, a paixão sem fim
O meu lugar é não mudar daqui
Sei que meu sonho vai viver por mim
Mesmo que tarde ó liberdade

Luz da Matriz
Sino a tocar
Luz das Mercês
Luz do Pilar
Gente a passar
Muitas cabeças" (23)

Mesmo uma análise superficial vai mostrar diferenças: do tratamento épico da primeira, que perpassa melodia, letra, interpretação e arranjo, vai-se chegar ao tom intimista, individualista porém universalizante do segundo, sua maior simplicidade do vocabulário aliada a uma maior sofisticação de uso (o que só é possível perceber na escuta - o uso do violão e da voz, a forma de emissão, dedilhados, rendilhados, assumem outra característica). Concomitan-

temente, um violão que faz firulas, a voz nos limites da tensão do falsete mas sem chegar a ele, simplicidade também no arranjo. Tudo isso é aproveitado para supervalorizar a letra em sua constatação de que o sonho individual faz parte do sonho coletivo, e que as "muitas cabeças" podem sonhar o mesmo sonho e se sacrificar por ele - um tema utópico, mas eterno, lembrando um pouco o "Impossible Dream" da peça "Man from la Mancha" (24).

Em termos de técnica e de liberdade para apresentar a própria criação, pode-se perceber uma grande distância entre as duas composições. Sem contar que os tempos também são outros, em termos políticos, no Brasil, o que afasta a temática "engajada" das exigências do mercado. Agora João Bosco é uma celebridade mundial, proporciona um rendimento seguro para as gravadoras, adquiriu o direito de fazer as gravações da forma que considerar mais adequada (25) - o que permite ler/escutar suas obras como de sua autoria, ou ao menos tendo sua aprovação, o que muda a maneira de encará-las. E é dessa maneira que vamos encarar as peças analisadas a seguir, nas quais vamos ter a idéia de que João, mesmo não sendo o autor do arranjo, vai concordar com ele, e que portanto o arranjo expressa também seu ponto de vista sobre a forma como a composição deve ser apresentada ao público.

Mas antes de passarmos para as outras obras, vamos definir os aspectos em que vou basear minha escuta: letra, melodia, arranjo e interpretação, já que estes termos irão assumir uma outra personalidade para meu emprego. Letra, por exemplo, é, de maneira geral, definida como "texto poético musicado".(26). Letra, neste trabalho, vai designar aquilo que, numa peça de música popular, for emitido

pela voz humana. Melodia vai ser o termo empregado para designar os sons musicais organizados para suporte da letra. O termo arranjo vai se referir às outras vozes empregadas para compor a peça tal como a gravação a apresenta : instrumentos musicais, silêncios, vozes humanas, ruídos, etc, escolhidos de forma a compor uma organização adequada para reforçar e/ou anular determinados sentidos da letra. *Last, but not least* , a interpretação, que é a maneira como a voz humana principal vai emitir os sons da língua cantada, procurando desta forma passar ao "escutante" os sentidos que lhe atribui.

Os atuais recursos de gravação e reprodução de som permitem uma série de trucagens que podem ser adicionadas a uma faixa de disco quando de sua mixagem : o mesmo trecho gravado pela mesma voz humana pode ser repetido várias vezes, de maneira a compor um coro, mantendo-se ou mudando-se tempo, timbre, etc. As palavras podem ser superpostas, alternadas, tocadas em diferentes rotações, tudo isso permitindo os mais diversos efeitos. O mesmo pode ser feito pelos instrumentos, acrescentando-se a eles o sintetizador eletrônico, que, como o próprio nome diz, sintetiza os mais diversos instrumentos, ou sons da natureza, ou ruídos; os mais recentes sintetizam a voz humana, embora com alguns probleminhas; acoplado a um computador, ele pode ampliar seus efeitos - pode "tirar" melodias a partir de partituras, ou pode "partiturizar" melodias nele tocadas.

Existe ainda uma certa convenção sobre os instrumentos mais comumente utilizados nos arranjos de música popular, na qual de uma certa forma estarei me baseando quando fizer a sua leitura, e à qual irei me referir quando os instrumentos forem aparecendo pela primeira vez, inclusive quanto à simbologia a eles atribuída. Segun-

do Nietzsche, a música popular é dionisiaca e apolínea ao mesmo tempo, e isso vai se dar justamente pelo uso que nela é feito dos instrumentos (27).

3.3 GAGABIRO

O elepê onde depois vão aparecer músicas-solo vai ser *Gagabirô*, de 1984, treze anos além do inicial *João Bosco*. A palavra *Gagabirô*, segundo João (28), foi inventada por ele. Não significa nada, a princípio, apenas a união que o artista considerou bonita, naquele momento, de sons aparentemente aleatórios. É uma palavra indubitavelmente sonora: consoantes sonoras, as vogais fazendo um trajeto para dentro da boca, do aberto para o fechado, passando pela média /i/, como quem vai investigar o que existe dentro de si mesmo, para terminar num /o/ fechado, mas tônico, ampliando sua locução na língua cantada. É uma palavra alegre.

Neste elepê consta "Papel Marché", o maior sucesso de João Bosco intérprete. A história de sua gênese ele costumava contar nos shows, como um prefácio, antes de cantá-la. João é casado há cerca

de vinte anos com sua conterrânea (apesar de nascida no Rio, foi criada em Ponte Nova) Angela Castro, com quem tem dois filhos já adolescentes, Francisco e Júlia. Moram num condomínio fechado na Gávea, onde moram também Chico Buarque e Alceu Valença. E Angela é artista plástica reconhecida, trabalhando principalmente *papier maché*, em estátuas de mulheres de um colorido característico. Um dia a família recebeu a visita de Capinam, que ficou encantado com o trabalho de Angela, especialmente por seu colorido. De volta à sua Bahia, Capinan lhes escreve, mandando um poema para Angela. E foi este poema que João musicou, e veio a se tornar o sucesso "Papel Marché".

Por via de consequência, a capa apresenta sete estátuas da autoria de Angela - sete mulheres de seios avantajados e mamilos endurecidos, adereços vários, em cores vivas - sobre um fundo vermelho onde a iluminação faz gradações - bordô ao alto, suavizando-se até ser um vermelho médio atrás dos ombros das mulheres - enquanto lança sombras nas estátuas. Bem centrado no alto da página, em letras brancas, **João Bosco**; sob ele uma fina linha vermelha, reta, que avança dois centímetros além do nome, para cada lado; abaixo dela, nas mesmas letras brancas, o nome do elepê, **Gagabirô**.

A contracapa foi baseada nas gradações do vermelho: em primeiro plano, João e violão. João veste calça preta, paletó branco e um *foulard* de seda vermelha. Concentrado, olhando para baixo, dedilha o violão. Ao fundo a sala de som, com seus aparelhos, mesa de controle e a janela envidraçada, ao fundo, que dá para a sala de gravações. Na frente dela, uma das estátuas da capa, a mulher cuja cabeça é uma garrafa estilizada com uma gola alta de flores azuis. Os títulos todos no alto, incluindo o nome da gravadora, a Barclay, e a

ficha técnica embaixo. Tudo na mesma letra branca da capa, embora em tamanhos diferentes, sobre os mesmos tons de vermelho, o que lhe dá unidade. Fechando-as, um selo redondo negro: "Proibida a rádiotele- difusão e execução pública da música ' O Retorno de Jedai ', vetada pela Censura Federal".

Neste disco há três músicas solo: "Bate um balaio ou Rock- son do Pandeiro"(faixa 1, lado A), onde o arranjo é de João Bosco, que toca violão e voz; de César Camargo Mariano, que toca o Piano Ya- maha e o DX-7 (sintetizador) e de Nico Assumpção, que toca o bai- xo."Bate um balaio" tem a duração de 4:25, e uma letra de cinco ver- sos, no encarte. No mesmo lado A vamos encontrar a faixa-título, "Gagabirô", com a duração de 5:00, arranjo de João Bosco, que toca violão e voz; Nico continua com o baixo, mas o piano e o sintetiza- dor estão a cargo de Cristóvão Bastos, e a percussão com Armandó Marçal e o o poeta Chacal. No rótulo do disco, há a discriminação de que a abertura é um canto de "wembá"(grafado com acento). No encarte não há letra para "Gagabirô", apenas uma citação:

"CANTO DE WEMBA[sic]. Entre los abakuá existen cantos para cada una de las funciones rituales. Los cantos son si- empre alternantes entre un solista y el coro. Los textos de los cantos tam- bién hacen referencias a las leyendas originarias. Toda la ceremonia no es más que la repetición de viejos pasajes que se atribuyen al origen africano de la secta. El canto de wemba (brujería) se realiza dentro del cuarto sagrado o fambá.*

* Do LP "Viejos Cantos Afrocuba- nos", produzido por EGREM, La Habana, Cuba.

"Gagabirô" é a faixa 5 do lado A; "Tambores" vem do lado B, a segunda faixa (B2). Para facilitar a notação, usaremos letra (A ou B), para o lado, e número para as faixas. Assim, "Bate um balaio" é A1, "Gagabirô", A5, e "Tambores", A2. "Tambores" tem como arranjadores João Bosco e Nico Assumpção, que são as "vozes" que aí aparecem: João faz violão e voz, Nico faz o baixo. No encarte a letra tem oito versos, distribuídos em duas estrofes de quatro cada. O encarte já é a capa interna do disco, e todo branco, aparecendo as letras em preto, cada uma do lado correspondente, na seqüência correspondente, havendo algum branco na página, aparentemente sem função de nenhuma ordem.

A transcrição das letras deste disco foi o mais trabalhosa, toda feita a partir da escuta, sem quase nenhum auxílio do encarte. Por um lado, um bem; por outro, a falta de relação imediata de som e sentido torna bem mais difícil a apreensão das sonoridades emitidas pelo cantor. Há, além disso, uma certa indeterminação entre algumas consoantes surdas e sonoras na pronúncia mineira de João, principalmente as que sofrem palatização (tch,dj). Cuidamos, então, de que a transcrição fosse a mais aproximada possível, dentro dos recursos de que dispúnhamos - um cd-player e um par de fones de ouvido.

A primeira peça do disco, número 1 do lado A, no elepê, ou apenas a número 1, no cd, é "Bate um balaio", com o subtítulo "Rockson do Pandeiro". Sobre ela diz João:

" Ai tem o negócio do Jackson, que tá ligado já no Bate um balaio, que na verdade o Bate um balaio é Jackson, né? Minha paixão pelo Jackson, pela divisão rítmica do Jackson e eu não

sei como dizer de Jackson... Então eu começo a cantar trechos de Carolina, que na verdade não é Jackson, tem coisas do Luiz Gonzaga... É, tem aquele A-E-I-O-U-Y, que é Jackson puro, aquela maneira de... Eu fiquei muito feliz quando eu cantei isso no Chico, no programa do Chico e Caetano. Eu me lembro que quando eu terminei o ensaio, aí o Chico veio falar comigo, que era a primeira vez que ele via a homenagem de um músico para outro músico, onde a música fosse a coisa que contava mesmo. E o Jackson era um músico que gostava do ritmo, gostava dos declives, dos acentos das palavras, acentuação rítmica. Um cara que caminhava assim com a música, com um gingado assim tão especial. Talvez Bate um balaio seja uma homenagem a toda aquela performance do Jackson. A primeira vez que eu vi Jackson assim bonito, foi com Gil cantando "Responde esse coco com palma de mão", tava num teatro e vi. Há muitos anos já, era estudante ainda, tinha vindo ao Rio passar umas férias e vi Gil cantando [canta]: "responde esse coco/com palma de mão/ mas isso é coco do norte/ nunca foi um baião/Mas responde/ô responde com palma de mão..." E achei interessante porque ao mesmo tempo que a pessoa tava dizendo "responde esse coco" e o ritmo não era um coco, sabe? Era um baião. Era uma coisa que o Gil fazia tão interessante de linguagem, de metalinguagem, uma coisa assim." (29).

Em "Bate um balaio ou Rockson do Pandeiro", a letra transcrita fica com 24 versos dispostos numa só estrofe. Assim:

Derrê derrei.
 Derrê derrei
 O Carolina hum, ô Carolina hum hum hum
 O Carolina hum, ô Carolina hum hum hum
 O zabulon lun bate um balaio
 Quero é mandacaru
 O zabulon lun bate um lubaio
 Quero é mandacaru

O zabulon lun bate um balaio
 Quero é mandacaru
 O zabulon lun bate um lubaio
 Quero é mandacaru
 Aguiri guiri guiri rarulê
 Azingulaga do balaio
 Dungulagu dulon
 O zabulon nocim dubabulu
 Azingulaga do balaio dungulaga dulon
 O zabulon nocim dubabulê
 Azingulaga du balaio dungulaga dulon
 O cabulon ducim du babalu
 Zingulaga do balaio dungulaga dubon
 O cabra dubon iéá { repete 3 x tudo}
 ié-ié-ié-iéieieieiei
 A - é - i - ó - u - epsilon - lon - lon
 [- lon.
 A - é - i - ó - u - epsilon - lon - lon
 [- lon

O violão dá três acordes, e a voz entra, com intensidade, com um ritmo bastante sincopado, a intensidade aumentando ou cedendo, a voz do violão só no acompanhamento, pontuando mais forte uma sílaba ou outra. Ao terminar pela primeira vez a primeira parte, entra o teclado, fazendo a primeira parte da linha melódica, e depois, com o retorno da primeira voz, ajudando o violão no acompanhamento, no mesmo ritmo sincopado. Vez por outra o sintetizador aparece, fazendo voz de gaita (sanfona). Na terceira repetição as vozes instrumentais se tornam mais mescladas; o violão mais solto nas cordas, como se, além de pontuar esta música, estivessem ainda remetendo-se [e ao ouvinte] àquela música, à de Jackson, que é sugerida nesta apresentação esquemática, mas que é notada, e com força, por quem

conheceu Jackson.

A observação que Chico Buarque fez é uma observação interessante, pois ouvir a peça com atenção faz ver justamente o que foi citado no parágrafo anterior: um uso esquemático, simplicíssimo, das vozes instrumentais, que mais sugerem Jackson do que o dizem. Surpreendentemente, relembram mais Jackson do que se o dissessem com todas as notas de sanfona possíveis, como se a nossa memória as completasse com as três sugestões de sanfona do sintetizador; e as de Jackson ficam no ar, numa leveza fantasmagórica, pura indução.

Entre a terceira repetição e a parte final, um casamento entre violão e teclado: pontuação de apoio, onde o teclado mais faz ritmo do que som, a primeira voz entrando em falsete, com grande intensidade. À medida que esta voz vai esmaecendo, a voz do teclado e a do violão se alternam, se costuram, dividem o espaço e o tempo, entre a marca de Jackson "a - é - i - ó - u - ípsilon" e a marca de João "lon - lon - lon", atuando na mudança da tônica, na pronúncia popular do nome desta letra que não faz parte do nosso alfabeto oficial, mas está nos nomes de pessoas, lojas, artigos vários, mais uma lei que "não pegou".

"Gagabirô" é um caso à parte. Em "Bate um balaio" palavras (seu som unindo-se inequivocamente a um sentido) dividem o espaço com sonoridades (vogais e consoantes esteticamente combinadas e melodizadas), sem porém se juntarem a um sentido que lhes seja quase imediato, numa intencionalidade clara de remetê-los à obra de Jackson do Pandeiro. Mas Gagabirô é desconcertante, pois não há a tematização sugerida pelo título, a qual já conduz para uma atribuição, mesmo que vaga, de sentido. E o decorrer da composição mostra uma

evidente diferença entre as duas partes, aquela que é uma repetição ("à moda de João", o que significa que pode haver adaptações feitas por ele). A letra, totalmente transcrita da gravação diz:

" Iaiô iaiô iaiô iá
 Iaiô iaiô iaiô iá
 O iaiô
 Idjejá uembá uembá nauembá
 Auembá uembá uembá iá
 O iaiô
 Iá iá iá uembá nauembá
 Auembá uembaná uembaiá
 O iaiô
 Naçacô uembaná uembá
 E naçacô uembaná uembaiê
 Naçacô uembaná uembaiê
 Ô iaiô
 Naçacocunança eiocanimá
 Naçacocunança eiocanimá
 Ieieie bori uembá
 Eiocanimá
 Naçacocunança eiocanimá
 Naçacô lauembá
 Naçacocunança eiocanimá
 Ieieie iaô
 Eiocanimá
 Naçacocunança eiocanimá
 Vigô na narrindê na narrindê na nar
 [rindê
 Vigô na irandê na irandê na irandê
 Vigô na irandê
 O na irandê
 Vigô na irandê...

 Oi cadungá oi cadungá oi cadungá oi
 [cadungá oi
 Cadungá ô...ô
 Um gagabirô gô gô
 Um gagabirá rá rá
 Um gagabirô gô gô
 Um gagabirá rá rá
 Unga unga aê
 Ienô cudungá dá
 Gum gum dá gum gum
 Um gagabirô gô gô
 Um gagabirá rá rá
 Unga unga aê

Ocadecon deconcon
 Ocadecon decon biron
 gon gon gon gon gon."

Na segunda entrevista que gravamos, bem mais dirigida que a primeira, declarei a João minha frustração ao encarar o encarte do disco, e não encontrar letra para Gagabirô, quando na verdade Gagabirô tem uma letra. E ele respondeu:

" Tem letra e eu sei a letra, mas na verdade, como é que eu vou escrever isso lá? Eles vão dizer que eu tô delirando... Enfim, eu não vou dizer que sim, vou dizer que não tem letra, não escrevo nada, e fica só a sonoridade. Mas você bota ali e tá ali aquela sonoridade, e é engraçado, porque cada vez que você passa por ela é a mesma sonoridade, como se aquilo tivesse realmente um vocabulário próprio." (30)

Na primeira parte, pois, reprodução do canto wembá, recolhido de um disco cubano, onde o violão - segunda voz - não faz acordes: apenas dedilha as cordas com a mão direita, liberando notas econômicas, que acompanham a emissão da voz primeira, ou das primeiras vozes, pois João Bosco faz coro consigo mesmo, a mesma voz regravada várias vezes, mas sempre em tom normal, na sua emissão comum, e clara.

E quando a voz vai amenizando o som, ela entra de novo, num ritmo mais acentuado, emitida mais próxima ao nariz, num jeito mais anasalado e grave, imitando preto velho, com o violão agora fazendo notas e acorde, mas apenas nas cordas mais agudas. O baixo pontua o texto de seriedade, e às vezes é ele que pontua o ritmo. O

sintetizador e o teclado fazem ponta, e a percussão só se destaca quando dá três ou quatro pinceladas de cada instrumento: agogô, címbalos, berimbau, e, fechando, dois ou três estalos do berimbau.

A primeira voz é a responsável pelo texto musical, quase não passando para segundo plano. O violão é realmente a segunda voz, dialogando com ela, mas mais ao fundo. As outras vozes do arranjo quase não se destacam, excetuando-se os momentos em que o baixo entra em primeiro plano, com sua seriedade grave.

Aqui, a soma de sonoridades às vezes é rompida por sons que parecem fazer sentido, mas que, analisados no todo do verso de emissão mostram que a sua familiaridade reside apenas na prosódia aparente, que na verdade não é predominantemente paroxítona, como a do português, mas predominantemente oxítona - como a de algumas línguas africanas, dentre as quais o nagô, ou ioruba, ou iorubá, mantido no Brasil por razões religiosas, embora bastante corrompido. Assim, fica lógico que João Bosco feche a sua versão do canto wembá com a sua versão do canto nagô - homenagem a ambos, nas duas formas sacralizadas: a letra e a música.

Assim, a leitura do todo leva ao sentido do todo: nagô. E ao se ler "nagô", vai-se ler também a homenagem, a sacralização, a assunção às origens negras pela assunção à sua fala - mesmo que imitada, um simulacro de nagô - e a seu ritmo - mesmo que atualizado. E a homenagem passa ainda pelo contraste das formas de emissão de voz: a emissão "normal" da primeira parte, parecendo às vezes grupal pela repetição de si mesma, contrasta com a emissão de voz escolhida para a segunda parte: mais nasal e mais grave, embora suavizada na imitação de preto velho (contraste-se com "Boto cor-

de-rosa em Ramos", por exemplo, em que a intenção parodística fica evidente)(31).

Reforçando o que foi dito até aqui, pode-se concluir que os blocos de sonoridades mesclados com as palavras, como feito em "Bate um balaio", vão ter seu sentido contaminado pelo sentido das palavras que lhe estão próximas. Já aqui tal não ocorre: a peça como um todo é que vai emprestar seu sentido às partes, que nada significam em si. E o significado não vai vir, pois, da relação canônica significante x significado, mas do uso dos instrumentos, da forma como a voz é emitida, da prosódia geral do texto.

Em uma ocasião, contou-me o compositor de Ponte Nova, ele foi convidado para uma feijoada no Império Serrano (32). Em lá chegando, havia uma fã presente, negra, de nome Aparecida, que disse conhecer Gagabirô inteirinha. João duvidou - e ela cantou Gagabirô toda, sem errar nenhum pedaço. Isso serve para confirmar minha hipótese de interpretação.

A terceira e última música-solo deste elepê se chama "Tambores". Sua letra transcrita diz:

" Vogá num sonho babulê dulon
 Vogá num sonho babulê dulon
 Vogá num sonho babulê dulê
 Laiulê alulê lalulê lalá lalulon hum
 Luzeiulon babulon
 Cai no chá-chá-chá ah
 Luzeiulon babulon
 Cai no mambojá ah
 Luzeiulon babulon
 Cai no sambabá ah
 Luzeiulon babulon
 Cai no iorubá ah
 Vogá num sonho babulê dulon
 Ô una caiunerê
 Vogá num sonho babulê dulon
 Ô una caiunerê

Vogá num sonho babulê dulon
 O una caiunerê
 Vogá num sonho babulê dulon
 O una caiunerê
 Vogá num sonho babulê dulê
 Lauilê ialulê lalulê lalá lalulon
 Ié ié
 Hum! Batá e bebê
 Iucarará arrá arrá
 Africaribê
 Ié ié ié iezá."

Aqui, como em "Bate um balaio", há uma mistura de palavras e sonoridades, que no entanto vai ser canalizada para uma leitura diferente, já que título e arranjo a tornam enigmática: não há nada na letra que conduza aos tambores do título, e no arranjo só entram três vozes (João, baixo e violão). E todas elas vão "vogar num sonho", que a voz, escandindo a sílaba final do nome de cada ritmo citado, de forma a arrastá-la mais, torna evidente. Só o violão e o baixo marcam o ritmo - ora dialogam, ora o baixo forma o colchão onde voz e violão se deitam. Segundo Kiefer, o ritmo é onde a vida vai aparecer na música(33); é através da batida de violão e baixo que João mostra a batida dos tambores, instrumentos extremamente cheios de simbologia (34). Vimos aqui três textos musicais que são obras-primas da sugestão musical: não é possível ser mais mineiro do que isso.

As três peças vistas neste capítulo mostram a capacidade do autor em se manter sutilmente difícil dentro do cancionário popular, onde tanto arranjo como interpretação e melodia se aliam à expressividade da letra para sugerir leituras extremamente ricas, enquanto as realizações rítmicas as fazem atraentes para os ouvidos mais despreocupados ou mais musicais.

Em "Tambores" o clima do sonho com os instrumentos que são sugeridos pelo emprego de nenhuma percussão vai ser reforçado pela alusão aos ritmos afroamericanos (chá-chá-chá, mambo, samba), à língua afro transplantada (ioruba), a elementos de mescla desta cultura (Africaribé = africa + caribe + caribé, este pintor argentino radicado na Bahia, amante declarado das coisas negras), e outras sugestões assim retiradas da partição possível das palavras: iuca, arara, arará, que ai, bebé, mamá na vaca ocê não quer!, este último mineiramente implícito.

3.4 Cabeça de Nego

Em 1986, por uma questão de contrato saíram dois elepês. Fechando seu contrato com a Barclay, João fez com eles o mais festejado de seus discos, *Cabeça de Nego* (e não há erro de grafia, aqui: há uma ênfase na carga afetiva do termo, "nego"). E começando sua carreira com as gravações da CBS, onde está até hoje, foi feito o lançamento de *Aiaiaí de mim*. Na capa de ambos, sinais bem claros desta mudança, representativa não só de alteração de contrato, mas

também de novas circunstâncias de vida: parcerias, condições de trabalho, técnicas de marketing, forma de encarar a carreira, com a segurança de quem já se sabe e sabe seu mundo.

Cabeça de Nego, feito por exigência da Barclay para liberar João de seu contrato, apresenta na capa ainda sua relação com o elepê anterior: os mesmos tons de vermelho, as mesmas letras brancas. Só que o vermelho faz parte de um painel de fundo, em diagonal, separado por fina faixa negra de outra ocre, em cima, e de uma roxa, embaixo, um cenário criado por Jejo Cornelsen. Verticalmente colocada aí, a figura de João, sorridente, trajando um simples *jogging* negro, violão enviezado no braço do fundo, a mão esquerda no bolso. Os cabelos e a barba estão bem aparados, e seu nome está escrito na vertical, perto da abertura, em branco. Abaixo do nome, a tarja preta da censura, proibindo desta feita a execução pública de "Bote balu pra pular no pagode".

Na contracapa, sobre o mesmo fundo em diagonal, mas sobre o vermelho e o roxo, como se estivesse descendo, João aparece sério, olhando para baixo, a mão mais dentro do bolso, o violão mais oculto do outro lado - uma pose de quem se vai. Quando se analisa a capa em si, parece que o artista nos recebe com o sorriso da capa, e se despede com a tristeza da contracapa, ao pegarmos o disco e ao irmos guardá-lo de volta, depois de ouvido. Contextualizada, a idéia da contracapa é mais do que isso: fechando a parceria com Aldir, mudando de gravadora, um momento de crise bastante aguda em sua vida, João se dirige, um tanto apreensivo, para o futuro. É uma capa extremamente adequada.

Na vertical, seguindo a abertura, o título do elepê; abai-

xo dele, os nomes das músicas, na seqüência em que são executadas, autores em baixo, mas sem distinguir lado A e B. Logo abaixo, os produtores : Antonio Foguete e João Bosco. Em fina linha horizontal abaixo, os dados técnicos da gravadora. O encarte é feito na capa interna, como no anterior, em papel branco, seguindo a mesma disposição da capa, embora em letras negras: à esquerda, "João Bosco" escrito na vertical e, dispostas em colunas, as letras das peças do lado A. A mesma disposição com o lado B, o nome do autor ainda, com o acréscimo da ficha técnica à direita, embaixo.

Neste elepê, três músicas-solo , como no anterior e como no seguinte. Aqui, seguindo uma tendência esboçada no anterior, uma tendência a refazer os caminhos do som negro. Há duas faixas no lado A: "Bote babalu pra pular no pagode"(A1) e a música-título, "Cabeça de Nego"(A3). Do lado B, apenas uma, "João Balaio"(B2). Sua duração é de, respectivamente, 3:24, 5:35 e 3:56.

Sobre esse disco diz João, tentando explicar sua fascinação pelo som negro:

" (...) Ata é uma negra que está conosco, quer dizer, com a minha mãe, com a minha família, desde que a minha mãe casou. E minha mãe casou muito jovem, com 17 anos. A minha mãe já tem mais de 70 anos, então esta senhora nos acompanha desde quando ela era também uma garota, uma adolescente. E sempre se referiu à família dela (...) como pessoas que teriam vindo da costa da Africa, principalmente o padrasto (...) E ela sempre falou uma língua portuguesa muito própria dela. E Ata sempre se pronunciou dentro de casa com seus temores de cultura, de uma pessoa que vem daquelas origens negras do Brasil, de nações africanas que aqui aportaram. Então

toda a movimentação de Ata dentro da minha casa ao longo de todos os anos, na comida, nos costumes, nos temores, toda a emoção dela era uma emoção de uma pessoa que pertence àquela gente. (...) Talvez eu tenha, de forma bem próxima, familiar, tenha captado mais coisas dela do que de minha própria mãe, por exemplo, em relação à cultura da minha própria mãe. Ou talvez eu, pela musicalidade, talvez a música funcionasse como um dial, onde você sintoniza muito mais facilmente naquela rádio, daquela história, daquela cultura, do que na rádio, por exemplo, da minha mãe e do meu pai. (...) Eu não sei, eu só sei que toda vez que me sinto meio em perigo, eu chamo por Ata, que é essa pessoa. Eu não sei o que quer dizer isso, mas se eu tô num avião e o avião começa a jogar, eu digo: Ata, segura aí!... Se eu tô num show e tô sentindo uma certa dificuldade de comunicação, eu digo: Ata, facilita aí... (...) porque a minha vó, mãe de minha mãe, era de um lugarejo lá em Minas chamado Barra Longa, e era uma pessoa também de tez mais escura. Mas falar que a gente tem tez escura no Brasil é um negócio em que estamos chovendo no molhado, porque é um país que é banhado por essa questão da cor mais negra e de índio." (35).

É muito comum em João uma justificativa biográfica de seu trabalho, a causatividade evidente entre sua vida e sua obra, mesmo naquilo que há de inconsciente, de - como ele parecer encarar - atávico, até. Ao formular a pergunta eu esperava evidentemente outro tipo de resposta, já que em meu nível de expectativa nem mesmo a negritude mais completa seria razão evidente. Esperava eu uma resposta que passasse por uma predileção **aprendida**, ainda mais que certas produções de João passam por algum tipo de pesquisa. Mas Ata é uma justificativa surpreendente, que confirma ainda mais a afirmati-

va de Grossberg, da necessidade da paixão nos estudos contemporâneos - da paixão de quem produz, e da paixão de quem estuda produtor e produto, senão, como como fazer jus a ambos?

O emprego acentuado de sonoridades vai manter ainda uma diferença bastante grande entre a letra do encarte e a que é interpretada. Em "Bote babalu pra pular no pagode", João diz:

" Dzub dzub da dum dum
 É babalu é
 Antão botá pa pulá
 É babalu é
 Botá pá pulá
 É babalu é
 Ah, bota pa pulá
 ô
 Zirumbaga digubaga digulê
 Zimbaga digumbaga digulê
 Ah zirumbaga digunbaga digulê
 Dum zandulê dulaum
 Babiê babiê tutifrurê
 Oriurê
 Creoule king
 Pau é no ringue
 Johnny Batebronha é comigo
 Alquenfras in birinaite eu castigo
 Fogo no fausguéri meu bem
 Pra happy end é só dá dois no trem
 Vamo pro beco
 Andá no seco ié ié ié
 X- Gare é roque uô uô uô uô oba
 Haroldo Ocloque ié ié ié
 Is banjo (esbanjo) no xote
 Bote babalu pra pular no pagode".

Com um fundo musical de Angela Maria cantando "Babalu" (36), passemos à escuta desta peça, vetada pela censura obviamente por suas conotações sexuais: "Batebronha", "'e só dá dois no trem", "fogo no fausguéri". O termo babalu não passa de um arranjo de sonoridades que se assemelham ao termo originário do ioruba, "babalalá", tendo a ver com o trabalho desenvolvido por João Bosco, e tendo a peça "Babalu", uma canção de Ciro de Souza e Correia da Silva, todo

o clima que faz pensar em um ritual de umbanda, embora musicalmente João Bosco a sugira melhor.

A peça se inicia com a voz imitando percussão e lançando um ritmo que é assumido em seguida pela clarineta; a percussão vai começando, acentuando o ritmo, e o violão faz a linha melódica - todos os instrumentos vão brincando, fazendo rodeios entre linha melódica e pulsação dos tambores, até que entra a letra propriamente dita. O ritmo e a melodia se aproximam bastante do som de um terreiro, na primeira parte, e a voz de João Bosco assume tons e emissão assemelhadas à de preto velho - locução que gosta de fazer, e aliás faz muito bem feito (confirme-se em "Droba a língua", neste mesmo elepê, A2). A medida que vai se aproximando da segunda parte, porém, o som vai se tornando sincrético entre vários ritmos nossos e o rock, remetido a diferentes estágios deste, pelos termos e pelo arremedo de pronúncia (babiê, "como um crioulo tentando pronunciar em inglês", explica ele (37). Por outro lado há brincadeiras sonoras: "esbanjo no xote" pode ser lido "is banjo no xote", que é aliás como está redigido no encarte.

Aqui a música e a vida de João Bosco se mesclam de forma inextrincável, em suas remissões: quando adolescente, João e seus amigos tiveram um conjunto de rock que se chamava "X-Garey", a forma que encontraram para representar a pronúncia de "She's gott it", dos Beatles. E toda uma geração se encantou com o topete pixaim de Little Richard cantando "Tutti Frutti", que a pronúncia do negro americano transformava em túri-frúri, e com o filme de Bill Halley e seus cometas, "Rock around the clock", em português "No balanço das horas", e sua sincopadíssima música-título. E "Rock around the

clock" se torna, pela mesma lógica imitativa, "Haroldo Ocloque". "Crescible King" é o apelido de um grande boxeador americano, mais ou menos da mesma época (38), onde se fecha a letra "pau é no ringue". .

Esta mescla entre sonoridades, palavras, onomatopéias musicais (uô, iê, oba) e o som conjunto dos instrumentos, acentuam o caráter de "fazer parecer" de que João Bosco gosta tanto, e de seu poder de "sugerir" climas e semelhanças através dos sons, conforme dissemos em capítulo anterior. Ao mesmo tempo, o João americanizado se torna Johnny, com um sobrenome literalmente censurado: "Batebronha", e termina "é comigo", o que tem duplo sentido - o narrador dá conta do tal Johnny, ou bate bronha como ele? Esse jogo de remissões às vezes beira a tautologia - "X-Gare é rock" - um recurso usado outras vezes (cf "Si Si, No No").

A letra é feita de fragmentos, referências a vários universos, o universo rítmico e musical é vasto, tudo somado para chegar a uma mensagem simples: "bote babalu pra pular no pagode", vamos misturar todos os sons, sem preconceitos. E ela expressa bem a mescla que João consegue fazer em suas composições: o som africano, o som americano, o som caribenho, o som brasileiro, o som afrocaribebrasiamericano, tudo isso sincretizado e pulando ao som de um pagode. *Comme il faut.*

Do mesmo lado A, a faixa 3 é a famosa "Cabeça de Nego". Encantado com o jongo, que fora assistir na favela da Serrinha, no Rio, João Bosco tratou de depurá-lo ao seu ritmo básico e a seu caráter de enigma, e fez, através de um jongo à la João Bosco, a homenagem às cabeças de nego de nossa MPB. A letra é a seguinte:

" Cacurucai eu tô
 Ferrengando tô
 De Aniceto é o jongo

O Dongá Sinhô
 O Sinhô Dongá
 é gagabirô
 Gagabirá

Cadá zumbambulalá
 Cadá zumbambulelê
 Cadá zumbambuliuli
 Cubá cubá ié

O zimba cuba cubá
 O zimba cubão
 O zimba cubá cubá
 hum ô zimbacu iê
 O João da Bahiana
 O Candeia iê uh
 O iá Quelé Mãe
 O Mãe Quelé Mãe
 O iá Quelé Mãe
 O Clementina

O iaopi
 O piaoxi
 O iaoxi
 O Fixinguinha ié

O Batista de Fá
 O ária de Bach
 Choro de Paulo da Viola ié

O zimba cubá
 O zimba cubão
 é Silas de Oliveira Assunção

O zig digubá
 Dum zig digubá ah
 Som pirão som pirão

Joelha joelha
 Joelha e me peça perdão
 Joelha
 Joelha ô
 Joelha
 Joelha e me peça perdão
 Joelha

Taruntá minino
 Rirriri taruntá
 Taruntá minino

Nustacacá @
 Oi cavucá minino
 Oi cavucá
 Nusritatá
 Io gostá de taruntá
 Io gostá de taruntá

Carrero bebe
 Candiero também bebe
 Sinhô mandô dizer
 Que não ensina boi bebê

Som pirão som pirão
 Som pirão som pirão
 Som pirão

Carrero bebe
 Candiero também bebe
 Sinhô mandô dizer
 Que não ensina boi bebê

Som pirão som pirão
 Som pirão."

O violão dá só um acorde. E a voz entra em seguida, cantando sonoridades que já colocam, na introdução, a chave para se ouvir o enigma via Aniceto, que era um dos moradores da Serrinha, como Silas de Oliveira e Dona Yvone Lara, e contava as melhores histórias de jongos e jongueiros, imitando-lhes a fala característica. Aniceto Meneses e Silva era conhecido também pelo amor ao vernáculo que o levava a um certo pernosticismo: "Aceito o cotidiano até certo ponto, prefiro o vernáculo"(39). Embora não fazendo parte da ala dos compositores da escola, Aniceto era conhecido como "Aniceto do Império", onde era um dos puxadores de samba, com um timbre de voz semelhante ao de Clementina. Era, além disso, grande amigo de Silas. (40).

Logo após Aniceto, os grandes iniciadores de nosso samba, Donga e Sinhô, são homenageados. Pode-se dizer, porém, que é com

Aniceto que se abrem as portas do jongo, uma espécie de desafio em que o jongueiro joga para outro, e vence o jongueiro que ficar mais tempo; portanto, o que decifrar o maior número de enigmas. O enigma que João Boesco propõe, pois, monta-se entre letra e melodia e as vozes dos instrumentos. A segunda voz - o violão - pontua, dá o ritmo, é gravado sobre seu próprio som, faz suspense. Daí amiúda os acordes, amiudando o ritmo, enquanto a voz propõe seus enigmas - as vogais são a chave, pois é através delas que se vai chegar ao nome do músico negro lembrado ali: o " e " leva a Clementina de Jesus, o " i " a Silas e Pixinguinha, o " a " a Paulinho Da Viola, as nasais a João da Bahiana e Candeia. A primeira voz se torna negra, se normaliza, imita Clementina em sua vinheta característica, passa para a imitação do negro de língua inglesa, paroxitonando a oxitona "pirão", uma palavra de som e sentido tão tipicamente brasileiros. E tudo isso vai se misturar à folclórica canção de tocar boiada, repetida com sua melodia e duração próprias.

Aliás, há uma certa regularidade na forma como se utiliza dos recursos sonoros da voz. Esta mudança da sílaba tônica ocorre em funções definidas: a oxitonação parece indicar uma espécie de iorubaização do texto; a americanização vai se dar de diferentes formas, uma delas pela puxada da tônica para a primeira sílaba, e pela pronúncia imitativa do "r" - não como um americano pronuncia o "r", mas como um brasileiro que imita americano o faz (mais para a pronúncia do "r" retroflexo do dialeto caipira).

Assim, a pesquisa absolutamente aleatória de João refaz todo o som negro que entrou em sua formação musical, e em seguida vai passar por uma vertente citada em "Cabeça de Nego", a folclóri-

ca. E, como não podia deixar de ser, aberto a todos os folclores. A terceira música-solo deste elepê vem justamente daí: "João Balaio", segunda faixa do lado B (B2).

Na década de 50 fez grande sucesso, na voz de Peggy Lee, uma canção chamada "Jambalaya", de Hank Williams, cuja letra fala de pratos típicos da região da Luisiana, nos EUA. Peggy Lee, inclusive, a cantava como se fosse uma negra, o que lhe valeu tanto elogios como críticas (o mesmo se deu, posteriormente, com Elvis Presley e Janis Joplin).

Percebe-se aqui, então, já a referência à música americana, fazendo um trocadilho com ela. De Jambalaya para João Balaio, não só a caracterização feita pela pequena adaptação sonora, como, na questão do sentido, uma desvalorização de personagem terceiro mundista, que se chama João e usa balaio - afastado dos avanços da tecnologia. Ao aproveitamento da obra americana vai-se somar o aproveitamento de canção folclórica da região caipira do país, especialmente interior de São Paulo e Minas:

" Uai uai
 Quem trupica também cai
 Tropecei no pé da mãe
 Fui parar no pé do pai."

Aliás, de Jambalaya existe uma versão gravada por um conjunto de rock, o Roupa Nova, com uma letra bastante pornográfica (por falar em comida, como o faz a letra original) sinal de que há uma recorrência de escuta dos autores destas obras que se relacionam com as origens do rock. O próprio João a cantou em especial da Globo, de cantores sertanejos em moda. Em "João Balaio" ele incorpora, como é bem de seu estilo, a original Jambalaya, tornando-a sua, ao

lhe emprestar características e sincretismos que lhe são próprios, a ele, João Bosco. E, obviamente, ao subverter-lhe o sentido. A letra então ficou assim:

" Aconca digubá gubá iguzin una una
 Aconca digubá gubá iguzin
 Aconca digubá gubá iguzin una una
 Aconca digubá gubá iguzin
 (2 vezes)
 Sou João Balaio
 Se eu trupico eu não caio
 E se eu caio
 Eu não quero nem saber
 (2 vezes)"

De novo uma grande alteração de ritmo entre as duas partes, pontilhadas pelo violão, que é o elemento de ligação entre elas - inclusive solando a linha melódica que as une/separa. O violão de João Bosco é um fator a mais de coesão em um texto musical já altamente coeso - mas vai atuar com mais força justamente quando as partes forem tão díspares como as desta peça - ritmo, letra (sonoridades na primeira parte, palavras na segunda), melodia se diferenciam bastante. O violão, então, as junta. E já começa essa costura na introdução, quando uma corda persegue a outra, como se brincassem de esconder - ou de trupicar.

2.5 AIAIAI De Mim

A mão bronzeada se estende, num gesto delicado, por sobre o peito vestido num paletó de linho branco, e sustenta o coração, num tom mais claro de branco, do lado esquerdo do paletó. Colete branco, camisa social branca, gravata vermelha. No rosto bronzeado meio oculto por barba e cabelos negros, o chapéu panamá com fita preta, meio de lado. O olhar, meio de viés, é malicioso, sedutor. O fundo é vermelho, e vai terminar numa fina moldura negra que o enquadra e o situa na capa branca. À esquerda, no alto, sobre uma tarja ocre, em dois tipos de letra, o nome do cantor. Um pouco acima da metade, à direita, sobre tarja cinza mais estreita, o nome do disco: *Aiaiai de mim*, ambos na horizontal.

A contracapa é toda branca, com os nomes das peças em letras negras, bem centradas e distribuídas em toda a altura da capa. Bem no alto, à direita, vestindo a mesma roupa, ainda com o mesmo chapéu, João Bosco traz a manga direita arregaçada, e com a mão esquerda toca o violão que é o braço direito, quase como se dissesse as palavras da letra de Aldir, "Molambailou à luz que pega na veia", para "Molambo: farrapo de gente também ama", faixa 5 do lado A, uma de suas últimas parcerias.

Ligando as duas, outra vez a tarja negra da censura, proibindo a execução pública e a radiodifusão da faixa A3, parceria com Aldir Blanc, "As minas do mar". As razões são claras: as imagens usam termos sexuais explícitos, embora não em versão grosseira: "pênis, útero, seio, cio" (não nesta ordem).

O encarte é primoroso, se comparado aos dos outros discos, em papel couché, com largas faixas horizontais em branco e ocre. No

lado A, à direita, uma ilustração de Geraldo Alves Pinto, as pernas em calça branca e os sapatos bicolores de malandro, as pontas meio viradas para dentro, numa pose meio desajeitada, como se seu dono fosse apanhado num flagrante (lembra, pela posição dos pés, famosa foto de Jânio Quadros) . No lado B, à esquerda, encimando a enorme e detalhada ficha técnica, uma ilustração de Angela, ainda se assinando Castro Mucci, onde faz estilização do Abaporu, de Tarsila. Só que aqui a mulher se torna uma guitarra, e os cactos alegremente se enchem de flores.

Cada letra vai ter aqui sua epígrafe-apresentação, inclusive as solo, que são novamente três: "Si si, no no" (A1), "Eu e minha guitarra" (B2) e "Das dores de oratórios" (B5). As epígrafes são leves, como brincadeiras levemente maliciosas, casando-se com todo o espírito do disco: está ressuscitando o malandro, de terno branco, chapéu panamá desabado e sapatos bicolores, mas naquilo que ele tem de bom, o romantismo, a malemolência. Mas é um malandro com boas doses também do latino-americano, do caribenho e das origens árabes da habanera. E o sangue árabe faz João Bosco se inflamar com o flamenco e fazer a sua versão dele, chorando uma grande dor enlouquecida - uma separação causada por *al fatah*, o destino, característica árabe que lançou raízes tão fundas na península ibérica.

A primeira faixa do lado A, "Si si, No no", traz a seguinte epígrafe:

" O samba black do malandro do subúrbio se funde com o sentimento caribenho. É o Caribe na Baixada Fluminense."

E a letra aqui ainda vai apresentar grande diferenciação

entre o encarte e o interpretado, por causa da ocorrência das sonoridades. Além destas, pode-se observar também que certos sons considerados específicos da língua cantada não são também representados: nem os " iéié", nem os " aiai", nem os " Oba", ou " ôô". Só se representa por escrito aquilo que faz parte do universo tradicional da língua escrita; os signos, portanto.

Na língua cantada, pois, João Bosco diz esta letra assim:

" Si si o não
 aiozodanguêda iô
 zombada güiro eio eio éé
 azungo zungo zoio zois zois iéé
 Si si o não
 aiozandaguêda iô
 zumbada guiro eio eio éé
 azungo zungo zoio zois zois iéé ié ié
 sim sim o não
 Saio zandô
 Uiá gogô
 Manisero é son pregón
 Si si no
 No me olvides corazón
 Não não
 San Juan de Meriti
 Si si ô
 Vacilão perito vacilão
 Yo también soy mucho loco por ti hum
 Abaeteipacarai
 Ai ai não tem paradeiro
 Tou aqui, tou lá no terreiro
 Ié ié ié ié ié ié
 Quem me quiser eu sou meiero
 Ié (ié)
 Aiaiai aiaiai aiaiai ai
 Aiaiai
 Ai ai."

Sobre ela diz o autor:

" Eu sinto que certas vogais e certas sonoridades traduzem uma vibração sonora total, compreende? E se você

troca, isso não funciona, é como Si si, no no. Não são duas vogais apenas. Virou Si si, no no, por uma coincidência de ser si, si, no, no, mas não dá sá, sá, ná, ná, não fica. Se você for cantar não dá. Sabe como é, você não experimenta, você já vai no que é. Não é que você vai, a coisa chega no que é, ela sabe o que é. "Manisero é son pregón"... Manisero é son pregón é o mesmo que dizer assim: "essa cadeira tem pé", (...) é uma constatação. Ora, existe um gênero de música cubana que se chama "son pregón", como existe rumba, bolero, etc. Aí tem uma música chamada El Manisero, aí vem a partitura escrita assim "El Manisero", e embaixo "son pregón". E então eu digo "El manisero é son pregón, si, si, si". Quer dizer, não é nada, mas é o que está acontecendo, é o que interessa. Não é que el manisero é son pregón, isso eu tô careca de saber. Mas ali, el manisero é son pregón ganha uma coisa inteiramente da música. "San Juan de Meriti, si, si, si", que é São João de Meriti, no Rio. (...) porque a música é afro-cubana, então você deu a São João do Meriti um sotaque do lugar, então San Juan de Meriti. "Vacilão", porque tem a música que diz "vacilón, que rico vacilón" (...) Mas em São João de Meriti qualquer perito vacilão, porque é violência, o cara dá em cima, o cara manda matar se falar." (41).

Mantendo-se dentro de um universo afrocarioca, "Si si, No no" faz, porém, a ligação entre os outros universos afros do continente e de seu vizinho imediato. E faz isso, na letra, pela espanholização do português (São João do Meriti, no Estado do Rio, considerada a cidade mais violenta do mundo, passa a ser San Juan de Meriti). As frases em espanhol, tiradas de cantadas habituais de rua, são comuns às duas línguas, e vão se fechar pelo "vacilão perito va-

cilão", estilização do chá-chá-chá cubano: "vacilón que rico vacilón".

O texto de João Bosco é fragmentado, e tenta, através desta fragmentação, mostrar o retrato de universos muito parecidos, mas separados pelas fronteiras da língua, representante de culturas que têm tudo para serem irmãs mas acabam sendo antagônicas. E neste universo isto se torna mais evidente: abaeteipacarai, a negra lagoa baiana se une na palavra com o claro lago paraguaio, mas não na música, o afrobaiano em Dorival Caymmi, a guarânia paraguaia.

Em "Si si, No no", porém, o que prevalece é o ritmo, cheio de molhos (salsas) e doces suspiros (merengues), o que se nota até pela prevalescência de termos específicos da língua cantada, normalmente não codificados, como já o afirmei.

A escuta comprova a marca de um estilo pessoal bastante marcado: o violão dá alguns acordes, depois um arpejo de maior intensidade, e entra a voz, língua cantada em tom normal (chamo de normal a forma habitual de emissão), depois entra o baixo, em seguida alguns chocalhos, e o resto da percussão, o tambor tão alto quando a voz, que por sua vez, vez em quando brinca, emitindo sons prosaicos com um tom musical. Aqui, por exemplo, há uma espécie de arrote - o ouvinte ri, na dúvida, pois se for um arrote, é um arrote cantado, o que já lhe altera o estatuto.

Esta peça é bem "quadradinha": do começo ao fim o mesmo ritmo, com pequenas alterações no arranjo, pois cada instrumento que entra trava um pequeno diálogo com as duas primeiras vozes, para então ser mantido na roda (resquícios do jongo?).

Até o presente momento, o estilo de João Bosco vai se con-

firmando pelo destaque dado à língua cantada (que entra logo, sem grandes introduções instrumentais), normalmente introduzida pela voz do violão do dono, sua segunda voz que, diferentemente de outros casos de segunda voz, representa um segundo instrumento tocado pela mesma pessoa, a qual, por ser o autor, o intérprete de duas vozes concomitantes e muitas vezes o arranjador, lhe empresta um papel de muito maior importância do que o habitual - isso sem falar no virtuosismo reconhecido de seu desempenho com o violão. E a forma de afiná-lo também é bastante característica - os que tentam imitar sua inconfundível batida se queixam de não poder fazê-lo "porque João Bosco na verdade DESAFINA o violão para tocar."(42)

Para confirmar minha afirmação de que o cuidado de João em organizar seus textos, desde os musicais até o texto-disco, o texto-encarte, o texto-íagem-para-o-mercado de cada disco, posso citar a colocação de "Si si, No no" como a primeira faixa deste lado A, a primeira no compact-disc. Tendo ainda uma forte ligação com o elepê anterior, em sua afro-alucinação-carioca - repetindo os meninos da *Bizz* - ela já apresenta, no entanto, claras ligações com este. Posta assim em primeiro lugar, faz a ponte, a passagem entre os dois e portanto em duas etapas distintas da obra, com muita adequação.

A faixa três do lado B é "Eu e minha guitarra", onde a palavra guitarra vai designar o violão, como em espanhol ou em inglês. Sua epígrafe diz :

" Há segredos que só pertencem ao violão e seu dono. Estão protegidos pelas paredes da posse, da intimidade e da paixão. Quem tem um caso de amor...descobre."

A epigrafe já dirige a leitura para as semelhanças entre as relações do homem com a guitarra e com a mulher, leitura que é confirmada pela escuta:

" Vou largá do mar
 Vou morá na areia
 Cheio de mama
 De mama cheia
 aiaiai eiô
 ié ié

Vou largá do mar
 Vou morá na areia
 Cheio de mama
 De mama cheia
 aiaiai eiô hum
 ié ié

Era um quê de égua e aço
 Fiquei um dia de montar
 No deitar cabelo
 Na trilha carreira
 É pacata pacatá
 Passa um trem de estrela
 Pego a jardineira
 Vou pra lá de Bagdá
 Sou do engenho, sou menino
 Água de rodar moinho
 Costas no meu peito
 Gostas do meu jeito
 E na introdução dirás
 Aiaiaia aiaiai aiaiai aiai
 Umandaru mandô
 U patu cocorocô
 Siriricutucá no batuque é bebé
 Uma guitarra que sua, que geme e mais
 quer
 Siriricutucá no batuque é bebé
 Nas gerais diz que mamá no boi cê não
 quer
 siriricutucá no batuque é bebé
 Oi que geme, oi que geme, oi que geme
 e mais quer
 Siriricutucá no batuque é bebé
 Aiaiai aiaiai aiaiai ai]
 Vou largar do mar

Vou morar na areia
 Cheia de mama
 De mama cheia
 Aiaiai eiô
 Ié ié

A introdução se baseia numa quadra popular, que também vai ser o fecho, tornando-a cíclica. A mesma tensão pelo instrumento que levou Jimmi Hendrix a transar com sua guitarra nos shows, JB desenvolve aqui, em forma simbólica, pelas analogias do ato sexual, embora caracterizando bem a guitarra: "um quê de égua e aço", "costas no meu peito", "uma guitarra que sua, que geme e mais quer". Ao mesmo tempo a voz apenas sugere o que as mãos e o corpo devem estar fazendo com ela: "na introdução dirás aiai", "uma guitarra que geme (...)", "nas gerais diz que mamã no boi cê não quer". Aqui cada gemido, cada ai, cada hum, passa a ter uma função - não são pois sons específicos da língua cantada, mas sons onomatopaicos a imitar os gemidos amorosos. E nas sílabas de outros versos, os toques: "siri-ricatucá no batuque é bebê", repetido várias vezes.

Das preliminares ao auge do ato - toda a parte mais entusiástica, por assim dizer, vai ser feita apenas pelos instrumentos, em ritmo acelerado e com grande intensidade, pra depois do clímax, no relaxamento natural e sonolento, a voz de João reaparecer, cada vez mais baixa... E assim também os instrumentos.

Nesta faixa, porém, vai-se perceber que a introdução é mais longa, uma série de acordes repetida três vezes, com um trabalho marcante da percussão, diferentemente das anteriores, onde um ou dois acordes apenas serviam de marcação para a primeira voz.

A terceira música-solo deste álbum, a que o encerra (B5), é "Das Dores de Oratórios". Para João (43) ela está diretamente ligada a sua memória, pois morou, quando criança, na cidadezinha de Oratórios, interior de Minas, e se lembra de ter presenciado a cena da louca que gritava, na porta do cemitério.

E isto é relatado na epígrafe do encarte, como o era, com outras palavras, no show:

" Uma mulher que grita no portão de um cemitério só pode estar lamentando a perda de um grande amor. A cena aconteceu numa pequena cidade mineira e ficou na memória dos seis anos de idade. Agora é música."

Também estruturada em forma narrativa, esta peça começa com uma cantiga popular, mas desta vez espanhola, apesar de traduzida (44). Cantada em ritmo mais lento, menos marcado que o do flamenco, ela faz lembrar dele; mais especificamente, de sua tradição mais antiga, conhecida como *cante jondo*, cujo "caráter trágico pode ter-se originado da fato de ter sido, no início do século XIX, a música das prisões e dos prostíbulos, traduzindo uma reação humana aos golpes do destino." (45). Esta parte inicial, inclusive, é cantada com um pouco dos melismas característicos do *cante jondo*. E com isto já prepara todo o clima da canção, ao lado de "Agnus Sei" a que mostra mais claramente a influência da cultura árabe de seu pai (Daniel Mucci nasceu em Beirute; veio menino para o Brasil). A letra completa diz:

" Porque o amor é como fogo
Se rompe a chama
Não há mais remédio

Foi por amar
Que ela iô iô iô
Se amasiou com a tal solidão do lugar
Foi por amar
Que ela iô iô iô
Só pecou nas noites de sonho ao gozar
Iééé
Foi por amar
Que ela iô iô iô
Só ficou só ele a deixou só ficará
Hum, hum, foi por amar

Foi no altar
Que ela iô iô iô
Noiva que um andor podia carregar
Ié ié ié ié
Foi no altar
Que ela iô iô iô
Dor que a própria dor de das dores
será
Iééé
Foi no altar
que ela iô iô iô
Não virá? Não. Ele virá... Não, não
virá, não...
Hum, foi no altar
Ai...a...a...

Era um lugar
Era iô iô iô
Salvador Maria de Antonio e Pilar
Iééé
Era um lugar
Era iô iô iô
Seixo que gastou de tanto esperar
Iééé
Louca a gritar
Ela iô iô iô
Esquecer quem há de esquecer
O sol dessa tarde
Hum hum, sol a gritar."

O arranjo (de novo sem introdução pelas vozes instrumentais - um acorde do violão, e a primeira voz entrando) privilegia

segunda e primeira vozes, com as outras acentuando o tom espanholado, especialmente as castanholas. A voz de João também concorre para este clima, com alguns trêmolos bem colocados, e os sons gritados ao fundo, longe do microfone. E o baixo parece rebater a guitarra, fazendo-lhe um eco suave. Mas é o violão que fecha, fazendo a linha melódica da última parte. Quer dizer: o violão é que expressa a alma do compositor e, em isso fazendo, expressa seus sentimentos mais recônditos - os que se escondem por vergonha, e os que se escondem, como o sofrimento, por pudor; ou, talvez, que fingem esconder - para fornecer depois a cena mais tocante, mais dramática.

A letra, nesse ambiente musical espanhol, que remete portanto às grandes tragédias espanholas, especialmente às peças de García Lorca (46), com o trágico destino das mulheres, e ao também trágico destino do canto jondo, traça a analogia entre o destino da brasileira anônima num anônimo cemitério em Oratórios, e as irmãs espanholas de "A Casa de Bernarda Alba" (47).

3.6 BOSCO

BOSCO é o décimo-terceiro disco da carreira de João Bosco, e aquele com o maior número de peças-solo: oito no total. As

outras duas peças gravadas são um poema de Maiakovski , "E então, que quereis?", em tradução de Emilio Guerra, e a regravação de "Corsário". Esta última foi escolhida por João ao ouvir as gravações que Elis Regina fizera no México, recolhidas por seu irmão Rogério, e lançadas em disco após sua morte. João conta que, após ouvi-la, tivera uma reação de perplexidade, pois não se lembrava de que "Corsário" fosse tão bonita. Mas a escolha não se dá, obviamente, só por isso - há sempre uma regravação nos discos de João Bosco , e essas regravações se enquadram na temática geral da obra. (Em *Cabeça de Nego*, por exemplo, a peça regravada foi "Quilombo", e cada regravação corresponde, claramente, a uma releitura).

O disco traz, além disso, duas versões : "Vendendo amendoin com el manisero", transcrição (48) para o português de "El manisero", do cubano Moisés Simón. E "Sinceridade", versão bastante livre (porque sem se basear no original) do bolero "Sinceridad", de Gastón Peres.

A capa é extremamente bem bolada: sobre fundo azul, João, cabelos longos amarrados atrás por uma echarpe pérola, vestindo paletó jaquetão branco sobre camiseta pérola, olha sério para o leitor, enquanto segura, enviesada sobre si, uma moldura clássica, em tons de bege. No alto, à esquerda, em azul mais claro, está escrito, horizontalmente, BOSCO. No extremo oposto, o logotipo da gravadora.

Bem no centro da contracapa, também sobre fundo azul, João está de costas, os mesmos trajes, a mesma écharpe nos cabelos, mas desta vez segurando a moldura atrás de si. A foto é bem menor que a da capa. Sobre ela, no mesmo tom de azul empregado na capa, JOAO, assim, sem o til. Ao redor da foto, os títulos e autorias das

músicas, à esquerda as do lado A, à direita as do lado B. Ao redor, sobre faixas de azul-marinho e usando tipos menores, os dados da gravadora. Imediatamente sob a foto, os nomes dos produtores das faixas. Max Fierre produziu "Terra Dourada". Todas as outras foram produzidas por Sérgio Carvalho.

As peças são todas apresentadas por epígrafes, às vezes literárias, às vezes brincalhonas, jogo que não vai se repetir em *Zona de Fronteira*, o elepê seguinte. No encarte, a parte das letras é de um tom suave de azul. Todas as letras estão grafadas em maiúsculas. E desta vez quase não há diferenças entre elas e o que é interpretado. Há uma inversão na segunda estrofe de "Funk de Guerra", e não estão grafados os recursos vocais característicos da língua cantada. Aquilo que chamamos de sonoridades não vai ocorrer. A temática central da obra é o mar, o que justifica os tons de azul, e a leve - muito leve - caracterização de João, um mestre do fazer-se entender apenas sugerindo, de malandro-pirata.

A primeira faixa se chama, pois, "Funk de guerra", e diz:

" Meu Brasil brasileiro
 Quero ver quem pode
 Ser santo sincero
 Honesto sem ter
 Nenhum entrevero
 Com este pagode
 Pra cantá ouvirundum
 Quero algum que me acode

Quem tem não
 Não dá, dá?
 Quem tem não dá...
 Quem será que tem
 Será que tem?"

Vou repetir aqui o comentário de Tárík de Sousa sobre esta

peça:

" Num 3 x 4 da situação nacional do 'Brasil brasileiro' evocando Ari Barroso, João desafia, tomado por um preto velho: 'Quero ver quem pode ser santo sincero sem ter nenhum entreviro com esse pagode'. O violão ginga, o baixão (Nico Assumpção) segura a barra, enquanto um sax soprano (Zé Carlos) chora e retumbam bateria (Jurim Pereira) e percussão (Cidinho e Chacal). 'Quem tem não dá', sentencia o refrão." (49).

A própria escolha do funk como forma já é por si significativa, na medida em que o funk é música criada pelos negros, altamente dançável por causa do ritmo marcado, inclusive destacando-se ainda os papéis dados ao baixo e instrumentos eletrônicos. Dando origem ao rap (menos melodizado e mais de protesto em seu início), e ao altamente dançável *hip hop*, o funk é mais um exemplo da apropriação da indústria, que o adaptou para o público branco, tornando-o em *discho* (50). Ao mesmo tempo, ouvida a peça com atenção, vai-se ter mais um exemplo da sutileza de João Bosco na escolha da voz humana (o preto velho é sempre visto como uma espécie de oráculo), das palavras, enquanto a melodia alegremente desfaz qualquer impressão desagradável, qualquer idéia de acerbidade na crítica feita pela letra, inclusive pela espécie de maldição final: "quem será que tem, será que tem?" E toda esta leveza da melodia se contradita fortemente pelo título, "Funk de guerra". Um tanto perplexo, o ouvinte mais atento vai retomar sua escuta, e então penetrar na ironia presente e na crítica bastante aguda.

A abertura é feita por baixo e violão, bateria e percussão entrando logo depois, todos acentuando o ritmo. É o sax-soprano de Zé Carlos que, afinadamente agudo, dá sua nota de lamento, e finaliza glissando, debochado: é um final meio irônico, meio aberto - como quem cria expectativa de continuidade. No decorrer da peça, este contraponto entre letra e melodia quebra a expectativa do ouvinte, impondo o paradoxo: a melhor alegoria do Brasil.

A seguir vem - depois da versão tão livre de Sinceridad - a carnavalesca "Tenho dito". Mas vamos nos deter um pouco na música de Gastón Perez, já que ela merece uma demora maior, na medida em que reflete com clareza o método de trabalho de João Bosco. Ouvei-o contar duas vezes esta história, uma vez num show (o de apresentação de Bosco) e outra para um especial de tevê (51). É mais ou menos assim, a história: João morava ainda num apartamento e, lá pelas duas da manhã, dedilhava de leve o violão, compondo uma nova música. Nisso batem à porta, ele vai atender, e é um vizinho de mesmo andar, que lhe explica - "desculpe bater a essa hora, mas é que ia passando, e te ouvi tocando essa música, que fez grande sucesso na minha infância..."

E com isso João se tornou ciente de que compunha uma melodia que já tinha sido composta, da qual ele se lembrava toda, e de uma letra da qual não se recorda nada até hoje, com exceção do título - mas porque lhe disseram que o nome da música é Sinceridade. Segundo ele, nas viagens que tem feito pela América Latina, o público pede muito que cante este bolero, sem nenhuma indisposição contra ela. Vou colocar as duas letras lado a lado, para facilitar a comparação:

Sinceridad

Ven a mi vida con amor
Que no pienso nunca en nadie
Más que en ti

Yo te lo juro por mi honor
Te adoraré
Como me falta tu querer
Si un instante separado estoy/
[de ti
Ven te lo ruego por favor
Que esperandote estoy

Solo una vez
Platicamos tu y yo
E enamorados quedamos
Nunca creímos amarnos al fin
Con tanta sinceridad
No tardes mucho, por favor
Que la vida es de minutos/

[nada más
Y la esperanza de los dos
es la sinceridad. (52)

Sinceridade

Quero viver uma vez mais
esse amor que as margens lam-
[be, invade e traz
Castanhas gotas de cristais
Meu rio à beira do teu cais
O amor é cego quando vê
Que é o coração quem sabe es-
[colher
Haja razão pra entender
Esse simples querer.

Olha pra mim
Um remanso por fim
Espelho d' água a refletir
Até que tudo revolva por si
Novas canções vão surgir
Para viver uma vez mais
outro amor nascente dessas an-
[cestrais
Castanhas gotas de cristais
Que não morrem jamais.

Para facilitar o cotejo, não foram colocados os trechos de "improvisação" na interpretação de Bosco à sua letra psicografada (ou quase isso). Mas o arranjo é romântico, as notas românticas da primeira voz, à cuja simplicidade de emissão - uma simplicidade bastante "séria" - se opõe a dramaticidade do arranjo de cordas, que pontua longamente o espaço entre as duas vezes que a letra é repetida. Mas as possibilidades destes trechos de letra sem sentido - que João chama de sonoridades - são bem interessantes. Já começa por daum-daum-daum-daum, que se eu representar "down", trará consigo um perpassar de depressão no ar, que o arranjo confirma. Não há a mínima breguice, como no cantado por Nana Caymmi,

de onde retiramos a letra em espanhol, mas há a lamentação pelo perdido - "teu rio à beira do meu cais".

" Falando com sinceridade,
Bosco também tem o dom de iludir."

Onde se pode ler que Bosco também tem o dom de brincar, sabendo-se, como se sabe, as condições em que foi composta a "versão. Se formos compará-las, notaremos que elas têm exatamente o mesmo número de sílabas gramaticais em cada verso, para que se observe a força com que "baixa este santo" da forma musical. Poderíamos observar também a nazalização em português, e o grande emprego de nazais do original espanhol. Como no entanto as habaneras de qualquer nacionalidade - ouso insinuar - têm uma grande tendência ao lamento, e o autor em tela é declaradamente um fã delas, e por decorrência, de seu espírito, parece-me que é chover no molhado, chamar a atenção para isso. Apesar disso, vale a pena observar a carga de sofisticação que um certo non-sense empresta à letra recente de João.

Além disso, a epígrafe faz um intertexto com outras letras: Noel e Vadico fizeram "Pra que mentir", que Caetano regrava, cantando em seguida sua resposta a ela, sua composição: "você diz a verdade/ e a verdade é seu dom de iludir", com o título de "Dom de iludir". É uma alusão que introduz uma gama imensa de possibilidades interpretativas.

Já na música seguinte, que a epígrafe apresenta em ritmo

de poema, embora os versos separados por barra, maneira de economizar espaço. Vou, no entanto, representá-la em versos:

" Macinaimatraga Augusto
Veríssimo é que é justo
Com Zeus eu troço
Com Deus eu já não possô
Neguinho só pensa em virar busto."

Como não traz autoria explícita, supõe-se que seja do próprio João. O segundo verso, mais "cotidianizado", faz referência a personagem do tele-humorista Chico Anísio, um deputado que odeia pobre, chamado ironicamente Justo Veríssimo; as outras alusões são literárias e mitológicas. E a letra diz:

" Dio iô iô oio iô iô
É um caminhão de coisa boa
Suba se quiser
É um coração que bate à toa, à toa
Fuja se puder
É uma lambada na da boa
Aiaiai aiaiai
ô iá
Uma garota baila nua, na rua
Pairando sobre a maravilha, a lua
O magia
E a noite tropical se guia (seguia)
Aiaiai aiaiai ai iô iô iô
Eu vou boiar
Desço pra afundar
Subo com a maré
Que a ralé me quer, quer
O calma mister
Calma mister

Calma com a banana
 Vê se leva um abacaxi
 Já senti que a mão que afaga
 é a mesma que afana
 Quem falou não tá mais aqui
 Oio iô iô iô iô iô iô
 aiaiai aiaiai
 aiaiai aiaiai
 oio io iô iô iô iô iô ."

O " aiaiai" emitido por João, nesta como em outras peças, formado por três sílabas emendadas, é de uma incrível riqueza de sentido. Enquanto fala cotidiana, é gemido - de dor ou prazer -, é repreensão a criança, às vezes é susto. Sua realização aqui, porém, em ritmo "caribenhamente" alegre, é a perfeita expressão de povos cultural, econômica e politicamente reprimidos, mas que transformam a dor em alegria. Quer dizer: é a mais bem acabada forma de ironia que já vi.

A letra se organiza numa gradação que vem do paraíso tropical do sonho vendido pela mídia, mas o personagem, quando se coloca nele, o faz negativamente: " eu vou boiar", que melodicamente é o fecho da primeira parte. Mas o ritmo, ao se acelerar, caracteriza mais o auto-retrato depreciativo: "subo com a maré/desço pra afundar". Ora, sabe-se o que é que bóia, sobe e desce com a maré: é isso que eu sou? Em seguida, causativamente colocado "calma, mister/mister calma/ calma com a banana", onde este último verso está carregado de significações: a fruta (que se vai ligar ao " abacaxi" do verso seguinte) e a crítica a uma das formas de apropriação estrangeira na América Latina, as companhias bananeiras, especialmente a United Fruit; em seguida, o uso possessivamente ambíguo e fálico do termo - calma com a banana, refere-se "a sua", ou "a mi-

nha"?

O "tenho dito" do título, marca pessoal da cantora Araci de Almeida enquanto jurada de programas de televisão, usado como fecho, tem o significado de "não há mais nada a dizer". João inverte isso, e ele passa a título, invertendo portanto o seu significado - aí vem uma declaração.

O arranjo, um dos mais complexos do disco, emprega andamentos diferentes entre a primeira e a segunda parte, formas diferenciadas de emissão de voz, e instrumentos - cordas, metais, percussão - organizando um universo melódico de intensos ritmo e alegria, contrapontando o conteúdo ao continente de forma exemplar. O contraponto aparece em tudo - quando passa da primeira parte para a segunda, do ambiente para os personagens; nos andamentos, nas mudanças de voz.

Em "Si, si, no, no" a analogia entre a América hispânica e a portuguesa é expressa mais claramente, pelo uso das duas línguas. Aqui João optou mais pela sugestão - a língua portuguesa e o ritmo caribenho, mas a mesma mensagem.

Na seqüência vem "Jade", bastante difundida em novela da Globo. Sobre ela, diz João:

" 'Jade' foi uma música que eu tinha. Estava fazendo um trabalho em Los Angeles e essa música me veio assim, uma letra inteira, assim, dizendo essas coisas, 'aqui meu irmão', e essa pedra que é uma coisa. Eu às vezes tenho umas afinidades, por exemplo certas coisas como minérios, minerais.

Houve uma época que eu tinha tendência a estar envolvido com certo tipo de mineral. Atualmente, de certo tempo pra cá, jade, até eu ganhei um anel de jade, que me foi dado por um joalheiro chamado Alfredo Grosso, que hoje vive na Itália [exibe o anel, um largo anel de ouro trabalhado]. E tudo isso vai acontecendo com você. Você faz uma música que se chama Jade, vem um cara e te faz um anel de jade, entendeu? E a minha vida é um pouco assim. E eu uma vez encontrei com Muniz Sodré e ele fez um comentário de Jade que eu nem retruquei, mas como nós nos damos muito bem, e admiro muito o trabalho de Muniz Sodré, ele disse assim: essa sua música por exemplo, João, Jade, é uma música que a gente percebe que foi uma música com uma letra muito trabalhada. E eu não quis desapontá-lo dizendo: olha, eu não me lembro de ter trabalhado em nada dessa letra, porque eu me lembro que eu estava em Los Angeles e acordei, e acho até que essa letra eu fiz num sonho, porque quando acordei eu comecei a me lembrar da letra e comecei a escrever, e ela praticamente saiu assim, como naquele trampolim, naquela coisa que você se atira e cai numa imensidão de cor, de verde, de mar, de água, de pedra, entendeu?, de sensualidade, de mulher, de sexo, de tudo. Você começa a falar de tudo ali, mas eu não me lembro de ter tido nenhum trabalho nessa música, e eu fiquei muito desapontado porque eu não queria dizer isso ao Muniz, que eu não tinha trabalhado nada, porque o Muniz é um sociólogo, é um semiólogo, é um intelectual fantástico e genial; eu não podia dizer pra ele que não era. Mas não foi."(53).

A observação de "Jade", no entanto, nos faz concordar com

Muniz Sodré, pois ela dá a impressão de que a letra foi muito trabalhada, sendo, como eu já disse, a que apresenta maior número de recursos poéticos mais sofisticados - rimas internas, rima à calembour, enjambement, sinestesia, aliteração, etc. A epígrafe é interessante:

" Bosco é negócio da China, das arábias, das calábrias e das lábias..."
construindo a persona de Bosco-malandro-sedutor. E diz a

letra:

Ela é coisa rara de ver
É jóia do xá
Retina de um mar
De olhar verde já
Derramante abriu-se sésamo em mim
Ah meu irmão
Aqualouca tara que tem imã
Mergulha no ar
Me arrasta me atrai
Pro fundo do oceano que dá
Pra lá de babá, pra cá de ali
É pedra que lasca seu brilho
Que queima no lábio um quilate de mel
E que deixa na boca melante
Um gosto de língua no céu
Ó luz, talismã
Misterioso cubanacã
Delícia sensual de maçã
Saborosa manhã
Vou te eleger
Vou me despejar de prazer
Esta noite o que mais quero é ser
Mil e um pra você
Jade... Jade..."

A letra é romântica, e sua realização enfatiza esse aspecto. Dos metais, responsáveis por tom de lamento, pela dor, fica apenas o sax soprano de Ricardo Fontes, que faz a introdução e dá "can-

tadas" sedutoras ao longo da peça. O baixo monta o cenário, e a percussão é suave, pontuação sem ênfase.

Em seguida vem "Varadero", com epígrafe machadiana:

" E foi subindo, foi subindo acima
no azul do céu da tarde que morria
a ver se achava uma sonora rima..."
(Machado de Assis em Márcio Souza)
(55)

A epígrafe deve-se à inspiração advinda da leitura da mesma durante a leitura do livro de Márcio. E a letra, dentro da temática latinoamericana de João:

" Encouraçado pato quentim
Sabe se vem do Pará
Ave metálica ao tucupi
Sabe se tem no hangar
Zen... rango que tem cheiro de flor
Bem jasmim
Louvado seja o temperô
Panuelo, panuelo, panuelo
Só se for em Varadero"

onde, à semelhança física - a tranquilidade das praias (fluviais) paraenses vai lembrar a tranquilidade da caribenha e socialista (embora freqüentada por turistas advindos do mundo capitalista) praia cubana de Varadero - vai se contrapor a semelhança do gosto, pela contextualização da comida. Posso chamar de um universo "zen esquerdista", pelas alusões de trocadilho "encouraçado pato quentim", a afirmação de que o panuelo só é aceitável em Varadero (e não nas outras praias caribenhas, mais integradas ao universo de consumo capitalista), e o zen, rango com cheiro de flor, flor que é jasmim, jasmim que é a flor árabe por excelência... Há, aparente-

mente, um *enjambement* entre os versos 4 e 5, que iguala tecnologia e filosofia oriental - " diz que tem no hangar ...Zen" - que coabitam amigavelmente o homem moderno.

O arranjo simples introduz teclados e piano acústico, responsáveis pelo adoçamento do texto musical. O piano faz a introdução e a linha melódica de ligação entre a primeira vez que a letra é cantada e a segunda, o que obviamente conduz para diferenciação de forma do "caribenho". O baixo e a bateria trazem o ritmo para o caribenho, mas com tranquilidade, com leveza, não é aquele "pesado" som que nos faz sacudir o corpo ao ouvir "Tenho dito".

"Terra dourada", inspirada em versos de Neruda sobre o Rio, devidamente colocados na epígrafe

" Rio, Rio de Janeiro,
cuantas cosas debo decirte...
(Oda a Rio de Janeiro - P.Neruda)",
é sem dúvida uma declaração de amor

à cidade adotiva do compositor mineiro. Diz a letra:

" Cenário de cor
Beleza de luz
De pedra, de sal
Deitada no azul
Nos braços da cruz
Te vejo infernal
Na barra que nem
Em Honolulu
Caxias, Xerém
Verão de Babel
No baixo da noite
Eu cruzo meu bem
O oba lá lá
Difícil sacar
Seu jogo de azar
Mais fácil entender

Alguém que só quer
 Só quer e só quer
 Sua boca angorá
 Amor
 Morena"

A voz humana canta em ritmo suave - o ritmo indicado para expressar afeição. Mas ela sobe e desce de tom, passa em alguns momentos para o falsete, canta trechos de sonoridades entre as repetições, desta vez lidas como "ruídos" na comunicação do ser humano e sua cidade congestionada e violenta. O ritmo é bem marcado, mas sempre igual, cadenciado com leveza.

Neste ponto entra "Sassaô", a qual, segundo o autor,

" (...) Sassaô foi uma música que me veio de um livro que eu tinha lido de João Ubaldo Ribeiro, chamado 'Vila Real'. Então eu tinha lido esse livro, acho que é o livro de João Ubaldo Ribeiro que mais me toca. (...) talvez porque tenha cenários muito parecidos com cenários da minha infância como Oratórios, como a vila em que morei, numa época (...). Mas aquela coisa da 'Serra da Barriga, eu ouço a sabiá', quer dizer, aquela coisa dos quilombos, dos palmares, você ouvindo o pássaro cantar num levante político negro. 'Me banho na bacia do recôncavo', sabe aquela coisa de Vila Real e da Bahia e tudo, eu comecei por ali, sabe? Mas as imagens me vêm assim bem alegóricas, bem soltas, e eu vou fazendo. Agora, na verdade eu tenho a música com a sonoridade, sempre. E vou tentando traduzir aquela sonoridade. De fato, em 'Sassaô' descobri que era isso, descobri que eu tava fazendo uma música que dizia isso. 'Na serra da Barriga' e eu comecei a sacar que isso vinha de Vila Real." (56).

A epígrafe de fato é de João Ubaldo:

"Desenha, desenha, força. Cocorica, galo da manhã. Em alguma caverna, haveremos de fazer um oratório. (Vila Real - João U. Ribeiro)."

E diz a letra:

"Na serra da barriga
Eu ouço a sabiá
Me banho da bacia
Do recôncavo ô
Me dano porque corto
A jaca na banda
Me ganham com perfume
Cataratas do amor

Menina eu já plantei
Um pé de manacá
Pra gente ir lá sarrar
Sarrar e se abraçar ô
Sassaaô

Cada bacana tem sua levada
Com a boca torta
O som a batucada assanhou
E a batucada vem que vem danada
Força da raça o povo
Na alvorada cantou:
é rosicler clarão
Na mata fechada
Bendito seja o pão
E a graça que Deus dá."

Dizer que tirou "Sassaaô" de "Vila Real" pode servir para indicar a motivação inicial. Mas a intertextualidade aí é bastante rica. No Recôncavo, região compartilhada entre Minas e Bahia, a parte mais pobre e atrasada de Minas, onde se encontra a serra da Barriga - sinal de gestação, de nascimento, vai-se ouvir a sabiá, referência aqui não só ao poema de Gonçalves Dias como à canção de Tom e Chico, chamada "Sábia". Nesta, os autores atualizam o exílio de

Gonçalves Dias à época da ditadura, mas numa retomada evidente: ouve-se cantar " a sabiá", pois se sabe que é a fêmea que canta, não o macho. Como não há, na parceria Tom/Chico referência ao exílio, seu texto musical permite uma leitura tipo " longe daqui, aqui mesmo", por onde também perpassa a leitura de Bosco. Nesta segunda composição, ainda, a sabiá passa a símbolo da liberdade: "vou ouvir/ uma sabiá cantar" E a esta referência que João Bosco se agrega: "Na serra da barriga/ eu ouço a sabiá". Outra referência musical vem em "corto a jaca", só que aqui para uma espécie de "gauchêrie" - "corto a jaca na banda", ambíguo. O corta-jaca foi ritmo proibido, e assim mesmo executado, às escondidas da polícia: o povo gostava, e assumia o risco.

Melodicamente a composição passa por três andamentos, ocasionados pelo tamanho dos versos. Na segunda estrofe o referencial se desloca para a canção folclórica do pé de manacá, na realização plantado pelo narrador, o que desloca também o fatalismo da primeira.

Na terceira estrofe, a abertura vai redundar em "rosicler clarão", povo cantando na/no alvorada, referências bastante claras, ainda mais depois de repassar toda a obra.

Aqui vou pedir licença para inverter a ordem final, deixando por último a que considero mais representativa do estilo do autor, neste disco específico. Assim, veremos agora " O mar, religioso mar", cuja epígrafe reza:

" Nas leis do mercado, a esfinge dá o cheque-mate:decifra-me ou te devoro.

Bosco não se aflige, e rebate: esta é a minha estática, qual é a tua inércia?"

Expressão do artista-édipo moderno,

que se quer artista mas se sabe produto, o artista rebate contrapondo antiteticamente dois sinônimos. E diz a letra:

" Uh veja
 Veja como é branca e linda
 Espumas de amor
 Movimento eterno
 Que agora em ti sou
 Sou sou sou sou
 Netuno no céu oceânico
 Dominus no mar sacramento
 Dentro de você
 Navegando vou
 Nau invento
 Tem curare
 é canto volare
 E que o amor
 O amor
 O amor
 Ah o amor é o mar 888
 Morena Gauguin
 Mulata do Di
 Com você eu só quero ir".

O mar, dizem, é fixação de mineiro. João Bosco parece confirmar isso, ao menos neste disco. O mar, para João, é o elemento da natureza dotado de movimento eterno - e movimento é ritmo, continuidade, prazer. Como o amor.

Além desta, há ainda o poema de Maiakóvski, que termina dizendo

" (...) O mar da história

é agitado.

As ameaças

e as guerras

havemos de

[atravessá-las,

rompê-las ao meio

cortando-as

como uma quilha corta

as ondas."

Traz, além disso, a segunda gravação - incontáveis vezes melhor que a primeira - que João fez de sua parceria com Aldir Blanc, "Corsário". Quando do seu lançamento, *Bosco* dividiu claramente os críticos. Alguns, como Tárík, fixaram-se no caribenho; outros, na temática muito ligada ao mar. Isso faz ver claramente que se apercebe mais da poesia ou da letra (57).

O grande mérito desta composição é que ela tenta justamente reproduzir, através do ritmo, o movimento eterno do mar, em sua semelhança com o do amor e, portanto, com a reprodução da vida. O arranjo é leve, gostoso, cheio de carinho, com boa dose de erotismo. João tem também grande ligação com as artes plásticas, e a relação com elas - com seu fundo de mar - nos quadros de Gauguin e di Cavalcanti citados nos versos 18 e 19. Foneticamente carregado também de suavidade, com aliterações em /s/, /v/ e muita nasalização, aqui mais acentuando o ruído característico das águas, do que dando idéia de lamento.

Por último, "Vila de amor e lobos". Sobre ela João disse

pouco na entrevista, por quase não se lembrar, a não ser que pretendia - influenciado ainda pela leitura de João Ubaldo - traçar um quadro desse Brasil, representado por "vila", por fragmentos de cenas que visualizava plasticamente, em suas caminhadas diárias pela praia (58).

Reproduzo agora a epígrafe, que amplia bastante o alcance do que foi dito antes, pelo contraste que faz com a letra. Compare-se inclusive as rimas internas da epígrafe, que dão um tom de gozação aparente, para uma mensagem séria:

" Bosco é americano do sul,
do norte, central; destro,
canhestro, frontal; trampo
total. Filosofia banal, para
quem não se ilude, sabe
que tudo é nau, que o vento
sopra conforme a galera comanda
geral."

E a letra:

Vila
Em teus índios
Achei a cor
Meu coração pintou
Moema... Morena...
ô Vila
De teus vícios nasci tição
Brasa que acende o amor
Na canção aiaiaiaiaiaia
Ilusão
é o teu nome
Em teus sinos chamei chamei
Baladas procurei a/ah paixão
Peço aqui
Pra ela estar
Sempre no meu lar
Música música
Sempre no meu lar
Lai ai ai ai ai - ai ai ai ai
Se alguém quer brincar de amor

O amor falseia
 O amor que a morena dá
 Vareia... ôôôôô
 Se alguém quer brincar de amor
 O amor falseia
 O amor que a morena dá
 Vareia
 Uai ai ai ai ai - ai ai ai ai ai
 Se alguém quer brincar de amor
 O amor falseia
 O amor que a morena dá-á
 Vareia
 Ai ai ai ai - ai ai ai ai ai
 Djom djom didom dom ôô eia
 Djão djão dão dão dão dão
 tchi dão dão

"Vila de amor e lobos" faz bem uma síntese de toda a obra de João, tanto em termos de letra, melodia, arranjo, interpretação. Após o show, em 92, Nico Assumpção dizia, no camarim, que sai esgotado: " Se João tiver que escolher entre uma harmonia simples e uma complicada, jamais ele escolherá a simples, né? Quanto mais complicada, melhor..."

A preocupação com a situação do país, que João considera angustiante, não se manifesta em paródias, sarcasmos, críticas explícitas, como o faziam as letras de Aldir Blanc. Vai aparecer ambígua, no duplo sentido, no humor leve, escondido, na ironia: mineiramente.

Se o país é representado por "vila", o mesmo termo vai representar também seu maior compositor erudito, Heitor Vila-Lobos, que foi grande influência no gosto musical de João Bosco (54), passando-lhe inclusive o hábito de retomar o popular, o folclórico, dando-lhe nova roupagem. E o título expressa bem a contradição evi-

dente de cada brasileiro: a vila é de amor, mas saqueada por lobos, mas é também, e ao mesmo tempo, vila-lobos.

A letra passa por três fases, três andamentos, representando as três raças, todas representadas musicalmente - e a paixão é música, e a música é a paixão, ambas presentes sempre.

O arranjo distingue, além da segunda voz de Bosco, o arranjo de cordas, que cria um ambiente doce, romântico - às vezes abrindo a porta para a dissonância e a tragédia. O baixo pontua as partes, junto com a bateria. Mas a primeira voz mostra a que veio - experiente, exata, perfeitamente modularizada. Há sopros feitos mais longe do microfone, um efeito desestabilizador interessante (segundo a ficha, por conta de João, Cidinho, Sérgio e Chacal - quer dizer, o próprio João Bosco, os percussionistas e o produtor).

Intuitivo, aberto a todos os sons, aberto a experimentar, dentro de certos limites, porém - não faz som experimental, nem vanguardista, embora possa empregar algumas de suas inovações, cautelosamente. Um homem teimoso, tenaz, como o define o amigo e padrinho de casamento, Carlos Scliar (55), um trabalhador da música, a que o perfeccionismo obriga a ensaiar cada texto musical e cada nota do violão até a adequação mais exata. As pontas dos dedos são um calo só, horas e horas diárias de exercício e composição. A voz, pequena, modula e desmodula como se brincasse - e só quem entende pode perceber o treinamento exaustivo, o trabalho persistente que permite essa harmonização complicada do violão, essa voz que passa do sussurro para o falsete com a maior facilidade. Mas basta pôr no aparelho de som o cd *AIAIAI de mim*, e ouvir a versão feita para o "Bolero" de Ravel, tocada no violão acústico, e a voz espalhando-se em

sonoridades: " ah, dadai/ loiloiloirum, dadai...", para saber que valeu a pena.

Ou repetindo meu amigo Célson Lima , a quem considero uma das maiores autoridades na obra de João, por sabê-la toda, e que só ousa tocar o "Bolerando" no final da noite, aquecido por muitas músicas e algumas cervejas, que comentou, ao sair de um show, em estado de graça:

- " Esta é a diferença entre nós, o comum dos mortais, e os gênios: o gênio não erra."

No show em questão muita coisa tinha dado errado: o som de retorno tinha dado problemas, um possível conterrâneo gritava "Fonte Nova!" a toda hora, um outro fã entusiasmado não se cansava de pedir "Dois mil e índio" aos berros em qualquer altura de qualquer música. As interrupções obviamente atrapalhavam a performance. Mas para nós só ficou a memória do que saiu perfeito, e a alegria de ter estado com o artista favorito: um momento de graça, para durar até o próximo show.

NOTAS

- (1). GUIMARAES ROSA, João. *apud* PORTO, Sérgio. *A nova opulência das Geraes*. São Paulo: Cortez, 1982. p.55.
- (2). SABINO, Fernando. *apud* PORTO, Sérgio. *op.cit.*, pp.124-6.
- (3). ARRUDA, Maria A. do Nascimento. *Mitologia da Mineiridade*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- (4). "A tranqüilidade e o local de nascimento são um dos poucos vestígios de Minas em João Bosco", diz Jéferson de Sousa, no artigo "Bosco, o trem-bala que veio de Minas." O Estado de São Paulo, 16/11/91.
- (5). "Milton Nascimento". In-: *Nova História da MPB*. São Paulo: Abril, 1971.p.2: "Ele nasceu na Tijuca, Rio (...)"
- (6). Tentei obter os manuscritos de algum(ns) texto(s) musical(is), para fazer o cotejo. Infelizmente, não houve tempo hábil para isso, e nem ao menos para confirmar isso com João. O único trabalho que conheço que representou a letra (que chama de poema-canção ou poesia-música, ou mesmo letra) a partir da escuta, - e apenas porque o disco não trazia encarte - é "Sampa, uma parada", de Romildo Sant' Anna, In-: DAGHLIAN, Carlos (org.). *Poesia e Música*. São Paulo: Perspectiva, 1985. pp. 77-98.
- (7). João Bosco no Acústico da MTV, gravado em 28/1/92..
- (8). Assim, JOÃO BOSCO = JB; GAGABIRO = G; CABEÇA DE NEGO = CN; AI-AIAI de Mim = ADM ; BOSCO = B.
- (9). BARTHES, Roland e HAVAS, Roland. "A escuta". In-: Enciclopédia Einaudi, vol.11. trad.Teresa Coelho. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987. pp.137-145. O trecho citado está na página 139.
- (10). *idem* *ibidem*, p. 137-8.
- (11). *Idem* *ibidem*, p. 144.
- (12). BARTHES, Roland. "Grão da Voz". In-: *O óbvio e o obtuso*. Rio: Nova Fronteira, 1990. Barthes diz, textualmente: "(...) o grão da voz, quando a voz tem uma postura dupla, uma produção dupla: de língua e de música."
- (13). BOLOGNA, Corrado. "Voz". In-: Enciclopédia Einaudi, vol.11. Trad.Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.pp.58-92.
- (14). *Idem* *ibidem*, p. 58.
- (15). *Idem* *ibidem*, p. 61.

- (16). Idem ibidem, p. 89.
- (17). Idem ibidem, p. 58.
- (18). CANDÉ, Roland de. *O convite à música*. trad. Mário Mendonça Torres. Lisboa/Rio: Edições 70, 1990.
- (19). Idem ibidem, p. 23.
- (20). Idem ibidem, p. 290.
- (21). MAGNANI, Sérgio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1989.
- (22). idem ibidem, p. 17.
- (23). Globo Repórter, Rede Globo de Televisão, 21/4/92.
- (24). Chico Buarque fez a versão para o português, "Sonho Impossível", grande sucesso na gravação de Maria Bethânia..
- (25). Entrevista 1, p.12-3.
- (26). *Dicionário Musical de Mário de Andrade*, p. 283.
- (27). NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia (ou helenismo e Pessimismo)*. trad.J.Guinsburg. São Paulo: Cia. das Letras, 1992. pp. 32-5. e DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e Música*. Rio : Imago, 1994. Cf cap.2, " A música popular", pp.41-50.
- (28). Palavras textuais: " O título do meu disco, *Gagabirô*, foi uma palavra que inventei. Penso que é a procura intuitiva de experiências sonoras, a busca da medida sonora, pois minha música me diz que merece as melhores palavras." Entrevista a Arley Pereira, intitulada "João sem fronteiras". Revista do CD no.12, mar/92,p.20.
- (29). Entrevista 2, p.36.
- (30). Idem, p. 39.
- (31). De João Bosco e Aldir Blanc, "Droba a língua ou Boto cor-de-rosa em Ramos". CN, A2, faixa 2 no cd.
- (32). Entrevista 1, p.16.
- (33). KIEFER, Bruno. *Elementos da linguagem musical*. Porto Alegre/Brasília: Movimento/INL, 1973.p.39.
- (34). No *Dicionário de Símbolos* (de Chevalier e Gheerbrant, Rio: José Olympio, 1990,pp.861-2) é um verbete bastante rico: " O ruído do tambor é associado à emissão primordial, origem da manifestação e, mais geralmente, ao ritmo do universo.(...) Na China antiga, o tambor é associado à trajetória aparente do sol(...) É sabido que no Laos o uso ritual do tambor chama a chuva benéfica, a bênção celeste. Mas, dependendo da madeira utilizada, da época de fabricação, da conformidade ritual, o efeito pode ser benéfico ou maléfico(...) O tambor africano, evidentemente, invoca a descida dos favores celestes de modo análogo.(...) O uso do tambor de guerra é, também, naturalmente, relacionado ao trovão e ao raio, sob o seu aspecto destruidor.(...) O tambor é o símbolo da arma psicológica que desfaz internamente toda a resistência do inimigo(...) Ele não só soa o alarme e a ofensiva, como é também a própria voz das forças protetoras, de onde provêm as riquezas da terra.(...) instrumento africano por excelência(...) é (...) o Logos da nossa cultura, que se identifica à condição humana da qual é uma expressão; ao mesmo tempo rei, artesão, guerreiro, caçador, jovem em idade de iniciação, a sua voz múltipla traz em si a voz do homem, com o ritmo vital de sua alma, com todas as voltas de seu destino. Ele se identifica à condição da mulher, e acompanha a marcha do seu destino. Assim, não é de se espan-

tar gaue, em certas funções especiais, o tambor nasce com o homem e morra com ele.(...) Portanto, poderíamos dizer que em todas as culturas, o tambor é uma cratofania uraniana (masculina) ou ctoniana (feminina), neste último caso associado ao simbolismo da caverna, da gruta, da matriz, diz-se que o som do tambor nos toca profundamente." [Tomei a liberdade de desfazer as notações especiais, para evitar possíveis confusões].

- (35). Entrevista 2, p.
- (36). "Babalú", canção de Ciro de Sousa e Correia da Silva .
- (37). Entrevista 2, p. 40-1.
- (38). Creole King:
- (39). Souza e Andreato, op.cit, p.216.
- (40). "Silas de Oliveira, Mano Décio e D. Ivone Lara". In-: *História da Música popular Brasileira*. São Paulo: Abril, 1983.
- (41). Entrevista 2, p.49-50.
- (42). "João Bosco". Entrevista a Gilmar Eitelwein. Revista Zero Hora, 8/7/90. P.12.
- (43). Em várias entrevistas, e na própria epígrafe.
- (44). Divulgada por García Lorca, era cantada na abertura do show do grupo de danças de Antonio Gades.
- (45). Revista do CD no. 12, mar/92, pp.20-1.
- (46). é uma trilogia composta por *Yerma*, *Bodas de Sangue* e *A casa de Bernarda Alba*.
- (47). A noiva abandonada, ou cujo noivo tenha morrido, não se poderia casar, sequer apaixonar-se de novo. Este senso trágico de Espanha parece existir, reconhecidamente, em Minas. Palavras de Milton Nascimento: " Essa coisa espanhola de que tanto falo? Isso vem de Três Pontas, Minas Gerais. Lá, paira sempre um som de Espanha sobre as casa, sobre as pessoas..." *Vejinha Minas*, 24/4/91.p.10.
- (48). No uso que lhe dá Augusto de Campos, uma recriação do traduzido, que busca satisfazer também à forma.
- (49). cf. Nota B do cap.1.
- (50). Síntese feita a partir de vários artigos da revista BIZZ.
- (51). " Ensaio" da TV Cultura de São Paulo, dirigido por Fernando Faro.10.Programa.(Tenho gravação em áudio).
- (52). Nana Caymmi. *BOLEROS*. Emi, 1993. Faixa 10 do cd.
- (53). Entrevista 2, p.30-1.
- (54). Manuel Bandeira conta história semelhante, de um poema que se compôs durante o sonho, em "Itinerário de Pasárgada". Mas conta também de poema que se perdeu durante o sonho. Cotejando as formas de "composição", vai-se perceber a semelhança entre os dois processos, embora a melodização maior da letra.
- (55). SOUZA, Márcio. *O Brasileiro Voador*. São Paulo: Marco Zero, 1986. p. 15. Exatamente como citado no encarte.
- (56). Entrevista 2, p. 29.
- (57). O texto de Tárik, por exemplo, chama-se "Caribe a bordo"; já o de Fernando Molica, na Folha de São Paulo de mesma data, " Novo trabalho traz evolução do letrista".
- (58). Revista do CD no.12, p. 20.
- (59). "João Bosco e Aldir Blanc". In-: *Nova História da MPB*. São Paulo: Abril, 1976.p.3.
- (60). *Jornal do Brasil*, 3/6/89.

CONCLUSÃO

Ao longo do trabalho, à medida que me ia tornando mais ousada na proposição, fui ao mesmo tempo, restringindo bastante meu teor das análises, para não correr o risco de me embaralhar com as recorrentes "deformações profissionais". Afinal, sou uma profissional de Letras, e isso pesa bastante, no momento de pensar o texto musical, porque acaba me levando a pensar na letra enquanto poema, fazendo eu, por hábito, justamente o que sei não deva ser feito. Ao mesmo tempo, acredito que tenha conseguido abrir um novo e promissor caminho - talvez apenas uma picada, mas ainda assim promissora - em direção a estudos futuros, que não transformem letra e música em siamesas amputadas. São obviamente um ser só, e apenas a escuta é capaz de privilegiar essa unidade.

O texto musical de João Bosco mostrou-se adequado para o objetivo da pesquisa : nele letra, música, arranjo e interpretação formam um todo, que se metamorfoseia conforme o tema, mantendo, con-

comitantemente, um estilo coeso e característico. Mas as variações de um texto que é pensado muitas vezes pelo próprio artista, consciente ou inconscientemente fazendo esse casamento cheio de significância. Procurei, apesar de citar constantemente o próprio João a respeito de sua obra, manter-me dentro do que foi produzido, dentro da escuta daquilo que João gravou, sem passar para outro tipo de análise. Parece-me evidente, por exemplo, que as tais "sonoridades" de que João fala são sons que ele atribui a trechos de melodia, com a intenção de repassá-los ao letrista, que nestas "sonoridades" teria os limites da letra a ser inserida (vide a 2a. Entrevista, quando ele conta da composição dos textos de *Zona de Fronteira*). No entanto, quando João gravou tais textos musicais mantendo as sonoridades, elas perdem seu caráter provisório de rascunho, e assumem o estatuto de letra. E como tal foram analisadas.

Muita publicação nova tem surgido nesta área, o entusiasmo do público, tanto do especializado como do não especializado, por qualquer obra que aprofunde mais a visão que se tenha da MPB, é grande. Mesmo assim, tem sido difícil trabalhar nela. Os músicos profissionais a quem recorri, em busca de ajuda especializada, não conseguiram compreender onde eu estava querendo chegar - privilegiavam, mesmo na escuta, sempre a parte musical, o outro lado da formação profissional. Houve episódios anedóticos, dos quais vou me permitir contar apenas um, por ilustrativo de quase todos.

Apresentada a um baixista e a um "batera" justamente por conta deste trabalho, pediram-me para lhes falar desta pesquisa, ambos conhecedores/admiradores do som de João. Contei-lhes o que fazia no momento, as certezas, as dúvidas, as possibilidades. Prontifica-

ram-se a ajudar, e pusemo-nos, noutra data, a ouvir determinada música . Escutamo-la três vezes.

Ao final, olhei-os, esperançosa: - "E então?"

Praticamente na mesma hora, eles me respondem, animadíssimos:

- " A percussão é fabulosa!"

- " Quem é o baixista? Só pode ser o Nico..."

E não consegui, em nenhum momento, fazê-los relacionar a sua parte com o todo, especialmente com a tematização trazida pela letra, que eu queria poder perceber mais tecnicamente nos instrumentos utilizados. Eles exercem obviamente um outro tipo de escuta, que, segundo eles mesmos confessaram, desconsidera a letra, a ponto de saberem textos e mais textos onde a letra não passa de massa informe, mais ou menos na base de " o cantor entra aqui e sai aqui". Na sua escuta há apenas o diálogo dos instrumentos uns com os outros, e é isso que "curtem" ao fazer som.

Tais episódios, no entanto, foram aproveitados para uma certa classificação da escuta, mostrando-me possibilidades em que não havia pensado antes. Assegurou-me, além disso, a necessidade de esclarecer minha própria escuta, justamente em vista de sua diversidade possível.

Em recente revista *Novos Estudos* (1), Bruce Baugh estabelece os "Prolegômenos a uma estética do rock". Neles pensa o rock a partir de alguns princípios também pensados neste trabalho. Em primeiro lugar, a matéria do rock fica estabelecida "como o modo como o ouvinte sente a música"(2) e, mais adiante, ao discutir os critérios adequados para julgamento das "canções" de rock, coloca:

"O fato de que o rock procure despertar e expressar sensações transforma-se em acusação dirigida contra ele, como se provocar a sensação fosse algo "baixo" ou indigno de verdadeira beleza musical. Mas a alternativa é olhar para as propriedades materiais do rock, ou para aquelas propriedades relacionadas às sensações corporais que ele provoca, como a chave para os próprios critérios de excelência musical do rock."(3)

onde inclusive o fato de o rock ser tão "corpóreo" passa a ser característica adequada. Assim, com colaborações vindas dos mais diversos "curtidores de som", pode-se estabelecer uma estética da música popular que lhe seja adequada, porque tirada a partir dela própria. Penso que estamos no caminho certo.

NOTAS

- (1). BAUGH, Bruce. "Prolegômenos a uma estética do rock". In: *Novos Estudos*. No. 38, mar/94. pp.15-23.
- (2). Diferentemente de outros tipos de música popular, a relação do rock com o ouvinte envolve de maneira categórica todo o corpo. Como dizem os adeptos, "rock é pra sentir nos poros".
- (3). BAUGH, Bruce. op.cit., p.16.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta leve picada traçada em meio à mata densa dos textos sobre música, música popular e literatura, muitas vezes ameaçada por espinheiros e urtigas, muitas vezes surpreendida por orquídeas deslumbrantes, optei por uma direção que privilegiasse o todo. Houve possibilidade de abrir caminhos em outros sentidos, mas o temor de me perder neste cipóal fechado fez com que me mantivesse atenta à bússola e ao norte.

Muitas possibilidades, pois, ficaram sem ser atendidas, e confesso que, como Ulisses, amarrei-me ao mastro, ouvi seu canto sedutor, mas não pude atender a seu chamado, pelo menos nos limites - também espaciais e temporais - desta pesquisa.

Gostaria, porém, de deixar um registro das possibilidades que se abrem para a continuidade deste tipo de trabalho. Assim,

1. Fazer comparações entre diferentes tipos de escuta - em que se diferencia a escuta de um produtor de som, seja ele composi-

tor ou músico, e a de um ouvinte comum? Elas se somam, ou será que se excluem? Seria possível e/ou cabível comparar a escuta de um apreciador de música erudita com a de um apreciador de música popular?

2. A análise feita da obra de João Bosco foi elaborada a partir de características que unem letra e música, já que, mesmo trabalhando como letrista, "O texto que escrevo e a música que faço é uma coisa só. A minha letra não existe fora da música porque é a música que gera as palavras", diz ele (1). Uma análise desse tipo se mantém, se feita com outro tipo de texto musical? Dois ramos interessantes a pesquisar: letras feitas para as melodias prontas (e aqui pode-se trabalhar os textos musicais de João Bosco em parceria, em sua maior parte) e os poemas/letras pré-existentes e musicados. Na obra de João, textos como "Papel Marché" e "Memória da Pele" (parcerias com Capinan e Waly Salomão, respectivamente).

3. Alguns pontos a serem estabelecidos dentro de uma gramática básica para os instrumentos:

3.1 Os instrumentos têm uma semântica básica pré-determinada, ou ela vai variar conforme o texto musical?

3.2 A semântica dos instrumentos mantém-se a mesma, entre a música popular e a erudita?

3.3 Na MPB a percussão tem um papel importante - detalhar o papel de cada instrumento percussivo, especialmente dos caracteristicamente nacionais (cuíca, reco-reco).

4. A questão da palavra cantada:

4.1 Estabelecer uma gramática básica da língua cantada, vendo-a porém como uma modalidade autônoma.

4.2 Determinar com exatidão o que é exclusivo da língua cantada - sonoridades, onomatopéias musicais, partículas expressivas.

4.3 A voz humana - seu desempenho na língua cantada.

4.4 A prosódia da língua cantada - e não exatamente nos termos e objetivos em que a pensou Mário de Andrade na década de 30, pois os novos estudos prosódicos permitem um detalhamento - e portanto uma especialização - maior.

5. Os textos sobre os textos musicais - história e crítica, etc.

Novas perspectivas se abrem, quase todas promissoras. Estabeleci algumas. Espero que outras perspectivas venham, e que outros pesquisadores se embrenhem também por estes caminhos, difíceis, mas prazerosos.

E o sonoplasta agora, por favor, coloque Elis Regina interpretando Gilberto Gil:

" E o compositor me disse
Que eu terminasse aqui.
Assim". (2).

NOTAS

(1) Tempo Livre, Revista Visão. 21/6/89.p.5.

(2) GIL, Gilberto." O compositor me disse". In-: GOES, Fred de. *Gilberto Gil*. São Paulo: Abril, 1982. Literatura Comentada.p.62.

BIBLIOGRAFIA

I. BIBLIOGRAFIA GERAL

I.1 Livros consultados/artigos em revistas especializadas

- (1). ADORNO, Theodor M. "Moda sin tiempo". trad. M.Sacristán. In-: *Prismas*. Barcelona: Ariel, 1962.
- (2). ----- . " Introdução". In-: *Filosofia da Nova Música*. trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- (3). ----- . " A indústria cultural". trad. Amélia Cohn. In-: ADORNO. Col. Grandes Cientistas Sociais. Org. Gabriel Cohn. São Paulo: Atica, 1986. pp.92-99.
- (4). ----- . " Sobre música popular". trad. Flávio Kothe. In-: ADORNO. Col. Grandes Cientistas Sociais. Org. Gabriel Cohn. São Paulo: Atica, 1986. pp.115-146.
- (5). ----- . " Como é difícil a nova música". trad. Flávio Kothe. In-: ADORNO. Col. Grandes Cientistas Sociais. Org. Gabriel Cohn. São Paulo: Atica, 1986. pp.147-162.
- (6). ----- . " O fetichismo na música e a regressão da audição". trad. Luiz João Baraúna. In-: HORKHEIMER/ADORNO. Col. Os Pensadores, vol.16. São Paulo: Nova Cultural, 1991. pp.79-105.
- (7). ----- . " On Jazz". In-: *Discourse* 12.1, fall/winter, 1989/90.
- (8). ADORNO, T.W. e HORKEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. trad. Guido Antônio de Almeida. 2a.ed. Rio: Zahar, 1986.
- (9). ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- (10). ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. 2a.ed. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1976.
- (11). ----- . *Pequena História da Música*. 9a.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- (12). ANDREATO, Elifas e SOUZA, Tárík de. *Rostos e Gostos da Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: L&PM, 1979.
- (13). ARRUDA, Maria A. do N. *Mitologia da Mineiridade*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- (14). BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia de linguagem*. trad. Michel Lahud e.a. São Paulo: Hucitec, 1981.
- (15). ----- . *Problemas da poética de Dostoiévski*. trad. Paulo Bezerra. Rio: Forense, 1981.
- (16). ----- . *A cultura na Idade Média e no Renascimento (O contexto de François Rabelais)*. trad. Yara F. Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Edunb, 1987.
- (17). ----- . *Estética da Criação Verbal*. trad. Maria E. Perei-

- ra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- (18). BANDEIRA, Manuel. "Itinerário de Pasárgada". In-: *Obra Completa*. Rio: Aguilar, 1978.
- (19). BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1987.
- (20). BARTHES, Roland. *Mitologias*. trad. Rita Buongiorno/Pedro Souza. São Paulo: Difel, 1982.
- (21). -----, *O Grão da Voz*. trad. Teresa Meneses/Alexandre Melo. Porto: Edições 70, 1982.
- (22). -----, *O Rumor da Língua*. trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- (23). -----, *Aula*. trad. Leyla Ferrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.
- (24). -----, *O óbvio e o obtuso*. trad. Lea Novaes. Rio: Nova Fronteira, 1990.
- (25). BARTHES, Roland. e HAVAS, Roland. "A escuta". trad. Teresa Coelho. In-: *Enciclopédia Einaudi*, vol.11. Lisboa: Casa da Moeda/Imprensa Nacional, 1987, pp.137-145.
- (26). BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica." In-: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. 3a.ed. Rio: Paz e Terra, 1982.
- (27). BEVERLY, John. "Izquierda y Música". In-: *Revista de Crítica Cultural Latinoamericana*, a.2 no.4. Santiago de Chile, nov/1991, pp.22-30.
- (28). BLOOM, Harold. *Los Vasos rotos*. trad. Federico Patán. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- (29). -----, *A angústia da influência (uma teoria da poesia)*. trad. Monique Balbuena. Rio: Imago, 1991.
- (30). -----, *Cabala e crítica*. trad. Monique Balbuena. Rio: Imago, 1991.
- (31). BOLLE, Adélia B. de M. *Chico Buarque de Hollanda*. Col. Literatura Comentada. São Paulo: Abril, 1980.
- (32). BOLOGNA, Corrado. "Voz". trad. Luiz Fagundes Duarte. In-: *Enciclopédia Einaudi*, vol.11. Lisboa: Casa da Moeda/Imprensa Nacional, 1987, pp.58-92.
- (33). BOSCO, João. *Sopa de Pedra*. São Paulo: Global, 1986.
- (34). BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Edusp, 1977.
- (35). -----, *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- (36). BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular (Leituras de operárias)*. 6a.ed. Petrópolis: Vozes, 1986.
- (37). BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. trad. Sérgio Micelli e.a. 3a.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- (38). -----, "Gostos de classe e estilo de vida". In-: *Pierre Bourdieu*. Col. Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Atica, 1983, pp.82-121.
- (39). CABRAL, Leonor S. *As idéias lingüísticas de Mário de Andrade*. Florianópolis: Edufsc, 1986.
- (40). CABRAL, Sérgio. *Nos Tempos de Almirante (uma história do Rádio e da MPB)*. Rio: Francisco Alves, 1990.
- (41). -----, *Nos Tempos de Ary Barroso*. Rio: Francisco Alves, 1993.
- (42). CALABRESE, Omar. *A Linguagem da arte*. trad. Tânia Pellegrini.

- Rio: Globo, 1987.
- (43). CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à Música Popular Brasileira*. Série Princípios. São Paulo: Atica, 1985.
- (44). CAMPOS, Augusto de. *Balço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- (45). CANDÉ, Roland de. *O Convite à Música*. trad. Mário Mendonça Torres. Lisboa/Rio: Edições 70, 1990.
- (46). CANDIDO, Antônio. *Na Sala de Aula*. (Caderno de análise literária). 3a.ed. São Paulo: Atica, 1989.
- (47). CARVALHO, Hermínio Bello de. *O Canto do Pajé*. (Villa-Lobos e a música popular brasileira). Rio: Espaço e Tempo, 1988.
- (48). CARVALHO, Piedade. *Villa-Lobos: do crepúsculo à alvorada*. Rio: Tempo Brasileiro, 1987.
- (49). CARVALHO, Regina. "Mexendo em Casa de Marimbondo: Historicidade e MPB". IN: *Anuário*. Florianópolis: PGL-LBTL/Edufsc, 1994.pp.
- (50). CASASUS, José Maria. *Teoria da Imagem*. trad. Nestor de Sousa. Biblioteca Salvat de Grandes Temas, vol.29.
- (51). CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*. (A história e as histórias da Bossa Nova). São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- (52). CHOCIAY, Rogério. *Teoria do Verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- (53). CRUZ, Maria Aurea Santa. *A musa sem máscara*. (a imagem da mulher na música popular brasileira). Rio: Tempo Brasileiro, 1987.
- (54). DAHLIAN, Carlos (org.). *Poesia e Música*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- (55). DANTAS, José Maria de S. *MPB: o canto e a canção*. Rio: Ao Livro Técnico, 1988.
- (56). DUFRENNE, Mikel. "Poesia e Música". In: *O Poético*. trad. L.A.Nunes e R.K.de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.
- (57). ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- (58). ----- . *Conceito de Texto*. trad. Carla de Queiroz. São Paulo: Queiroz/Edusp, 1984.
- (59). ----- . *Leitura do texto Literário (Lector in fabula)*. Lisboa: Presença, 1979.
- (60). ELIOT, T.S. *De Poesia e Poetas*. trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- (61). FAVARETTO, Celso F. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.
- (62). FREIRE, Roberto. *A mulher que "devorou" Roberto Carlos*. São Paulo: Símbolo, 1980.
- (63). FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. 1978. Rio: Duas Cidades, 1978.
- (64). FRIEDRICH, Otto. *A cidade das redes (Hollywood nos anos 40)*. trad. Angela Melim. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- (65). FISKE, John. *Understanding popular culture*. Boston: Unwin Hyman, 1989.
- (66). GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- (67). GOES, Fred. *Gilberto Gil*. Col. Literatura Comentada. São Paulo: Abril, 1982.
- (68). GRAMSCI, Antonio. *Cultura y literatura*. Barcelona: Península, 1972.

- (69). GREIMAS, A.J. e.a. *Ensaio de Semiótica Poética*. São Paulo: Cultrix, 1991.
- (70). GROSSBERG, Lawrence. *We gotta get out of this place*. New York/London: Routledge, 1992.
- (71). HABERT, Nadine. *A década de 70 (Apogeu e crise da ditadura militar brasileira)*. São Paulo: Atica, 1992.
- (72). HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- (73). HOBBSBAWN, Eric. *História Social do Jazz*. trad. Angela Noronha. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- (74). HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem. (CPC, Vanguarda e desbunde: 1960-70)*. 2a.ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- (75). HOMEM DE MELLO, J.E. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, EDUSP, 1976.
- (76). JAKOBSON, Roman. *Poética em ação*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990.
- (77). KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 6a.ed. Coimbra: Amado/Martins Fontes, 1976.
- (78). -----, *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- (79). KIEFER, Bruno. *Elementos da linguagem musical*. 3a.ed. Porto Alegre: Movimento, 1979.
- (80). -----, *História e significado das formas musicais*. 6a.ed. Porto Alegre: Movimento, 1990.
- (81). KRUTCHENIK, Alexei e.a. *Poesia Sonora. (Poéticas experimentais da voz no século XX)*. org. Philadelpho Menezes. trad. Edilaine Correa e.a. São Paulo: EDUC, 1992.
- (82). LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da Cultura de Massa*. 3a.ed. Rio: Paz e Terra, 1982.
- (83). LYRA, Pedro. "O poema e a letra de música". In-: Rio de Janeiro: Revista Tempo Brasileiro, jul-dez, 1993. No. 114-5, pp. 89-96.
- (84). LOMBARDI, Andrea. "Bloom, Dante, Virgílio e a angústia das influências". In-: Revista de Letras. São Paulo: UNESP, 1992. vol.32, pp.233-243.
- (85). MACLUHAN, Marshall e WATSON, Wilfred. *Do clichê ao arquétipo*. trad. Ivo Pedro de Martins. Rio de Janeiro: Record, 1973.
- (86). MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio: Civilização Brasileira, 1983.
- (87). MEDAGLIA, Júlio. *Música Impopular*. São Paulo: Global, 1988.
- (88). MEDINA, C.A. *Música popular e comunicação: um ensaio sociológico*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- (89). MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho Mágico - poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.
- (90). MOLES, Abraham. *Théorie de l'information et perception esthétique*. Paris: Denoël, 1972.
- (91). -----, *Sociodinâmica da Cultura*. trad. Mauro Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1974.
- , *Teoría de los objetos*. Barcelona: GG, 1975.
- (92). MONTANARI, Valdir. *História da Música (da Idade da Pedra à Idade do Rock)*. série Princípios. São Paulo: Atica, 1988.
- (93). MORELLI, Rita de Cássia. *A indústria fonográfica (um estudo antropológico)*. Campinas: Unicamp, 1991.

- (94). NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- (95). PACHECO, Regina C. "Feminismo no Estácio: a mulher na obra de João Bosco e Aldir Blanc". In-: Anais do II Seminário de Mulher e Literatura. Caderno 2. Florianópolis: UFSC, 1989.
- (96). -----, "Aiaiai de ti". In-: Travessia no.20. Florianópolis: UFSC, 1990.
- (97). PAES, Maria Helena. *A década de 60 (rebelião, contestação e repressão política)*. São Paulo: Atica, 1992.
- (98). PÉCORA, Alcir e FRANCHETTI, Paulo. *Caetano Veloso*. 2a.ed.série Literatura Comentada. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- (99). PERRONE, Charles. *Letras e letras da MPB*. trad. José Luiz P. Machado. Rio: Elo, 1988.
- (100). PORTO, Sérgio. *A nova opulência das Geraes*. São Paulo: Cortez, 1982.
- (101). RODRIGUES, Antônio M. "De música popular e poesia". In-: Dossiê...Música Brasileira. Revista USP,dez/jan/fev/1990.pp.27-34.
- (102). SANT' ANNA, Affonso R. *Música popular e Moderna Poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- (103). SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio: Paz e Terra, 1982.
- (104). SCHATZ, Thomas. *O gênio do sistema (a era dos estúdios em Hollywood)*. trad. Marcelo Almada. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.
- (105). SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de Palavras*. trad. Luiz Fernando Franco. Campinas: Unicamp, 1990.
- (106). SCHURMANN, Ernst F. *A música como linguagem - uma abordagem histórica*. 2a.ed. São Paulo: Brasiliense/CNPq, 1990.
- (107). SILVA, Anazildo V. da e.a. *Desconstrução/Construção do texto Lírico*. Rio: Francisco Alves, 1975.
- (108). SIMON, Iumna Maria e DANTAS, Vinicius. *Poesia Concreta*. São Paulo: Abril, 1982.
- (109). SOUZA, Tárík de e ANDREATTO, Elifas. *Rostos e Gostos da Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: L&PM, 1979.
- (110). SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Edusp, 1991.
- (111). SQUEFF, Enio. "Reflexões sobre um mesmo tema". In-: *O Nacional e o popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- (112). SUZIGAN, Geraldo. *O que é música popular*. col. Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- (113). TATIT, Luiz A. *Por uma semiótica da canção popular*. (dissertação de mestrado; orientador Cidmar Teodoro Paes).xerox, USP, 1982.
- (114). -----, *Elementos semióticos para uma tipologia da canção popular*. (tese de doutorado; orientador Cidmar Teodoro Paes). Xerox, USP, 1986.
- (115). -----, "Canção, estúdio e tensitividade". In-: Dossiê...Música. Revista USP,dez/jan/fev/1990. pp.41-44.
- (116). -----, *A canção, eficácia e encanto*. 2a.ed. São Paulo: Atual, 1987.
- (117). -----, "Elementos para a análise da canção popular" In-: Cadernos de Estudo - Análise Musical. São Paulo: Atravez, out/89.

- (118). TELES, Gilberto Mendonça. *Estudos de Poesia Brasileira*. Coimbra: Almedina, 1985.
- (119). TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular (da modinha à canção de protesto)*. 2a.ed. Petrópolis: Vozes, 1975.
- (120). -----, *Música popular: do gramofone ao rádio e à tevê*. São Paulo: Atica, 1981.
- (121). -----, *História Social da Música Popular Brasileira*. Lisboa: Caminho, 1990.
- (122). -----, *Música popular, teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- (123). -----, *Música popular de negros, índios e mestiços*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- (124). -----, *A música popular no romance brasileiro, vol.1, do século XVIII- século XIX*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992.
- (125). TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética, vol I e II*. Rio: Tempo Brasileiro, 1975.
- (126). VASCONCELOS, Ary. *Raízes da Música Popular Brasileira*. Rio: Rio Fundo, 1991.
- (127). -----, *Carinhoso, etc. (História e inventário do choro)*. Rio: do Autor, 1984.
- (128). WHITE, David M. e ROSENBERG, Bernard (org.). *Cultura de Massa*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- (129). WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio: Paz e Terra, 1992.
- (130). WISNIK, José Miguel e.a. *Anos 70 : Música Popular*. São Paulo: Europa, 1980.
- (131). -----, "Getúlio da Paixão Cearense". In: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Música*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- (132). -----, *O coro dos contrários (A música em torno da Semana de 22)*. 2a.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- (133). -----, *O Som e o Sentido (uma outra história das músicas)*. São Paulo: Cia das Letras/Círculo do Livro, 1989.

I.2 Dicionários Consultados

- (1). ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte/Brasília/ São Paulo: Itatiaia/MEC/Edusp, 1989.
- (2). CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 2a.ed. São Paulo: José Olympio, 1990.
- (3). DUBOIS, Jean e.a. *Dicionário de Linguística*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- (4). GREIMAS, A.J. e Courtés, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- (5). ISAACS, Alan e MARTIN, Elizabeth (org.). *Dicionário de Música*. Rio: Zahar, 1985.
- (6). MARCONDES, Marcos Antônio (Editor). *Enciclopédia da Música Brasileira (erudita, folclórica, popular)*. 2 volumes. São Paulo: Art, 1977.

I.3 Artigos de Imprensa (*)

- (1). (**). Comissão de Frente. Veja, 5/1/83.
- (2). GIRON, Luis Antônio. Canto Palpável. Veja, 3/9/86.
- (3). (**). Uma arrancada veloz. Veja, 14/1/87.
- (4). (**). Aldir Blanc: um carioca entre Nelson e Noel. JB, 27/12/88.
- (5). (**). Donos da palavra. Veja, 25/1/89.
- (6). (**). Cantor prepara projeto 'Canta Brasil' na Europa. DC, 18/5/89.
- (6). (**). [Aldir Blanc e marcas de cerveja]. JB, 18/5/89.
- (7). (**). Hoje é dia de João Bosco. DC, 19/5/89.
- (8). MOLICA, Fernando. Bosco submete palavra ao som em seu novo LP. FSP, 2/6/89.
- (9). ----- . Novo trabalho traz evolução do letrista. FSP, 2/6/89/
- (10). ----- .Cantor coloca música em texto de Maiakóvski. FSP, 2/6/89.
- (11). SOUZA, Tárík de. Caribe a bordo. JB, 3/6/89.
- (12). CEZIMBRA, Márcia. Solitário Cidadão Perdido. JB, 3/6/89.
- (13). CYNTRÃO, Rita. Barba, a mais antiga das modas masculinas. JB, 4/6/89.
- (14). (**). Os amigos de Rafael. JB, 19/6/89.
- (15). (**). Acertando os ponteiros [notas sobre Montreaux]. JB, 11/7/89.
- (16). (**). Acertando os ponteiros. JB, 13/7/89.
- (17). SOUZA, Tárík de. [Sobre Montreaux]. JB, 13/7/89.
- (18). BLANC, Aldir. João Bosco.[seção de cartas]. JB, 18/7/89.
- (19). CEZIMBRA, Márcia. Do caribenho à página virada. JB, 2/8/89.
- (20). SILVA, Abel. João Bosco.[seção de cartas]. JB, 22/8/89.
- (21). GARAMBONE, Sidney. Uma turma boa de briga. JB, 27/8/89.
- (22). (**). O rancho da goiabada. JB, s/d (1989).
- (23). (**). SÉRGIO, Renato. Música é malabarismo. Manchete, 1989.
- (24). BOSCO, João. Em pauta a Música Popular Brasileira. DC, 22/4/90.
- (25). MAGNO, Carlos. O sensível e sutil João Bosco. JB, 17/7/90.
- (26). MONTOIA, Paulo. MPB em pauta: Cantando a história. Leia, set/1990.
- (27). ----- . Fragmentos de um triângulo amoroso (ligações da MPB com literatura e história). Leia, set/90.
- (28). (**). João Bosco canta no Jurerê. DC, 15/1/91.
- (29). FERREIRA, Laerte. Arrigo Barnabé: Trovador de Vanguarda. JT, 29/6/91.
- (30). VASCONCELOS, Paulo. Na linha divisória. JB, 01/9/91.
- (31). (**). Tratamento acústico acentua unidade do LP. FSP, 13/10/91.
- (32). CALDEIRA, Jorge. 'Zona de Fronteira' renova a tradição de parceria na MPB. FSP, 13/10/91.
- (33). (**). Uma explosão criativa, nas letras e nas cordas. JT, 19/10/91.
- (34). (**). João Bosco em nova fase: sonoridade com conteúdo lírico. JT, 19/10/91.
- (35). LEITE, Pedro. João Bosco entre um romântico e um moderno. DC,

21/10/91.

- (36). -----, O novo a partir das diferenças. DC, 21/10/91.
- (37). SOUZA, Tárík de. O mestre-sala retoma o timão e abre a roda. Revista do CD, out/91.
- (38). (**). Reconvertidos ao violão. FSP, 3/11/91.
- (39). SOUSA, Jeferson de. Bosco, o trem-bala que veio de Minas. OESP, 16/11/91.
- (40). -----, 'Zona de Fronteira' traz sotaque negro no canto gregoriano. OESP, 16/11/91.
- (41). PACHECO, Regina C. Além de todas as fronteiras. Folha Sindical, SEEB/ Florianópolis. 6/2/92.
- (42). (**). O que vem por aí. DC, 9/3/92.
- (43). (**). Rabada com angu: uma salada para desgustar. DC, 20/3/92.
- (44). CALADO, Carlos. João Bosco mostra novas parcerias em show. FSP, 15/5/92.
- (45). SOUZA, Okky de. A nova musa. Veja, 25/11/92.
- (46). ROCHA, Eduardo F. da. Notas do cotidiano. JB, s/d. (92).
- (47). HIDALGO, Luciana. Hora de armar o circo místico". JB, 14/3/93.
- (48). MARTINS, Marília. Um retrato surpreendente de Gilberto Gil [sobre a tese de Fred Goes, na UFRJ]. JB, 14/3/93.
- (49). (**). Bosco Exportação. O Globo, 3/5/93.
- (50). (**). Verde e amarelo. DC, 18/7/93.
- (51). (**). A bronca é aqui. JB, 22/8/93.
- (52). (**). As criações de Angela Bosco. JB, 20/9/93.
- (53). ANTUNES, Arnaldo. 'Nome' entra pelos olhos, boca e orelhas. FSP, 17/10/93.
- (54). AUGUSTO, Sérgio. Letras de música eram a Bíblia. FSP, 17/10/93.
- (55). RENNO, Carlos. De canção e poesia. FSP, 17/10/93.
- (56). BRITTO, Paulo H. Arte de hoje espelha presente com indiferença. FSP, 17/10/93.
- (57). CHNAIDERMAN, Miriam. Michael é nosso estranho outro. FSP, 17/10/93.
- (58). (**). Bosco em francês. OESP, 10/10/93.
- (59). (**). O som acústico de João Bosco. JB, 22/1/94.
- (60). (**). [Sobre corrupção no congresso]. JB, 22/1/94.
- (61). SWANN, Carlos. Do outro lado do mundo. O Globo, 6/2/94.
- (62). BOSCO, João. Cachaça e violão não faltavam. FSP, 8/4/94.
- (63). RAMOS, Murilo César. Mané Garrincha era um pós-moderno. DC, 4/6/94. Caderno de Cultura, p.4.
- (64). NEUFVILLE, Jean-Yves de. Projeto garimpa pérolas inéditas da MPB. OESP, 13/6/94. Caderno 2, p.1.

(*). As notas foram colocadas em ordem cronológica. Há alguns artigos, conseguidos por amigos, sem a data exata. Pela tônica do assunto, relacionei a data pelo disco tratado.

As abreviaturas são as usualmente empregadas: JB = Jornal do Brasil; FSP = Folha de São Paulo; ZH = Zero Hora; OESP = O Estado de São Paulo; JT = Jornal da Tarde; DC = Diário Catarinense.

(**). Matéria sem assinatura.

I.4 Entrevistas na Imprensa (*)

- (1). (**). A esperança equilibrista. Tempo Livre (Visão). 18 a 25/6/89.
 - (2). (**). Aldir Blanc : com amor (e humor) se salva uma cidade. JB, 22/7/89.
 - (3). COELHO, Isabelle. João Bosco. Contigo, 1989.
 - (4). ETELVEIN, Gilmar. João Bosco. ZH, 8/7/90.
 - (5). PEREIRA, Arley. João sem fronteiras. Revista do CD, mar/92.
 - (6). MARTINS, Linete e SCHUSTER, Cláudio. João Bosco. Brasil Agora, 27/4 a 10/5/92.
 - (7). GONÇALVES, Marcos Augusto e MASSI, Augusto. MPB com todas as letras. (entrevista de Gil e Caetano).FSP, 17/10/93.
- (*) idem às notas da anterior.

II.DISCOGRAFIA GERAL (João Bosco)

- (1). JOAO BOSCO . RCA Victor, 1973.
- (2). Caça à Raposa. RCA Victor, 1975.
- (3). Galos de Briga. RCA Victor, 1976.
- (4). Tiro de Misericórdia. RCA Victor, 1977.
- (5). Linha de Passe. RCA Victor, 1980.
- (6). Bandalhismo. RCA Victor, 1980.
- (7). Essa é sua vida. RCA, 1981.
- (8). Comissão de Frente. RCA Victor, 1982.
- (9). Gagabirô. Barclay, 1984.
- (10). João Bosco ao Vivo. (100a. Apresentação do show "Comissão de Frente"). Barclay, 1985.
- (11). Cabeça de Nego. Barclay, 1986.
- (12). Aiaiai de Nim. CBS, 1986.
- (13). BOSCO. CBS, 1989.
- (14). ZONA DE FRONTEIRA. Columbia*, 1991.
- (15). JOAO BOSCO no Acústico da MTV. Sony*, 1992.

* A Sony Music Entertainment (Brasil), subsidiária da Sony japonesa, comprou a CBS (Columbia Broadcasting System). Assim, a alteração de nome não corresponde, na realidade, uma mudança de gravadora.

III. DISCOGRAFIA DETALHADA (João Bosco)

(1). *JOÃO BOSCO*. RCA Victor, 1973.

LADO A:

- 1) Amon Rá e o cavalo de Tróia
- 2) Bala com bala
- 3) Tristeza de uma embolada
- 4) Nada a desculpar
- 5) Boi

LADO B:

- 1) Angra
- 2) Quilombo
- 3) Bernardo, o eremita
- 4) Quem será
- 5) Fatalidade (Balconista)
- 6) Alferes

(2). *Caça à Raposa*. RCA Victor, 1975.

LADO A

- 1) O Mestre-Sala dos Mares
- 2) De Frente pro crime
- 3) Dois pra lá, dois pra cá
- 4) Jardins de Infância
- 5) Jandira da Gandaia
- 6) Escadas da Penha

LADO B

- 1) Casa de Marimbondo
- 2) Nessa data
- 3) Bodas de Prata
- 4) Caça à Raposa
- 5) Kid Cavaquinho
- 6) Violeta de Belfort Roxo

(3). *Galos de Briga*. RCA Victor, 1976.

LADO A

- 1) Incompatibilidade de Gênios
- 2) Gol Anulado
- 3) O Cavaleiro e os Moinhos
- 4) Rumbando
- 5) Vida Noturna
- 6) O Ronco da Cuica

LADO B:

- 1) Miss Suéter
- 2) Latin Lover
- 3) Galos de Briga
- 4) Feminismo no Estácio
- 5) Transversal do Tempo
- 6) Rancho da Goiabada

(4). *Tiro de Misericórdia*. RCA Victor, 1977.

LADO A:

- 1) Gênesis (Parto)
- 2) Jogador
- 3) Falso Brillhante
- 4) Tempos do Onça e da Fera
- 5) Sinal de Caim
- 6) Vaso Ruim não Quebra

LADO B:

- 1) Plataforma
- 2) Me dá a Penúltima
- 3) Bijuterias
- 4) Tabelas
- 5) Tiro de Misericórdia

(5). *Linha de Passe*. RCA Victor, 1979.

LADO A:

- 1) Linha de Passe
- 2) Conto de Fada
- 3) Sudoeste
- 4) Parati
- 5) Patrulhando (Mara)

LADO B:

- 1) O Bêbado e a Equilibrista
- 2) Boca de Sapo
- 3) Cobra Criada
- 4) Ai, Haydée
- 5) Natureza Viva
- 6) Patrulhando (Masmorra)

(6). *Essa é Sua Vida*. RCA, 1981.
(incompleta)

- 1) Cabaré
- 2) Essa é sua vida
- 3) De partida
- 4) Foi-se o que era doce
- 5) Caçador de Esmeralda
- 6) Amigos Novos e Antigos
- 7) Perversa
- 8) Agnus Sei
- 9) Corsário

(7). *Bandalhismo*. RCA Victor, 1980.

LADO A:

- 1) Profissionalismo é isso aí
- 2) Trilha Sonora

- 3) Tal mãe, tal filha
- 4) Anjo Torto
- 5) Vitral da 6a. Estação (Rocha, por aí)

LADO B:

- 1) Sai, azar!
- 2) 100 anos de Instituto - Anais
- 3) Siri Recheado e o Cacete
- 4) Denúncia Vazia
- 5) Bandalhismo

(8). *Comissão de Frente*. RCA Victor, 1982.

LADO A:

- 1) Nação
- 2) A nível de...
- 3) Querido diário
- 4) Abigail caiu do céu
- 5) Viena fica na 28 de Setembro

LADO B:

- 1) Coisa feita
- 2) Siameses
- 3) Na Venda
- 4) Galo, grilo e pavão
- 5) Comissão de Frente

(9). *Gagabirô*. Barclay, 1984.

LADO A:

- 1) Bate um balaio (ou Rockson do Pandeiro)
- 2) Papel Marché
- 3) Prêt-à-porter de tafetá
- 4) Ima dos Ais
- 5) Gagabirô

LADO B:

- 1) Jeitinho Brasileiro
- 2) Tambores
- 3) Retorno de Jedai
- 4) Senhoras do Amazonas
- 5) Dois Mil e Indio

(11). *Cabeça de Nego*. Barclay, 1986.

LADO A:

- 1) Bote babalu pra pulá no pagode
- 2) Droba a língua (ou Boto Cor-de-rosa em Ramos)
- 3) Cabeça de Nego
- 4) Quilombo
- 5) João do Pulo

LADO B:

- 1) Samba em Berlim com saliva de cobra
- 2) João Balaio
- 3) Da Africa à Sapucaí
- 4) Odilê, Odilá

(12). *Aiaiai de Mim*. CBS, 1986.

LADO A:

- 1) Si si, no no
- 2) Desenho de Giz
- 3) As Minas do Mar
- 4) Quando o amor acontece
- 5) Molambo: farrapo de gente também ama

LADO B:

- 1) Bolerando com Ravel
- 2) Pirata Azul
- 3) Eu e minha guitarra
- 4) Angra
- 5) Das Dores de Oratórios

(13). *BOSCO*. CBS, 1989.

(compact-disc)

- 1) Funk de guerra
- 2) Sinceridade
- 3) Tenho dito
- 4) Jade
- 5) Vendendo Amendoim com El Manisero
- 6) Varadero
- 7) Terra Dourada
- 8) Saessaã
- 9) Vila de Amor e Lobos
- 10) O mar, religioso mar
- 11) Maiakóvski (E então, que quereis?)
- 12) Corsário

14) *Zona de Fronteira*. CBS, 1991.

(compact-disc)

- 1) Trem Bala
- 2) saída de Emergência
- 3) Ladrão de Fogo
- 4) Memória da Pele
- 5) Granito
- 6) Assim sem mais
- 7) Holofotes
- 8) Maio Maio Maio
- 9) Misteriosamente
- 10) Paranóia
- 11) Sábios costumam mentir
- 12) Zona de Fronteira

(15). *João Bosco no Acústico da MTV*. Colúmbia, 1992.
(gravado ao vivo durante a realização do programa MTV Acústico em 28 de janeiro de 1992)

(compact-disc)

- 1) Odilê Odilá / Zona de Fronteira
- 2) Holofotes
- 3) Papel Machê [sic]
- 4) Granito / Jade
- 5) Quilombo / Tiro de Misericórdia/ Escadas da Penha
- 6) Memória da pele
- 7) E então que quereis...? [sic]/ Corsário
- 8) Eleanor Rigby / Fita Amarela/ Trem Bala

IV. INDICE DAS PARCERIAS

(1). Com Aldir Blanc

1. Agnus Sei
2. Bala com bala
3. Nada a desculpar
4. Boi
5. Angra
6. Quilombo
7. Bernardo, o eremita (+ Cláudio Tolomei)
8. Quem será (+ Paulo Emilio)
9. Fatalidade (Balconista)
10. O Mestre-Sala dos Mares
11. De Frente pro Crime
12. Dois pra lá, dois pra cá
13. Jardins de Infância
14. Jandira da Gandaia
15. Escadas da Penha
16. Casa de Marimbondo
17. Nessa data
18. Bodas de Prata
19. Caça à Raposa
20. Kid Cavaquinho
21. Violeta de Belfort Roxo
22. Incompatibilidade de Gênios
23. Gol anulado
24. O Cavaleiro e os Moinhos
25. Rumbando
26. Vida Noturna
27. O ronco da cuica
28. Miss Suéter
29. Latin Lover
30. Galos de briga
31. Feminismo no Estácio
32. Transversal do Tempo
33. Rancho da Goiabada
34. Gênese (Parto)

35. Jogador
36. Falso Brilhante
37. Tempos do onça e da fera (Quarador)
38. Sinal de Caim
39. Vaso ruim não quebra
40. Plataforma
41. Me dá a penúltima
42. Bijuterias
43. Tabelas
44. Tiro de Misericórdia
45. Linha de Passe (com Paulo Emílio)
46. Conto de Fada
47. Parati
48. Patrulhando (Mara) (+ Paulo Emílio)
49. O bêbado e a equilibrista
50. Boca de Sapo
51. Ai, Haydée
52. Patrulhando (Masmorra) (+ Paulo Emílio)
53. Profissionalismo é isso aí
54. Trilha Sonora
55. Tal mãe, tal filha
56. Vitral da 6a. Estação (Rocha, por aí)
57. Sai, azar
58. 100 anos de Instituto - Anais
59. Siri recheado e o cacete
60. Denúncia Vazia
61. Bandalhismo
62. Coisa feita (+ Paulo Emílio)
63. Siameses
64. Na venda
65. Galo, grilo e pavão (+ Paulo Emílio)
66. Comissão de Frente
67. Nação (com Paulo Emílio)
68. A nível de...
69. Querido diário
70. Abigail caiu do céu
71. Viena fica na 28 de Setembro
72. Prêt-à-porter de tafetá
73. Jeitinho brasileiro
74. O Retorno de Jedai
75. Dois mil e índio
76. Droba a língua (Boto cor-de-rosa em Ramos)
77. João do Pulo
78. Samba em Berlim com saliva de cobra
79. Da África à Sapucaí
80. As minas do mar
81. Molambo: farrapo de gente também ama.
82. Amigos Novos e antigos
83. Perversa
84. Essa é sua vida
85. Foi-se o que era doce
86. Cabaré
87. De partida
88. Caçador de Esmeralda

(2) Com Paulo Emilio

1. Amon Ra e o cavalo de Tróia
2. Quem será
3. Linha de Fosse
4. Sudoeste
5. Patrulhando (Mara) (+ Aldir Blanc)
6. Cobra criada
7. Natureza viva
8. Patrulhando (Masmorra) (+ Aldir Blanc)
9. Tal mãe, tal filha (+ Aldir Blanc)
10. Coisa Feita (+ Aldir Blanc)
11. Galo, grilo e pavão (+ Aldir Blanc)
12. Nação (+ Aldir Blanc)

(3). Com Antônio Cícero

1. Granito
2. Holofotes (+ Waly Salomão)
3. Trem Bala (+ Waly)
4. Saída de Emergência (+ Waly)
5. Ladrão de Fogo (+ Waly)
6. Maio Maio Maio (+ Waly)
7. Misteriosamente (+ Waly)
8. Paranóia (+ Waly)
9. Sábios costumam mentir (+ Waly)
10. Zona de Fronteira (+ Waly)
11. Assim sem mais (+ Waly)

(4). Com Waly Salomão

1. Memória da Pele
2. Holofotes (+ Antônio Cícero)
3. Trem Bala (+ Antônio Cícero)
4. Saída de Emergência (+ Antônio Cícero)
5. Ladrão de Fogo (+ Antônio Cícero)
6. Maio Maio Maio (+ Antônio Cícero)
7. Misteriosamente (+ Antônio Cícero)
8. Paranóia (+ Antônio Cícero)
9. Sábios costumam mentir (+ Antônio Cícero)
10. Zona de Fronteira (+ Antônio Cícero)
11. Assim sem mais (+ Antônio Cícero)

(5). Com Capinan

1. Papel Marché
2. Ima dos Ais
3. Pirata Azul

(6). Com Abel Silva

1. Desenho de Giz
2. Quando o amor acontece

(7). Com Cláudio Tolomei

1. Bernardo, o eremita
2. Caçador de Esmeralda

(8) Com Belchior

1. Senhoras do Amazonas

(9). Com Martinho da Vila

1. Odilê, Odilá

(10). Com Ravel

1. Bolerando com Ravel

(11) Com Gastón Perez

1. Sinceridade

(12) Com Moisés Simón

1. Vendendo amendoim com El Manisero

(13). Com Guerra Baião

1. Anjo Torto

A N E X O S

(Entrevistas com João Bosco)

1. Primeira Entrevista
(18/5/89)..... p.165
2. Segunda Entrevista
(19/3/92)..... p.187

**Primeira Entrevista
(18/5/89)**

REGINA - Pra começar, João, que diferença você vê entre um poema literário e a letra de uma música, aquilo que hoje é chamado de "poética musical"?

JOÃO BOSCO - Em uma música, o texto, vamos dizer assim, foi foneticamente construído, com sílabas, com fonemas, com sonoridades, sugerindo, quase como por uma forma arqueológica, a descoberta da palavra mágica que exista por trás desses sons. Não existe uma palavra na música que seja gratuita. Se você é um poeta de literatura, então você escreve um livro de poemas e você é lido como um poeta. Existe na poesia uma rima poética, uma métrica poética, uma cadência poética. Quando eu morava em Minas, há muitos anos atrás, na época de minha juventude, gostava de ler alguns poemas de alguns poetas de Cabo Verde pela sonoridade afro-portuguesa que existia naqueles poemas. E havia um amigo meu que era um pintor da cidade, um pintor que fazia quadros com motivos muito pessoais, com uma técnica muito pessoal, uma pessoa de muita sensibilidade. E quando esse sujeito lia para mim poemas, eu recebia uma outra sonoridade, ou seja, aquele sujeito nasceu para pintar e ler para outras pessoas ouvirem, poemas de poetas do Cabo Ver-

de. Então eu acho que tudo tem um sentido sonoro. Todas as músicas que eu fiz com o Aldir, ou eu as musiquei, ou musiquei textos, como é o caso de "Cabaré", "Jandira da Gandaia", "Gol Anulado", "Bodas de Prata", trazendo àquele texto uma sonoridade, uma musicalidade, porque aquele texto, se você o lê, sem saber que existe uma música, ele tem um tipo de universo; com uma música ele ocupa um outro espaço. As palavras têm volume sonoro. Elas se materializam no canto, na voz, na garganta, na sensibilidade, naquilo que a música tem no interior de cada peito, de cada coisa acústica humana que a pessoa tem dentro de si. E então o que acontece? Acontece que nas músicas que foram, vamos dizer assim, poetizadas, que foram letradas, essas músicas também, por sua vez, traziam dentro de si uma sonoridade que propicia ao poema buscar a palavra que traduza esse sentimento sonoro. Por exemplo, "Quilombo" foi uma música que nasceu antes, com uma sonoridade do tipo (canta) "cama, arruma a cama, arruma a cama". Isso era da própria canção, da própria música. Então evidentemente que você tem aí uma exigência sonora que tem que ser desenvolvida. Então na época, o Aldir, que é um letrista de grande sensibilidade, desenvolvia essa temática de "cama, arruma a cama, arruma a cama", para "cana, apanha a cana, trama, arruma a trama, zanga, atiga a zanga", etc. Mas eu não acredito em letra popular brasileira. Existe uma música popular brasileira, que é um conjunto de procura, quando se faz em parceria, com a mesma finalidade. A finalidade é a unidade da música. Não existe uma coisa separada da outra. E não existe uma coisa achada fora da outra. As duas coisas, na medida em que uma música existe como um todo, ela é um todo, e

a partir daí, para mim, fica até difícil saber quem fez o quê. Porque muitas vezes o letrista é o músico, pode ser o músico, porque ele pode trazer na palavra, que vai ser musicada, a música que nela existe, e muitas vezes o músico é o letrista, porque ele pode trazer dentro de música a sonoridade da palavra que o letrista vai descobrir. Então, essa é a única relação que faço, porque na verdade não existe essa questão de um músico virar poeta, porque estou fazendo as letras das minhas canções. Eu não nasci poeta há dois anos, quer dizer, poeta ou se é ou não se é. Essa é uma questão de dizer, porque é um princípio de estética de trabalho.

REGINA - Quando escolhi João Bosco como objeto da minha pesquisa, e para trabalhar com a poética musical, as pessoas me perguntavam muito o porquê, já que João Bosco não aparece na ordem das coisas como letrista. E eu respondia que não dá pra determinar isso. E esclareceste isso muito bem. Gostaria, no entanto, que explicitasses melhor como é feito esse trabalho, em que o letrista é o músico, e o músico é o letrista, como acabaste de colocar.

JOAO BOSCO - Certo. Isso acontece com muitas parcerias. Lennon e McCartney, por exemplo. Você não pode dizer que John Lennon é o músico e Paul McCartney é o letrista e vice-versa. São duas pessoas dotadas de sensibilidades musicais, são duas pessoas que se

encontram dentro de uma oficina de trabalho pra criar uma coisa juntos. As ferramentas são díspares, são plurais, são singulares pra cada um, mas elas têm uma finalidade, que é construir uma música. Agora, o que cada um coloca nisso, no momento em que isso é um trabalho de parceria, além de ser algo difícil de medir, é algo que foge da curiosidade de saber o que é que se faz. Quer dizer, evidentemente, que cada um tem a sua ferramenta, mas ela está ali para ser usada, e muitas vezes ela tem um manuseio diferente do normal. Prefiro dizer que uma música não nasce de uma parceria porque exatamente uma pessoa tem o dom da palavra, e a outra tem o dom da música, absolutamente. Uma música nasce, numa parceria, exatamente dessa abdicação, dessa renúncia que a pessoa tem, às vezes, com relação até a sua própria identidade, a favor da outra identidade, e isso acontece de ambos os lados. É quando um deixa de ser um para ser outro, e vice-versa. E quando dois passam a ser um, porque dois passam a ser um quando a música tem essa unidade. Porque a música é como se fosse de um. Quando não existe música de dois. Se a música fosse de dois, você saberia dizer que isso aqui é de fulano, isso aqui é de beltrano. Mas isso não existe. Numa parceria isso não pode existir. Essa sabedoria de você se abdicar de uma situação em função da canção é que é um grande lance. De repente você deixa de fazer uma coisa na canção porque a própria canção já está vindo com aquilo. Muitas vezes uma canção começa a ser feita por dois, mas de repente é praticamente um que faz. Não interessa. Um só faz porque existe aquela outra pessoa que está ali propiciando essa gestação. Quer dizer: de repente a parteira também tem a ver com a gênese, tem a

ver com o nascimento, embora não tenha sido ela a pessoa que fecundou, mas ela tem tudo a ver com o parto. é uma coisa que só existe dentro desse mundo, e falar sobre isso, especificamente sobre isso, é difícil. O negócio é falar da canção como resultado final.

REGINA - Prometo que vou tentar.

JOÃO BOSCO - Essa é uma coisa tão complexa como entender como é que duas pessoas podem fazer uma coisa que parece que foi feita por uma. Bem, existem coisas mais difíceis na vida, como entender a Santíssima Trindade, porque daí já são três... E no caso de duas, afinal, não fica tão complicado assim, não é? Mas isso é importante. é você chegar no "Agnus Sei" e de repente se deparar com "ê andá pacatarandá"... São coisas que não têm medida, são coisas desgovernadas, são coisas que jogam pela canção de forma completamente explosiva, espontânea, e viva como a própria vida é. Eu preferia que você, Regina, no seu trabalho, quando você de repente talvez escrevesse sobre coisas que envolvem nomes de parceiros, e que existem duas pessoas trabalhando, pediria que você, nessa hora, desse o nome dos dois como se fosse o de um, por exemplo, João Blanc e Aldir Bosco, como se fossem uma pessoa.

REGINA - Ou Jonaldir Boscblanc, como dizia o pessoal do Pasquim...

JOÃO BOSCO - é Jonaldir Boscblanc, já havia até me esquecido disso. Você trata um trabalho dessa maneira que aí você estará fazendo

justiça ao parto, à parteira e à parturiente. Acho que aí fica tudo bem. É a única coisa que peço a você.

REGINA - Como já disse, vou fazer o possível para atender a esse pedido, João. Mas continuando com as perguntas, quando escolhi trabalhar com a tua obra, e não com a de outro compositor, uma das razões, e acho que a principal, é porque eu via, através de tudo que vocês tinham feito até agora, tu e teus parceiros todos, um dos retratos mais lúcidos e mais pungentes do Brasil. Vocês têm uma visão tão clara do Brasil... é claro que é de um Brasil urbano, mas que pra mim é muito lúcida, muito bonita. E tu me dizias no início, antes de eu começar a gravar, que nós ainda não temos uma identidade, aquela questão do brasileiro, da arte brasileira. Mas eu vejo que mesmo sem ter essa identidade, vocês conseguem ajudar a traçá-la.

JOAO BOSCO - Acho que a arte tem essa função. Acho que a grande função da arte é exatamente fazer o homem descobrir a si próprio. E isso é uma coisa muito difícil, porque nós somos um país jovem, somos um país fruto de vários pecados, de várias traições, temos muitos amantes, temos filhos mulatos, temos filhos louros, temos filhos morenos... Então isso complica mais ainda, porque se de um lado a cultura é muito ampla, e tudo que é amplo é criativo, por outro lado ela coloca um problema de identidade, difícil, porque em toda essa amplitude existe uma série de colocações que muitas vezes você tem dificuldade de reconhecer dentro de si, por uma

questão de educação, por um atrofiamento qualquer da formação do indivíduo. E tudo isso é um trabalho que nós temos que manusear, que mexer com ele, porque afinal nós somos isso. Mas, por outro lado, como o mundo de hoje é um mundo que se comunica de uma maneira tão rápida, tão eficiente, isso nos complica ainda mais, porque é possível que nós venhamos a nos descobrir em outras nações, porque outras nações existiam aqui muito antes de nós sabermos que elas existiam, e nós vamos descobrir isso através da música. Descobrir que existe um pouco do Brasil na África, existe um pouco do Brasil na América Central, existe é pouco do Brasil na América do Sul, hoje, é, é uma coisa meio irônica falar dessa maneira, mas às vezes dentro do Brasil você tem várias nações diferentes, do ponto de vista cultural. Há micro-nações dentro da nação brasileira. Então um primeiro trabalho seria exatamente o de descobrir a nós mesmos. Quem somos nós, de onde viemos e para onde vamos. Mas o tempo é uma coisa maluca, porque tem seu próprio dinamismo, e hoje em dia a garotada quando vem está se descobrindo em milhares de canais de tevê, em dezenas de cenas de vídeo, centenas de fragmentos com sonoridades diferentes, formas diferentes, estéticas diferentes, modismos diferentes, costumes diferentes. Tudo isso aproxima o mundo daquela aldeia global e tudo. Mas dentro disso há uma necessidade de descobrir de fato o Brasil. Mas não se pode fazer isso sem levar em conta essa coisa contemporânea que estamos vivendo, em termos de exercício musical que o mundo hoje todo pratica. Não se pode ficar longe disso, se não a gente perde os elementos de comunicação com as pessoas que estão aqui, porque todos eles estão envolvidos com essa atmosfere-

ra. Então é necessário que a gente descubra um pouco do que a gente foi, mas sempre, ao mesmo tempo, nos distanciando também um pouco daquilo que a gente foi. É como se a gente perguntasse a alguém de onde é que a gente veio, alguém tentasse falar, mas a gente está sempre caminhando numa direção que vai nos distanciando do alcance daquela voz. Mas, ao mesmo tempo, a gente sempre traz aquela voz para mais próximo, e a gente vai tentando ouvir o que dá pra ouvir, no meio dessa zorra, dessa confusão, dessa sonoridade confusa, dessa algazarra, dessa loucura toda que é a vida do artista. Por isso às vezes é difícil a gente falar em certas coisas, porque nós também somos artistas jovens. No Brasil, toda essa música é muito jovem ainda. Um disco como esse de 1973 [*João Bosco*, RCA] é um disco pré-histórico, porque é um disco com o qual não guardo mais relação formal nenhuma. É um disco com Rogério Duprat, Luizinho Eça, grandes orquestras. Então é um disco louco, um disco estranho. Eu estava chegando de Ouro Preto, chegando de um lugar barroco e chegando numa coisa metropolitana como São Paulo, quando gravei esse disco. E eu vinha com meu violão e depois, no estúdio, tiraram meu violão, me disseram que por uma ordem tecnológica eu não podia fazer isso junto porque interferia na mixagem, atrapalhava o som do disco. Então me separaram do meu instrumento.

REGINA – João Bosco sem violão não é João Bosco.

JOÃO BOSCO – Foi o primeiro golpe que recebi na minha vida, entendeu? Tive que botar o violão sozinho, só violão, e depois tive

que pôr a voz. Foi uma loucura. Era como cabecear e bater o corno ao mesmo tempo. Eu não estava entendendo bem o que estava acontecendo. Mas tudo isso são coisas que vivi, e aquela já é uma relação pré-histórica, embora faça apenas 15 ou 16 anos que aconteceu. Porque a música no Brasil vem se modificando, vem se desenvolvendo, pra que lado não sei, que não sou eu que estou aqui pra aferir isto. Tem estrangeiro que vem aqui e não entende nada. E diz: "Pô, mas vocês, eu não consigo entender. Eu chego aqui, tem de tudo aqui, tem uma salada que não dá pra entender." É porque o Brasil tem hora que é Nova Iorque, de repente é Paris, Uganda, Etiópia, Havana; de repente o Brasil é favela, de repente o Brasil é...é...

REGINA - Minas Gerais...

JOAO BOSCO - Minas Gerais. De repente pessoas que vêm pra cá, músicos, ficam alucinados, porque estão acostumados a ter tudo classificado, igual a uma loja de discos, onde você tem prateleiras de onde você tira o jazz, o country, o pop, etc. Mas aqui isso não existe, está tudo misturado. Pode ser interessante, isso. Pode não ser, também. Mas eu não sei. Não sei te responder qual é a maneira correta de se trabalhar. O fato é que estamos nessa loucura toda tentando fazer uma coisa só, que é descobrir a nós mesmos.

REGINA - Como já te disse antes, estou trabalhando basicamente sobre a tua discografia. E o disco que me tem dado mais trabalho é o

Cabeça de Nego. Podias me falar um pouco sobre ele?

JOAO BOSCO - Já não sei também mais o que é aquele disco... Me lembro que na época eu estava meio envolvido com o jongo, com o ritual, com a música, com a religiosidade, com a dança, tudo envolvido com o jongo. Então eu subi o Morro da Serrinha, no Rio, porque uns amigos tinham me dito que lá eu poderia encontrar alguma coisa ainda sobre o jongo. Havia uma senhora chamada Vovó Joana, hoje já falecida, que sabia muito de jongo, que poderia falar sobre isso, e que eu poderia também ver algumas pessoas falando sobre isso, cantando, contando histórias. Eu havia lido sobre jongo, e havia achado muito interessante, porque o jongo foi sempre visto com um certo cuidado, porque havia uma parte religiosa. O jongo era muito místico, e se tinha um receio de se envolver com aquilo e achar que aquilo poderia se transformar em alguma coisa, não uma magia, mas uma certa religiosidade africana, uma coisa assim. Mas o que me despertava no jongo não era essa parte, porque essa parte nós aqui estamos acostumados com ela, dentro de casa também. Desde o Gilberto Freyre, com *Casa Grande e Senzala*, que a gente que é de Minas tem sempre aquela mucama, aquela senhora negra que criou você, quando criança, com aquela religiosidade africana, com aqueles rituais que são seculares e que vêm passando de família em família. Mas eu havia ficado intrigado com aquela parte do jongo que era o enigma que existia dentro da dança, da música, do jogo. Era um tipo de reunião de fertilidade musical, onde era fundamental que um jongueiro lançasse uma senha musical, e essa senha tivesse que ser decifrada

por um outro jongueiro, ou por outros jongueiros, que eram convidados para esse tipo de reunião, e a qualidade, a importância do jongueiro estava em decifrar ou não aquele tipo de senha que era jogado naquele momento, naquela música. E este tipo de enigma foi uma coisa fantástica, que mexeu comigo. A obra-de-arte foi sempre uma coisa enigmática. Faz muito tempo que na música popular a gente não vê nada enigmático, as coisas estão sendo traduzidas de uma maneira tão simplória, estão sendo trocadas em miúdos de uma maneira tão mercantil, que parece que as pessoas estão deixando de saber que isso era um fator predominante para se ser artista. E nessa coisa do jongo me chamou a atenção o enigma. E acho que fiz esse disco por causa disso. Então eu comecei a pensar em canções que fossem enigmáticas. Canções, sonoridades enigmáticas, palavras enigmáticas, improvisações enigmáticas, e caberia à pessoa que estivesse ouvindo tentar traduzir essas canções conforme a sua competência voadora. Na própria "Cabeça de Nego" - que eu acho um ótimo disco - eu digo "O Piaô Xi", tentando traduzir o próprio enigma do som de Pixinguinha. Eu digo lá " O iá quelé mãe/ ô mãe quelé mãe", pra tentar traduzir o enigma de Clementina. O Paulinho da Viola, cujo nome é Paulo César Batista de Faria, eu digo lá " O batista de fá/ ô ária de Bach/ choro de Paulo da Viola", tentando brincar com a coisa, que a coisa é gostosa quando ela é divertida. Ela é boa de fazer quando ela é divertida. Ela é boa de fazer quando tem esse divertimento. O próprio João do Pulo, aquele samba dramático... Eu nunca vi samba-enredo gravado " à capela", como se "a capela" fosse uma coisa que traduzisse as inquietações populares, ao mesmo tempo em que existem

dois movimentos sonoros acontecendo naquele samba. Quer dizer: tem o samba em si, narrando um ato, uma cena, e ao mesmo tempo existe uma outra corrente falando sobre situações da mesma época em que este samba está sendo falado. Mas as palavras são outras, e as questões são outras, e ao mesmo tempo. Quase que como se você colocasse dois instrumentos para tocar duas músicas diferentes ao mesmo tempo. Achei interessante também brincar com isso como se fosse um samba-enredo. Porque o samba-enredo, quando ele é enredo, ele tem que traduzir a vontade popular. O samba-enredo é o estandarte de uma nação. Ele traduz uma aspiração nacional. E naquele momento eu achava que eles não estavam fazendo isso. Então comecei a colocar um samba-enredo e coloquei outras pessoas que eram a própria nação discordando de uma série de coisas que não eram nem mais o samba-enredo, falando de coisas que não sei o que é. Na verdade, essa forma também era meio enigmática, e fazia com que a pessoa que ouvisse viesse a pensar em sussurros e sambas-enredo. Entendeu como é que é? Comentários clandestinos. Dentro dos bueiros, nas esquinas, no obscurantismo das idéias, no breu. E aquele enredo era uma vela nos comentários no breu. Uma coisa oficial, uma coisa clandestina, uma coisa marginal. Aquele disco inteiro tem isso. No samba "Droba a língua", do Zé Zuza, ele é um pesquisador, um estudante, que vai fazer uma pesquisa no morro, no terreiro, e se apaixona por uma iniciada de Iemanjá. Ele leva um gravador para fazer uma pesquisa no terreiro. (canta) "é lá de Ramos a tal morena/ Que fez Zé Zuza zureta/ Zé Zuza era filho de Maria/ e debochava dos orixás". Nesse samba, como baixa um santo no terreiro, ao invés de a letra do samba contar a história do

samba, quem começa cantando o samba é o santo que baixou. E foi a primeira vez que eu vi um santo começar a cantar um samba. Depois é que vem a letra, o improvisado vem antes. Era uma coisa formal, assim a idéia, de enigma. Aquele disco foi uma coisa muito estranha, muito estranha, muito esquisita, mas muito rica.

REGINA - Bem, pelo menos não estou mais me achando burra...

JOAO BOSCO - Não, não. Aquele disco eu gravei todo em menos de uma semana. Entrei no estúdio, cantei o disco inteiro e fui embora. Eu diria até que eu "recebi" aquele disco. O que me espanta foi como ele conseguiu se fazer entender com as pessoas. Acho que mesmo que elas não estivessem sabendo que aquilo era um enigma, sem querer elas mesmas talvez estivessem decifrando aquilo. Quem sabe o fato de elas estarem decifrando isso não seria o próprio inconsciente delas, a própria identidade oculta de cada uma delas se revelando nessa audição, no contato com esse trabalho. É uma coisa interessante, esse disco. Me lembro que ele foi citado em todas as revistas especializadas de rock-and-roll, em todas as revistas de MPB, nos jornais especializados nisso e naquilo, nas pessoas. Todo mundo citou este disco. Ele foi uma coisa incrível em termos de magia. Ele atingiu o seu objetivo sem as pessoas saberem que aquilo era um enigma. Ou seja, o enigma fica difícil de resolver quando eles dizem pra você que aquilo é um enigma. Se você tem a oportunidade de exercitar sua vida sem o medo de ter que demonstrar para um e para outro a sua competência para decifrar alguma coisa, você acaba entendendo de tudo. Isso é o pró-

prio princípio da natureza. A natureza rege dessa maneira, através de signos, de silêncios, de esperas, de tempos, que são difíceis de você definir, mas muito mais fáceis de você viver, compreender. Então esse é um disco que, na linguagem popular, eu diria que "baixou"...

REGINA - O João Bosco intérprete, na minha opinião, explodiu com "Papel Marché". Quer dizer, foi "Papel Marché" (ou talvez a morte de Elis, quem sabe) que colocou o João Bosco intérprete em destaque. Já foi uma mudança. A obra de todo artista vai mudando com o tempo, sofrendo alterações, repetições, retomadas. Isso é o comum. E tu estás sentindo alguma tendência especial na tua obra, agora?

JOÃO BOSCO - Eu não sei falar sobre isso. Não sou um artista que me instruo para fazer. Sou um artista que me instruo normalmente, como todas as pessoas, leio coisas, assimilo coisas e estou aberto a todas elas. Mas me instruo muito com a coisa que eu faço, aprendo muito com o que faço. Então nunca sei falar da coisa que vou fazer. Ser artista é você estar à disposição do elemento que é preponderante na mobilização daquilo que você faz. Eu me coloco numa posição favorável, estou sempre sintonizando com esses elementos, ora ouvindo a música de alguém, ora vendo o filme de alguém, ora lendo as palavras de alguém, ora vivendo a vida de alguém, olhando nos rostos as expressões que espelham determinadas condições de vida, determinadas maneiras de se relacionar com a vida. Ora eu permito que todas as informações que são acumuladas

dentro de mim também fiquem sintonizadas com esses elementos, de maneira que quando eu possa estar em algum lugar ou com o meu instrumento, essas coisas possam se manifestar. Mas aí eu vou saber o que elas querem comigo, ou seja, qual é o momento musical que estou vivendo naquele momento. Só poderia falar sobre isso quando a coisa acontece. Nunca sei prever. Nesse ponto, nesse disco novo que acabei de gravar, fiz todas as letras, fiz todas as músicas, à exceção de uma regravação. E eu sei lá o que tem ali, porque aquilo aconteceu, e fui fazendo, mas é uma coisa muito diferente de tudo que venho fazendo. Não sei se é melhor, não sei se é pior, mas não me cabe mais, a essa altura da vida, julgar essa questão, é que não posso mais parar. Eu tenho que fazer. Talvez se retome alguma coisa, como você disse, mas não se dá nenhum passo pra frente sem olhar pra trás. Não se tem futuro se não se tem passado. É preciso ter essa dinâmica, a memória tem que estar sempre funcionando. Mas quando você fala das parcerias com Abel[Silva] e Capinan, até parece que nosso trabalho, em termos de quantidade, é expressivo. Fiz duas canções com Abel. E fiz duas com Capinan. Só que a canção que fiz com Capinan estourou, e não só aqui. Ela já teve várias gravações internacionais. Sempre que viajo é uma música que faz parte do repertório. E as músicas que fiz com o Abel são canções que tenho que cantar em todos os shows, por exigência do público. Então isso é uma coisa fantástica.

REGINA - Uma das coisas que mais me fascina nisso aí, é que eu te acho erudito demais para o gosto popular. E acho incrível, por

exemplo, estar num boteco de Maceió, nessas férias, e o público pedir pro cantor que está lá se apresentando, que cante "Papel Marché", que é uma música difícilíssima.

JOAO BOSCO - A minha relação com o mercado, com a indústria, é uma relação muito discreta. Até prefiro que seja assim. Me dá muita liberdade de ação, de pensamento, e, por consequência, de execução. Mas eu também acredito nisso que você disse antes: acredito que foi com esse disco, *Gagabirô*, que a música começou a dizer pra mim que eu tinha que tratá-la melhor do ponto de vista da interpretação. Vejo essas coisas de maneira muito diferente do que as pessoas normalmente vêem. Não tenho nenhum problema com essa coisa biográfica, em que você numa hora era uma coisa, e noutra... Acho que a música é que me escolhe pra fazer certas coisas num momento, e outras coisas noutra hora. Prefiro pensar assim. É muito mais criativo, muito mais mágico, e me traz uma sensação muito boa. Me deixa muito tranquilo. Não me deixa ansioso porque eu não fiz uma coisa que deveria ter feito, ou porque deixei de fazer aquilo que não fiz. T.S. Elliot, esse poeta fantástico, dizia que aquilo que poderia ser feito e o que foi, estão no mesmo lugar. Não adianta chorar. Traduzindo popularmente, a nega está lá dentro, e fim. Acredito que naquele disco ninguém disse pra mim: você agora vai cantar melhor. Ou nem eu disse pra mim: não estou cantando legal, e agora vou interpretar legal. Não pensei nada. Simplesmente gravei o disco, e ouvi alguém dizer: puxa, você está cantando tão diferente! Daí fui ouvir e vi que era isso mesmo. Prefiro acreditar que a música tenha suas exigên-

cias comigo, e eu então estou à disposição dela. Mas lembro que tive duas fantásticas visões, quando gravei "Gagabirô", na população mais humilde do Rio. A primeira, no Império Serrano. Cheguei num domingo, para uma feijoada daquelas tias que me adotam, com toda essa erudição que você conhece, e uma mulher negra, de nome Aparecida, pediu que eu a acompanhasse ao violão, que ela ia cantar "Gagabirô". Eu não acreditei. Porque o "Gagabirô" tem uma abertura que é um canto afro-cubano, num dialeto afro-cubano. E essa menina cantou o "Gagabirô" inteiro, a ponto de um amigo meu da televisão, que estava presente, tê-la aproveitado num especial de televisão. A segunda, e nesse mesmo dia. Um conjunto de pagode tocando músicas, de repente os caras começaram a tocar "Papel Marché" em ritmo de pagode. E o disco tinha recém-saído. Muito depois, "Papel Marché" foi para a televisão, tema de novela, mas antes disso já tinha sido adotado por algumas pessoas que faziam um tipo de música que não tinha nada a ver com essa música. De modo que você conclui que a música tem a sua força natural. Não é à toa que Ravel é cantado por centenas de pessoas de formação musical diferente, e o mesmo acontece com João da Baiana, Fixingui-nha, Ari Barroso. Eu vi comerciais de televisão plagiando "Aquarela do Brasil", em Tóquio, há poucos dias atrás. Radamés Gnattali era um músico super-erudito, e no entanto conseguiu fazer, dentro do seu trabalho, uma série de momentos populares, de melodias e ritmos populares, de grande paixão popular, com toda aquela cabeça fantástica que ele tinha. Prefiro ver essas coisas sob estes ângulos. Gosto de ver magia em tudo. Eu sempre acredito no sonho. Acho que sonhar, o ser humano não pode deixar de fazer. O

sonho, a alegria, o sonho e a alegria juntos de viver, são muito anteriores à miséria que existe hoje. A miséria, o empobrecimento, a falta de condição humana para que a maioria das pessoas no mundo possam justificar sua existência, são coisas posteriores ao sonho, posteriores à grandeza do homem, posteriores à virtude do homem. Então, se hoje essa coisa miserável predomina, com muito mais razão não se pode perder essa alegria, nem esse sonho, nem esse toque dessa virtude mágica que nós temos, e que é própria do ser humano. Prefiro ver meu trabalho sob este prisma. Tanto cantando, como às vezes procurando a palavra, escrevendo, ou então procurando uma música harmonizante, criando situações musicais. Sempre que eu estiver envolvido com isso, quero que minha cabeça funcione assim. Não quero ser sugestionado por uma série de momentos que são uma falta de respeito à sensibilidade e à criação do ser humano. Se grandes segmentos da sociedade em que vivemos hoje não são capazes de resolver os seus problemas específicos, o artista é uma pessoa que tem que tentar resolver o dela, que é criar, inventar, coisas que têm importância, coisas que não têm importância, mas enfim se colocar à disposição desse mecanismo que é a criação. É uma coisa que diz respeito única e exclusivamente ao homem e é coisa que nos aproxima das coisas mais bonitas que existem na natureza. Até Deus. Ninguém me tira da cabeça que no passado pessoas dotadas de grandes virtudes eram confundidas com os deuses. Hoje as pessoas não acreditam em quase nada porque não existem virtudes para se vangloriar delas, para se orgulhar delas. E o artista, mesmo com sua simplicidade criativa, mesmo com seu limite, poderá transformar isso com sua capacidade de

acreditar nessa coisa misteriosa. Acho a música uma coisa fantástica, ela tem uma força, tem ingredientes que nos levam a tantos lugares que nós gostamos de ir, e que já fomos com outras pessoas. Porque tudo que nós fazemos, estamos na verdade refazendo. Nós aprendemos com uma série de pessoas, e então refazemos, readaptamos, fazemos correções de rumo. Na verdade estamos sempre refazendo coisas que foram feitas anteriormente, e não se pode afirmar nem que seja somente dessa vida. Existem músicas assim, que levam as pessoas a lugares em que elas já tinham ido há muito tempo, ou do qual nunca mais voltaram.

REGINA - E como é que é esse impacto do público? Estamos aqui conversando, e as pessoas passam e dizem "João Bosco, como tu és bonitinho!" ou "João Bosco, que beleza!". Quer dizer, esse fato de seres conhecido, e até íntimo, de pessoas que nem conheces, não é uma coisa esquisita?

JOAO BOSCO - Eu sou filho de Oxumaré. Eu agrado tanto aos homens quanto às mulheres, no sentido de que tanto homem como mulher gostam de me ter por perto, como companheiro, como confidente, pra fazer fofoca, para falar sobre coisas, pra se divertir, pra passear. E isso é uma coisa fantástica na minha vida. Acho que tenho, do lado da minha energia dos santos africanos que fazem parte do candomblé (e eu não tenho nenhuma relação com isso), mas as pessoas que conhecem já me disseram que sou muito bem protegido. Então, tenho um astral bom. O pessoal olha pra mim, e não tem timidez nenhuma de perguntar onde fica a rua fulano de tal.

Elas não têm problema nenhum em se aproximar, nem sabendo quem sou eu, nem sem saber. Essa facilidade de chegar e de partir que acontece comigo, com certeza faz parte do meu trabalho. Aí é difícil você separar uma coisa da outra. Quando faço música, não consigo fazê-la sem pensar em muita gente. Vejo uma multidão. E acho que, se vejo uma multidão quando faço música, é natural que essa multidão me veja, também, quando estou por aí.

REGINA - A última pergunta, pelo menos por enquanto. O Chico Buarque costumava atravessar alguns períodos sem conseguir produzir nada e que ele, na sua habitual irreverência, chamava de períodos de "brochice artística". E isso o deixava bastante angustiado. Isso também acontece contigo?

JOÃO BOSCO - Sim, acontece. Acontece comigo, com o Chico, com o Gil. Mas eu aprendi com a angústia desse pessoal todo. Assim, se você me pergunta sobre minha obra no momento da colheita, posso lhe mostrar a mão cheia de frutos. Se, no entanto, você me pergunta na época do plantio, não tenho nada para lhe mostrar, pois as sementes estão escondidas, enfiadas na terra. Mas sei que elas estão lá, germinando, e vão brotar. Há a época da colheita e há a época do plantio.

Segunda Entrevista

(19/03/92)

(gravada em vídeo por Cláudio
Schuster, fotografada por Celson
Lima).

REGINA - A minha preocupação, esta semana, foi procurar fazer perguntas que te deixassem livre para responder, que não induzissem tua resposta. E com a finalidade de ver se a forma como teu trabalho bate com aquilo que estou levantando teoricamente.

JOÃO BOSCO - Certo.

REGINA - Não vou te passar nenhuma teoria, certo?

JOÃO BOSCO - Ótimo!

REGINA - Até anotei direitinho, pra não me afastar muito da pauta (risos). A 1a. pergunta é só pra esquentar. Tens uma incursão pela literatura infantil que é o livro "Sopa de Pedra", editado pela Global em 1976, na coleção Quem Canta, Conta. Tens mais alguma produção nessa área, alguma coisa escrita, mesmo que não infantil?

JOÃO BOSCO - Não. Eu gosto de fazer anotações de coisas. São coisas soltas, coisas que dizem respeito às vezes à prosa, às vezes gos-

to de tomar notas de alguns versos que até constituem formas de poemas, faço comentários. Mas uma forma definitiva como é o livro infantil, eu só fiz esse livro, mesmo assim porque a Ângela e eu tínhamos quando crianças o hábito de ouvir histórias. E acaba que o repertório chega uma hora que fica meio escasso e a gente tem que começar a inventar. Então "Sopa de Pedra" foi uma dessas histórias que a gente acaba inventando e vai... E a sopa de pedras é ótima, porque você vai jogando lá dentro, a cada ponto, a cada conto aumenta (risos) a cada ponto aumenta um conto, a cada conto aumenta um ponto. Então foi virando livro, e Ângela, como tem uma experiência muito grande de ilustração, de desenho, isso tudo, ela me auxiliou muito por negócio do livro. E a Global Editora tava com a idéia de fazer exatamente isso: quem canta, conta. Eram músicos, compositores, intérpretes que tinham idéias infantis. Então eu topei fazer isso.

REGINA - Ele é um livro engraçado. Eu tava relendo hoje. Ele é bem uma história que o pai conta pra filho. Então tem o sermão para o filho que não come, tem o sermão para o filho enjoado, que não gosta disso, não gosta daquilo, e ao mesmo tempo tem uma crítica ao...

JOAO BOSCO - Isso, tentando fazer um cardápio mais saudável, né?

REGINA - ... ao mesmo tempo tem uma crítica implícita ao sistema ditatorial, tá tudo embutido lá, né?

JOAO BOSCO - Certo.

REGINA - Então, atirou para todos os lados (risos). Agora eu queria saber, por causa da última entrevista que eu fiz contigo - que, aliás, foi a única até hoje - por causa de alguma coisa que eu pincei dali, se tu costumava ler alguns autores de poesia, se tu lês poesia, ou mesmo autores que falam de poesia, como por exemplo Octavio Paz.

JOAO BOSCO - Olha, eu adoro poesia. De todas as formas de leitura, talvez a que eu mais aprecie seja a poesia. Sempre gostei de poesia. E os poetas pra mim sempre foram um estímulo à imaginação. Porque eu acho que a poesia não tem tempo. É um tempo completamente maluco, fora de ordem, fora de cronologia, fora de qualquer espaço. Gosto de pensar assim. Quando leio poetas, eu me sinto muito solto dentro de mim mesmo. Acho que este delírio poético influencia muito o meu trabalho como músico. Um poeta feito Manuel de Barros, por exemplo, é uma pessoa que tem uma certa complexidade no seu delírio poético. Ele é uma pessoa que, quando quer se referir a alguma coisa, alguma coisa vazia, alguma coisa retilínea, alguma coisa sem atrito, ele se refere a uma parede. Quando ele quer se referir a alguma coisa que valha a pena, que tem sentido na vida, ele se refere a uma árvore. As referências de Manuel de Barros, por ser uma pessoa lá do Mato Grosso e tal, ficam ligadas assim a uma coisa da terra mesmo. Tudo na poesia dele vem impregnado de elementos assim, da própria natureza, mas de um abstracionismo fora do comum. Eu acho até que ele passa da órbita da terra

e começa a vagar noutras esferas que é uma coisa fantástica. Ao mesmo tempo, Neruda, por exemplo, ao contrário, é um sujeito que trabalha com a terra, mas dentro de uma visão daqui mesmo, porque o Neruda tinha uma proposta como poeta, que era aliar a poesia dele à coisa do ser humano, principalmente o povo chileno, que tinha aquela dificuldade de sobrevivência, política, moral, enfim. E eu vou lendo esses caras todos, e acho isso uma coisa assim, sabe, a poesia pra mim é uma ... Eu leio eles todos, o Lorca, os brasileiros... Você pega esse que escreveu a Nega Fulô, que é o Jorge de Lima. é um dos mais lindos poetas. Me lembro quando eu fiz o Cabeça de Nego, eu lia muito o Jorge de Lima. Pela tez da poesia dele, sabe? Enfim, tou sempre carregando os poetas comigo pra lá e pra cá, porque eu acho que quando eu carrego a poesia, ela é que acaba me levantando, sabe? é um barato.

REGINA - E alguns dos teóricos da poesia, não? Por exemplo, já leste o Octavio Paz?

JOAO BOSCO - Octavio Paz, eu li um, que são várias conferências que ele fez por universidades americanas. E essas conferências eram conferências sobre literatura, sobre poesia. Então viraram um livro que no título tem a palavra barro. Eu não sei se são pés de barro, ou local onde os pés são de barro, falando sobre esta questão (1). Sobre México e América Latina, mas li porque alguém, tinha me dito sobre este livro e então comecei a ler, mas era um livro bem conceitual sobre poesia. Mas eu sei que ele é um intelectual fantástico, uma pessoa que tem uma visão da literatura, prin-

principalmente na América Latina, onde as pessoas mais importantes... Mas eu gosto de ler a poesia pela poesia, sabe? Me lembro que quando eu tava lendo o livro de Márcio Souza, " O Brasileiro Voador", ele abria o livro com uns três versos assim de um comentário de Machado de Assis que fazia uma alusão a essa coisa. Como é um livro sobre Santos Dumont, ele dizia que "e foi subindo, foi subindo, acima do azul do céu da tarde que morria, a ver se achava uma sonora rima" (2). Então, quando você abre o livro com aquilo, tirei já, quer dizer, já fiz logo uma música com aquela idéia que tava antes do título do livro, tava na primeira folha branca do livro. Até brinquei, uma vez que estive com o Márcio Souza, quando tive o prazer de conversar com ele e comentar sobre esse livro que era um livro genial, mas eu fiquei dizendo pra ele como era bonito o lance dele e do Machado de Assis. Ele colocar na abertura, como se aquilo fosse você subindo naquele vão, sabe? Por exemplo, a primeira coisa que uma aeromoça pudesse dizer... Então a poesia é uma coisa genial, sabe? Uma coisa que alimenta mesmo. Um delírio total.

REGINA - Uma vez alguém me perguntou porque eu tinha te escolhido pra fazer o trabalho, até a dissertação. Aí eu disse que, além das questões subjetivas, eu via uma que considerava muito importante. Aí eu perguntei pra pessoa: já leste " O Perfume" de Süsskind? Pois ali tem um personagem que é superdotado pra olfato. Tanto que ele mata mulheres bonitas, pra tirar dessas mulheres o cheiro, pra com ele fazer um perfume especial, que ele considera que seria o melhor de todos. E eu digo: não acho que o João vá sair por aí ma-

tando alguém por causa da música, mas ao mesmo tempo pra mim o João é alguém superdotado pra sonoridade, eu tenho a impressão de que pro João tudo vira sonoridade, entendeu? Aí eu queria saber... porque pro comum dos mortais, nós que não somos superdotados pra nada ... ou quase nada, fica difícil entender como isso funciona. Será que podes explicar?

JOAO BOSCO - Olha, o Affonso Romano de Sant'Anna, que é um outro poeta, que é de Minas, e que escreveu um livro amplo de poesia chamado Toda Poesia Possível, ele esteve no meu show no Rio, agora no verão, no Canecão, e ele acabou escrevendo um comentário na coluna dele n'O Globo, dizendo que eu era um músico que usava o texto apenas como um pretexto, porque na verdade o que eu fazia era engolir aquele texto, transformando aquele texto numa coisa sonora, talvez uma forma de canibalismo literário: quer dizer, você utiliza a palavra para criar sonoridades. Eu acho que você foi muito feliz no exemplo do personagem desse perfume, e eu acho genial essa história, acho linda essa história. Eu me lembro desse filme de Jonathan... que é o canibal aí (3). Que é a pessoa que utiliza vítimas pra ganhar uma pele nova e tudo, como ele queria, enfim. Mas eu, na verdade, a música tem comigo um processo interessante, porque ela me obriga a ir atrás da palavra. E a exigência dela é muito alta em relação à palavra. Veja você que ao longo desses anos as pessoas, dentre as pessoas com as quais eu tenho trabalhado, pessoas que têm, que gozam da intimidade da palavra, pessoas que são acompanhadas de uma forma privilegiada das palavras, quer dizer, essas pessoas são, na verdade, em termos de Música Popular no

Brasil, pessoas que têm uma importância muito grande, como é o caso do Aldir, como é o caso do Antônio Cícero, como é o caso do Waly Salomão, pra te citar como exemplo três pessoas que são rigorosas no exercício diário da palavra. Então, a música me fez ir atrás dessas pessoas, compreende? Mas ela me faz ir atrás dessas pessoas porque a exigência com relação a essas palavras, no fundo, o que a música quer é uma palavra, mas que vem de uma grande sensibilidade e riqueza poética para que ela possa extrair dessa grande riqueza uma riqueza de sonoridade também. Eu só posso te dizer isso, que dentro desse exercício sonoro, quer dizer, dentro deste pretexto de ir atrás do texto, existe uma exigência muito grande com relação à qualidade da palavra. Eu acho que é exatamente essa qualidade da palavra que vai me permitir a qualidade sonora, compreende? Mesmo que para isso eu tenha que mastigar a palavra, tenha que às vezes até dificultar, vamos dizer assim, o entendimento dela em favor do som. Mas é necessário que, por detrás daquele som, exista aquela palavra e aquela palavra mesmo. Fora isso é uma coisa como você disse que é subjetiva também, quer dizer, no sentido de que você tem algo que é pura veia, que é espontaneidade, que é cascata, que é preciso percorrer o seu caminho sem se preocupar com a margem, sem se preocupar com os acidentes, quer dizer, é possível jorrar, entendeu? Então aí você, de posse de um tema, de um caminho, você então começa a trabalhar a sonoridade. Isso é sempre assim. As vezes a música vem com um som, depois a palavra vem, assenta e depois a palavra e a música caminham na busca de uma sonoridade. Sempre tem acontecido esse processo.

REGINA - Isso num trabalho de parceria, ou num trabalho só?

JOAO BOSCO - No trabalho de parceria e às vezes no trabalho quando faço só, o processo é mais ou menos parecido. Com raras exceções.

REGINA - Tu sabes que em minha dissertação de mestrado, tu sabes que eu vou trabalhar só com as músicas que eu chamo músicas-solo. Aquelas em que fizeste letra e música.

JOAO BOSCO - Sei.

REGINA - Embora... Eu estava até discutindo com o Celson hoje, o Celson teimava comigo que "Sinceridade é dele sozinho". Eu digo não (risos), ele pensava que era quando começou a compor, né? Depois descobriu que o Perez estava no meio. Mas aí é que está a coisa interessante, né? Como a música que tinhas ouvido na infância, acabou surgindo depois, sem autor, e tu acabas descobrindo por acaso que havia um autor e que estavas compondo uma música que já havia sido composta .

JOAO BOSCO - Já havia sido composta, exato.

REGINA - Mas com uma letra lindíssima, né? Eu preciso fazer essa diferenciação com o trabalho, se eu não me engano são 18 músicas das que estão gravadas, e não estou contando "Alferes". Porque "Alferes" tá tão longe das outras todas que não dá (risos) pra encaixar Alferes no conjunto. Mas eu queria saber, dessas músicas de que

fizeste a letra e a música, eu gostaria de saber como elas foram criadas. Elas foram criadas todas do mesmo jeito, ou às vezes o santo baixa diferente, numa música pra outra. Quer dizer: como é esse processo criador?

JOÃO BOSCO - Eu te confesso que não me lembro muito como é. Acho que... vamos dizer, "Sassaô" foi uma música que me veio de um livro que eu tinha lido do João Ubaldo Ribeiro, chamado Vila Real. Então, eu tinha lido esse livro, acho que é o livro de João Ubaldo Ribeiro que mais me toca. Já li o "Viva o povo brasileiro", li os outros, o "Setembro não tem sentido", o "Sargento Getúlio", mas eu acho que o "Vila Real" foi o livro que mexeu comigo assim, porque talvez tenha cenários muito parecidos com cenários da minha infância como Oratórios, como a vila em que morei, numa época em que fiz uma canção chamada "Das Dores de Oratórios", que é bem regional. Mas aquela coisa da "Serra da Barriga, eu ouço a sabiá", quer dizer, aquela coisa dos quilombos dos palmares, você ouvindo o pássaro cantar num levante político negro. "Me banho na bacia do recôncavo", sabe aquela coisa de Vila Real e da Bahia e tudo, eu comecei por ali, sabe? Mas as imagens me vem assim bem alegóricas, bem soltas, e eu vou fazendo. Agora, na verdade eu tenho sempre a música com a sonoridade, sempre. E vou tentando traduzir aquela sonoridade. De fato, em "Sassaô" descobri que era isso, descobri que eu tava fazendo uma música que dizia isso, "Na serra da barriga" e eu comecei a sacar que isso vinha de Vila Real. "Jade" foi uma música que eu tinha. Estava fazendo um trabalho em Los Angeles e essa música me veio assim, uma letra inteira, assim, dizendo es-

sas coisas, "aqui meu irmão", e essa pedra que é uma coisa. Eu às vezes tenho umas afinidades, por exemplo certas coisas como minérios, minerais. Houve uma época que eu tinha tendência a estar envolvido com certo tipo de mineral. Atualmente, de certo tempo pra cá, jade, até eu ganhei um anel de jade, que me foi dado por um joalheiro chamado Alfredo Grosso, que hoje vive na Itália [exibe o anel, um largo anel de ouro trabalhado]. E tudo isso de repente vai acontecendo com você. Você faz uma música que se chama Jade, vem um cara e te faz um anel de jade, entendeu? E a minha vida é um pouco assim. E eu uma vez encontrei com Muniz Sodré e ele fez um comentário de Jade que eu nem retruquei, mas como nós nos damos muito bem, e admiro muito o trabalho de Muniz Sodré, ele disse assim: "essa sua música, por exemplo, João, Jade, é uma música que a gente percebe que foi uma música com uma letra muito trabalhada". E eu não quis desapontá-lo dizendo: olha, eu não me lembro de ter trabalhado em nada dessa letra, porque eu me lembro que estava em Los Angeles e acordei, e acho até que essa letra eu fiz num sonho, porque quando acordei eu comecei a me lembrar da letra e comecei a escrever, e ela praticamente saiu assim, como naquele trampolim, naquela coisa que você se atira e cai numa imensidão de cor, de verde, de mar, de água, de pedra, entendeu?, de sensualidade, de mulher, de sexo, de tudo. Você começa a falar de tudo ali, mas eu não me lembro de ter trabalhado em nada nessa música, eu não me lembro de ter tido nenhum trabalho nessa música, e eu fiquei muito desapontado porque eu não queria dizer isso ao Muniz, que eu não tinha trabalhado nada, porque o Muniz é um sociólogo, é um semiólogo, é um intelectual fantástico e genial; eu não podia dizer

pra ele que não era. Mas não foi. Geralmente as letras me vêm assim chegando, não assim,entendeu?, toda ela de uma vez como um milagre, não, mas eu fico um tempo com a música, mas de repente chega, eu percebo que é aquilo, aquele assunto, e quando eu vou falar, então, aquilo desencadeia tudo com uma facilidade enorme! E talvez porque houve um tempo de gestação, talvez, sem saber até, quer dizer, a sonoridade talvez vá trabalhando, eu não sei muito bem te explicar essas coisas. Mas cada canção tem um critério; e eu fiz uma música há pouco tempo, baseada numa música do Miles Davis, que se chama Jean Pierre, por exemplo. Então o Jean Pierre era uma música que o Miles Davis tinha feito para o filho dele, era o filho da primeira mulher e não dele. E como o garoto tinha um nome francês, ele pegou uma canção de ninar francesa que é o Dodô [trauteia: pa,pa...] pra fazer menino dormir. E ele fez uma música que dizia assim [trauteia]. Então ele fez uma coisa que eu adoro fazer, e é por isso que o Miles é uma das pessoas que eu admiro muito, porque ele tem um lance total pela música. E então eu peguei; achei que ele tinha feito isso em função da Dodô. Eu nunca li que ele fez isso baseado nessa canção de ninar, mas é claro que eu conheço as duas e sei que ele pegou essa canção francesa e fez para uma criança com nome francês que era filho da primeira mulher. E então eu fiz (canta):

"tá tá tá ti tu

o re ri ru re

quem pegou / o velho bidê

do seu avô

arruma os seus trem

arruma os seus trem

arruma os seus trem

que pintou o delator..." (risos)

Entendeu? Já botei um lance assim da coisa, do blues, da coisa malandra, da coisa meio suburbana do Rio de Janeiro, e eu fiz uma segunda parte que a música do Miles não tem, que eu preciso complementar sempre com a minha música, né?, e eu fiz:

"adoro esse menino

pai desse festim

adoro quando o nego Miles

baixa sobre mim

Fico transeado

meio pássaro que gira

a gente quando fica possuído

a gente canta assim..."

Entendeu? Essa coisa da pomba-gira, do pássaro que roda, do transeado, adoro esse menino, pai desse festim, dessa reunião, sabe, de idéias, essa reunião de crianças, de idéias musicais, enfim, você vai e ele ali, como se você estivesse possuído mesmo, acho que o Miles esteve possuído quando fez Jean Pierre, e eu também gostaria de estar uma vez mais possuído pela mesma criança. Essa é uma música que eu pretendo gravar futuramente, mas você vê como é que eu raciocino musicalmente, entende? Só pra você ter uma idéia de como eu trabalho. Então cada idéia de letra, né... No

disco Bosco, que tem aquela coisa do...

INA - Então vamos falar da minha favorita ali, que eu não acho
ais bonita nem menos bonita, mas porque para mim ela encerra uma
espécie de poética do João Bosco, que é "Vila de Amor e Lobos".
Como é que foi feita Vila de Amor e Lobos? Te lembrás?

O BOSCO - Vila de Amor e Lobos também foi feita na mesma época
que eu tava lendo João Ubaldo, sabe? Uns livros dele. E eu acho
que... é uma música que talvez tenha vindo de Vila Real, também,
esse mesmo livro. Mas era uma idéia de falar sobre a vida de Vera
Cruz, sabe? A coisa do Brasil. A Vera Cruz, Santa Cruz, isso, to-
dos os nomes do Brasil, transformar essa coisa nessa vila de amor
e lobos, essa coisa que você se depara com essa dualidade, né?, do
trabalho, da violência, do viver, do amor, que de repente bate fa-
zendo com que você vença tudo isso e tal. E criar uma atmosfera
que na época tinha, e eu tava muito ligado, eu pensava muito no
Brasil, no Brasil geográfico, no Brasil humano, no Brasil - as
coisas, no Brasil social, no Brasil religioso, eu pensava, se eu
não me engano tem até umas coisas de sino, tem os portugueses que
chegam também. E eu pensava numa espécie de história do Brasil,
dentro dessa vila, tentando conter uma vida nacional sob vários
aspectos, assim humanos e políticos, mas com uma coisa bem, uma
linguagem bem espontânea, bem simples, sem me preocupar com toda
aquela simbologia mas tudo estivesse realmente traduzindo com fe-
licidade o pensamento. Andando na praia e pensando e deixando sol-
tar aquelas coisas. Foi uma coisa muito emocionante, fazer essa

música na época, mas eu não lembro mais da emoção dela, como que era. Eu me lembro que era, eu me lembro que ficava envolvido com essa música, assim eu vi, eu via sinos batendo, eu via, tinha umas pessoas, pessoas se reuniam numa praça e tinha uma coisa assim de várias imagens que eu andava colecionando, de livros, de poesia, de cinema, eu sei que eu estava preocupado em falar sobre um lugar onde eu conhecesse bem, em vários aspectos dele, mas eu nem me lembro direito, eu precisava de pegar a música de novo, ouvi-la, pra eu ver se eu faço aqueles caminhos de volta, pra ver se eu consigo identificar...

REGINA - é, eu não vou te perguntar porque eu não quero te induzir a nada. Eu quero que a coisa saia espontânea. No levantamento que fiz aqui, você tem que no Gagabirô, por exemplo, há três músicas: Bate um Balaio, Gagabirô e Tambores. Depois, no Cabeça de Nego: Bote babalu pra pular no pagode, que foi uma música que na outra entrevista acho que não falaste comigo. De Cabeça de Nego falaste bastante, eu tenho as anotações. O João Balaio, que eu acho sempre muito interessante... Como essa música do Miles Davis, já deu pra sentir, fazer aproximação...

JOÃO BOSCO - é.

REGINA - Em Aiaiai de Mim tem Si si, no no, Eu e minha guitarra e Das Dores de Oratórios, né? Quer dizer Das Dores de Oratórios você pode fazer uma dupla leitura, muito interessante. Tanto o topônimo, que tu acabaste de falar, como o próprio oratório em si, né, o

objeto. E Bosco, principalmente, né?, em que há muita coisa.[...]

JOAO BOSCO - Pois é Regina, eu falo, falo, falo, mas eu na verdade não sei nem como é que me vêm essas coisas, viu? (risos)

REGINA - Mas a gente tem que tentar...

JOAO BOSCO - Eu falo porque tenho que falar, porque ele ligou (aponta para a câmera). E eu não posso desapontá-lo e ficar aqui dizendo eu não sei, eu não sei. Mas na verdade eu não sei mesmo essas coisas, eu não sei te explicar como é que isso surge. Eu leio os livros, e às vezes me vêm as idéias. Mas às vezes eu nem sei se são os livros mesmo, entendeu? Ou se fiquei empolgado com os livros e quero retribuir a minha empolgação e saio quicando que nem bola de pingue-pongue e alegria, fazendo música. Não sei qual é a relação, na verdade. Eu sei que coisas me impulsionam. Não sei se elas deflagram, na verdade, porque elas são o princípio da coisa, ou se elas é que fazem a explosão acontecer aqui dentro. Não sei, mas de qualquer maneira a importância delas é vital assim. Mas eu não sei mesmo.

REGINA - Mas tu és um caso muito raro de alguém que não sabe - eu acredito que ninguém sabe porque faz as coisas, na verdade eu acredito que não. Mas ao menos tu és uma das poucas pessoas que eu conheço, das que trabalham com arte, que procura entender o que faz.

JOÃO BOSCO – Mas é tão difícil... (risos). Cada vez que eu procuro explicar a você, eu fico na dúvida: será que tô falando mesmo essas coisas, será que isso existe, será que isso é verdade? Será que não é outra fantasia? Bote babalu pra pular no pagode. Isso era uma coisa assim: eu fiz uma música e de repente eu pensei num crioulo da vila lá do Rio de Janeiro, lá no morro, querendo fazer rock and roll. E eu me lembro de (canta um trecho de Trutti Frutti). E eu fazia muito isso, fazia rock and roll e tudo. E eu começo a ver aquele negão fazendo rock brasileiro. Como é que seria rock brasileiro? Ficava então vendo ele mastigando esses símbolos que a gente escuta, de língua estrangeira. Mas eu, quando eu abro a música, eu já não sei, eu já não tenho nem palavras. Porque eu me lembro que quando eu abro eu digo assim: ô ô ô... zigundaga digopaba digolê tchum tchum zigaba digopaba gigolê tchum... Aquilo não tem letra, aquilo é um troço de maluco, é um cara recebendo um... Depois é que eu digo: "babiê", como se eu não soubesse pronunciar "beibe", entende? Babiê, mas beibe é um troço legal, é um som legal. Tem uma coisa a ver com uma série de coisas no Brasil, como Angela Maria cantando Babalu, tem uns troços assim. Então, eu não sei, pode ser que seja isso. Mas eu também não sei o que é. E tem umas alegrias assim: "esbanjo no xote", tem uma coisa farta do Brasil, boa assim, "esbanjo no xote", como se fosse um breque. Ai eu vou fazer um breque, não tenho a palavra, eu digo "esbanjo no xote". E aquilo se traduz numa coisa boa, numa coisa assim ... de um xote... com uma... Ai tem o negócio do Jackson, que tá ligado já no Bate um balaio, que na verdade o Bate um balaio é Jackson,

né? Minha paixão pelo Jackson, pela divisão rítmica do Jackson e eu não sei como dizer de Jackson... Então eu começo a cantar trechos de Carolina, que na verdade não é Jackson, tem coisas de Luiz Gonzaga...

REGINA - Mas aquele A - E - I - O - U - Y ? (risos)

JOÃO BOSCO - é, tem aquele A - E - I - O - U - Y, que é Jackson puro... aquela maneira de ... Eu fiquei muito feliz uma vez quando eu cantei isso no Chico, no programa do Chico e Caetano. Eu me lembro que quando eu terminei o ensaio, aí o Chico veio falar comigo, que era a primeira vez que ele via a homenagem de um músico para outro músico, onde a música fosse a coisa que contava mesmo. E o Jackson era um músico que gostava do ritmo, gostava dos declives, dos acentos das palavras, acentuação rítmica. Um cara que caminhava assim com a música, com um gingado assim tão especial. Talvez Bate um balaio seja uma homenagem a toda aquela performance do Jackson. A primeira vez que eu vi Jackson assim bonito, foi com Gil cantando "Responde esse coco com a palma da mão", tava num teatro e vi. Há muitos anos já, era estudante ainda, tinha vindo ao Rio passar umas férias e vi Gil cantando [canta]: "Responde esse coco com a palma da mão", tava num teatro e vi. Há muitos anos já, era estudante ainda, tinha vindo ao Rio passar umas férias e vi Gil cantando [canta] "Responde esse coco com a palma da mão / mas isso é coco do norte, nunca foi um baião / Mas responde ô responde com palma de mão..." E achei interessante porque ao mesmo tempo que a pessoa tava dizendo "responde esse coco" e o ritmo não era

um coco, sabe? Era um baião. Era uma coisa que o Gil fazia tão interessante de linguagem, de metalinguagem, uma coisa assim. Prefiro até cantar essas coisas, reviver a emoção. Mas falar sobre essas coisas é mais complicado, porque realmente não sei mesmo falar sobre isso...

REGINA - Acho... Não sabe? (risos)

JOÃO BOSCO - Se eu soubesse...(risos)

REGINA - [...] E João Balaio, né? Tambores, Gagabirô. Gagabirô eu me lembro que tenho na outra entrevista. Tu contando do teu encantamento de ter ido ao morro do Rio, atrás do jongo e ... Ainda vais lá, atrás do teu jongo?

JOÃO BOSCO - Tem um tempo que eu não vou. Porque de repente a música também vai por outro caminho e tudo. E aí eu vou pra outros caminhos também. Mas de repente, né? Eu sei que a vovó Joana já faleceu. Depois disso, algumas pessoas não sei se vou encontrar com elas novamente, lá. Mas eu sei que o pessoal que, por exemplo, tá ligado ao jongo lá na Serrinha continua, um grupo de pessoas, continua fazendo jongo, até mesmo envolvendo crianças, agora, ensinando como é, como é que não é, e tudo. Mas, Gagabirô foi ouvindo esses atabaques mesmo. Nessas histórias de ...

REGINA - Porque eu me lembro, nessa entrevista, tu dizias... eu não sei se foi num programa, eu não tou exatamente lembrada do deta-

Ihe... Que uma moça disse pra ti que gostava muito de Gagabirô, que sabia Gagabirô, e cantou pra ti Gagabirô inteira, que é uma música que tu dizes que não tem letra. Só que toda vez que eu escuto Gagabirô... No encarte do disco não tem letra nenhuma, né?, só diz "canto wemba" e tal. Eu me sinto fraudada, entendeu? Porque Gagabirô tem uma letra, pô! (risos)

JOÃO BOSCO - [canta] "E onogagá no ô/ gagabirô" Tem letra e eu sei a letra, mas na verdade, como é que eu vou escrever isso lá? Eles vão dizer que eu tô delirando... Enfim, eu não vou dizer que sim, vou dizer que não tem letra, não escrevo nada, e fica só a sonoridade. Mas você bota ali e tá ali aquela sonoridade, e é engraçado, porque cada vez que você passa por ela é a mesma sonoridade, como se aquilo tivesse de fato um vocabulário próprio. É engraçado, isso. É engraçado isso, a gente se deixa levar por essas idéias bem místicas que é a característica do Brasil. A gente até poderia dizer que a gente cruza aí com umas entidades, que se utilizam da garganta da gente pra se pronunciar, né? É muito engraçado, isso.

REGINA - A lembrança do "Gagabirô" e a tua resposta me fizeram pensar noutra coisa que eu acho que já deves estar cansado de responder, mas pra mim era bom saber. É o seguinte: essa fascinação pelo som negro, João, de onde vem isso?

JOÃO BOSCO - Eu não sei de onde vem isso. O que eu posso dizer foi que numa entrevista, que saiu agora na Revista do CD... Eu até não gosto da entrevista que saiu. A pessoa começou a me fazer uma sé-

rie de colocações, e eu lhe respondendo que não era bem aquilo, e então ele tirou as perguntas dele e ficaram só as minhas respostas. Ficou um troço meio esquisito. Eu tava respondendo a ele, ele tirou as perguntas, a coisa ficou meio sem sentido... Mas eu lendo a matéria, verifiquei que termino a entrevista falando sobre Ata, e Ata é uma negra que está conosco, quer dizer, com a minha mãe, com a minha família, desde que a minha mãe casou. E minha mãe casou muito jovem, com 17 anos. A minha mãe já tem mais de 70 anos, então esta senhora nos acompanha desde que ela era também uma garota, uma adolescente. E sempre se referiu à família dela, dos quais eu conheci dois sobrinhos e um padrasto, como pessoas que teriam vindo da costa da África, principalmente o padrasto, porque os pais ela nem os conheceu, na verdade. E ela sempre falou uma língua portuguesa muito própria dela. E Ata sempre se pronunciou dentro de casa com seus temores de cultura, de uma pessoa que vem daquelas origens negras do Brasil, de nações africanas que aqui aportaram, então toda movimentação de Ata dentro de minha casa, ao longo de todos os anos, na comida, nos costumes, nos temores, toda a emoção dela era uma emoção de uma pessoa que pertence àquela gente. Talvez por ela ter nos criado a todos os filhos - somos 10 irmãos - e a minha irmã, a mais velha, já beira aí os 59, 60 anos, quer dizer você já vê a quantidade de anos que essa senhora está conosco. Talvez eu tenha, de forma bem próxima, familiar, tenha captado mais coisas dela do que da minha própria mãe, por exemplo, com relação à cultura de minha própria mãe. Ou talvez eu, pela musicalidade, talvez a música funcionasse como um dial, onde você sintoniza muito mais facilmente naquela rádio, daquela história,

daquela cultura, do que na rádio, por exemplo, da minha mãe ou do meu pai. O meu pai nunca esteve muito presente na minha vida, na expressão, na ilustração, na explicação. Meu pai era um homem de poucas palavras. Mas era um árabe, e um árabe genuíno. E acho que a minha música tem muito de mouro, isso eu consigo entender, porque toda vez que eu passo por esses lugares, eu fico meio balançado, eu fico meio entregue, eu fico... E me encontro muito com eles, então, essa coisa do mouro com a negritude é uma coisa que tá muito presente. Lendo essa entrevista, eu terminava dizendo isso: que a pessoa me diz assim: Como é que é você em relação a essa coisa mística do Brasil? Eu dizia: Eu não sei, eu só sei que toda vez que eu me sinto meio em perigo, eu chamo por Ata, que é essa pessoa. Eu não sei que quer dizer isso, mas eu tô num avião e o avião começa a jogar, eu digo: Ata, segura aí!... Se eu tô num show e tô sentindo uma certa dificuldade de comunicação, eu digo: Ata, facilita aí... E é uma pessoa que tá viva na minha casa, e eu falo no telefone com ela, compreende? Eu digo: Ata, como é que é, tudo bem? O meu filho e tal, não sei o quê [imitando Ata]. Ela sempre faz as mesmas perguntas: Como é que você não vai mais à igreja? Você não reza mais? Você já não faz nenhuma dessas coisas, eu sei que você é uma pessoa boa... Ela fica brincando e tudo, mas ela tá ali, tá viva, e eu me reporto a essa pessoa como se ela fosse um totem, como se ela fosse uma entidade. E eu não sei porque, é a coisa mais próxima que eu tenho de exemplo pra dizer. É Ata. Porque a minha avó, mãe de minha mãe, era de um lugarejo lá em Minas chamado Barra Longa e era uma pessoa também de tez mais escura. Mas falar que a gente tem tez escura no Brasil é um negó-

cio em que estamos chovendo no molhando, porque é um país que é banhado por essa questão da cor mais negra e de índio. Não tenho mais pra onde ir agora pra te explicar isso. Mas que realmente a negritude é uma coisa que envolve...

REGINA - A maioria de nós que gosta de música, até mesmo muitos dos compositores, não podemos deixar de ser fascinados pela música negra. Só que a maioria não faz música com aquele toque, né? é por isso que tô perguntando da tua fascinação...

JOÃO BOSCO - Não sei, de fato. Mas eu sei que sempre fui assim, mesmo em Minas Gerais, que é considerado o templo do barroco. O templo, o santuário da nave religiosa, as músicas, os cânticos... Eu sempre fiquei do lado de fora da igreja, sempre fiquei ali na praça, ali no adro, nunca entrei muito lá dentro. Quer dizer, eu poderia entrar e sabia até a linguagem... Até nesse meu primeiro disco, que você se refere ao "Alferes", que tem "Quilombo", admiro certas coisas de "Angra", certos motivos. Mesmo "Agnus Sei"... Quer dizer: são cânticos que poderiam até estar dentro da Igreja, mas pela parte rítmica e percussiva deles acabam sempre mais da porta pra fora. é uma coisa engraçada. Meu pai, por exemplo, que dizia que na vida tudo que importava era Deus, e que daqui nada se leva, o meu pai já morreu e eu espero até que ele tenha encontrado as coisas que ele dizia que existiam após a vida, quer dizer papai acreditava nessa coisa do céu, do paraíso e não sei quê. Mas ele falava tanto de Deus e eu nunca vi ele dentro da igreja. E toda missa que ele assistia ele ficava do lado de fora.

De modo que eu fico pensando... Até que ponto ele acreditava nessa coisa assim... Ele acreditava, mas não dentro da igreja, do lado de fora, porque de fato do lado de fora você consegue ver todo o movimento de dentro e do lado de fora da igreja, e quem tá lá dentro só vê o que tá dentro. Mas a minha música, essa coloração negra, ela tem mesmo, ela tá dentro. Não é apenas uma empatia que você tem por uma cultura. Mas eu sinto, sabe, quando eu viajava com Clementina, e ela [canta]: "joelha, joelha/ joelha e me peça perdão, joelha ", sabe, aquilo batia. Pra cantar eu às vezes entorto a boca, faço aquelas coisas do negro, mesmo. A minha voz é rascante, é agressiva, é crioula. É uma voz meio mal-educada, você compreende. É uma coisa assim como o negro é, como a música negra tem essa liberdade de ser, compreende? E fui descobrindo isso, assim, quando eu botei [canta] : "som pirão/ som pirão" junto com a Clementina nos versos, eu dizia [imita], lembra pirão, é um pirão, que é uma coisa meio daqui mesmo, aquela coisa meio mal educada, meio... Uma palavra meio rústica. Uma coisa meio bruta. Mas é assim que eu acho que eles são. E na verdade quando eu digo eles também já me incluo, porque eu já sou meio junto de tudo isso.

REGINA - Eu tô tentando... Desculpa, João. Vais continuar? Porque eu não quero cortar esse manancial aí.

JOAO BOSCO - Isso é loucura só.

REGINA - Mas se é loucura, é a única que faz a vida possível... João, é o seguinte: eu tô numa fase de leitura, agora, em que tô

procurando estabelecer se existe uma espécie de semântica da melodia, do ritmo. Se ao utilizar, até mesmo para musicar a letra feita por outra pessoa, se o tema é que te leva à escolha do ritmo, qual é a melodia que vai encaixar melhor ali e tal. Tá muito difícil de encontrar isso, mas achei alguma coisa, por exemplo, no Dicionário Musical do Mário de Andrade, em que ele dá explicações sobre a habanera, que é uma constante também pra ti, e ele termina dizendo que o fulano de tal (ando com uma dificuldade terrível pra guardar nomes), que há um historiador de música, americano, me parece, que diz que a habanera é uma música de origem árabe. Ai pra mim tudo fechou, né? Beleza: tá fechadinho! E tu, vês alguma coisa nisso aí? Por que um ritmo em lugar de outro? Por que determinado tipo de melodia em lugar de outra?

JOAO BOSCO - Como é que é isso, Regina... Eu não sei como é que é isso... Você sabe, eu vou te contar um episódio aqui. Eu tava numa fazenda numa época, num carnaval, lá em Minas, num lugar... Como é o nome do lugar? Eu esqueci o nome, daqui a pouco me lembro. Mas era uma fazenda, um lugar lá do interior de Minas que uns amigos convidaram pra passar o carnaval. Nós éramos três casais. E era uma fazenda do interior de Minas, e a cidade ficava a 30 km daquela fazenda. E a gente podia sentir, a 30 km de distância, aquele ritual carnavalesco acontecendo. Isso na sexta-feira, no sábado de carnaval, no domingo. A gente tava lá na fazenda, não tinha ninguém na fazenda. Éramos nós, três casais, um cachorro policial, pastor velho, que nasceu naquela fazenda, um cão fi-

la que já estava aposentado, e nós. Então como nós pensávamos em jogar cartas, pensávamos em conversar, pensávamos em fazer umas... Mas nós começamos a ficar, eu pelo menos comecei a querer beber e todo mundo começou a beber. E começaram a dizer que aquele lugar... Um dos casais que estava conosco era filho do dono da fazenda. Ah, não sei o quê, a minha mãe, não sei o quê, morreu aqui. Aqui teve uma festa do não-sei-o-quê, e uma vez teve uma festa do Divino... E aí os músicos entraram, e eu não sei o quê, houve um problema aí entre eles, e um casal de namorados, houve um acidente, um final meio fatal, aquela história toda. Eu te confesso que eu tava de uísque até aqui já no segundo ou no terceiro dia. Diabos, eu podia ver coisas. Porque quem bebe muito acaba vendo. Têm uns que vêem ratos, outros vêem jacaré, outro vê tigre, outro vê... Eu podia ter visto coisa deste tipo. Tá bom, eu podia ver gente. Mas eu não precisava ter visto um sujeito de 1,90 m de altura, com a cabeça de todo envolvida em fitas coloridas que desciam pelo corpo, todo ele de branco, e as fitas desciam pela cabeça num círculo e cobriam o corpo dele em fitas que quando ele girava, ele dançava num diedro da parede, e ele dançava uma coisa meio crioula, embora eu soubesse que era uma coisa de festa do Divino, porque ele estava vestido como um sujeito que tinha ido pr' uma festa religiosa, mas ele dançava como um profano. Por que eu vejo aquilo? Eu podia ver um rato, era muito mais simples. Um rato subindo pela parede e pô, tá explicado o meu delírio. Mas por que, na hora do meu *delirium tremens*, eu vejo um sujeito com esta indumentária e com esse balanço, esse ritmo? Então, por que isso? Claro que eu passei um sufoco danado porque só

eu via isso, e eu não conseguia acordar Angela, que dormia do meu lado, e eu não tive força para... Eu fui ficando meio... E vi aquela figura. E ela ficou ali um tempo imenso, o suficiente pra eu vê-la dançando, pra lá, pra cá, e de cá pra lá... E eu vi a expressão do rosto. Era pessoa de rosto muito magro, e a pessoa muito, muito magra, muito alta, muito esguia. Mas uma cor já meio amarelada de pele. E as fitas eram coloridas. Eram vermelho, azul, lilás, rosa, verde... Aquilo pendia da cabeça como se fosse uma coroa que descia pelo corpo, e a pessoa dançava com gestos muito largos e com uma cadência, com uma leveza... Mas eram movimentos de coisa bem crioula, compreende? Por que eu vejo isso? Então na verdade a gente... Eu não vi isso, é uma imaginação, concordo. E nem concordo, também. Não me interessa isso. Acontece que eu vi aquilo e aquilo tem um sentido pra mim. Mas aqueles movimentos tinham ritmo, era uma cadência. Por que eu não vi aquele sujeito então tocando uma viola caipira? Por que eu vejo aquele sujeito, entendeu, modificando a própria indumentária da tribo? Ele se travestiu de outra coisa. Quer dizer, ritmicamente ele estava errado. Aquele sujeito não é daquela tribo ali. Ele não é da festa do Divino. Aquele sujeito pertence a uma outra tribo, que é uma tribo muito mais afro, compreende? Outro lugar. Por que eu vi aquilo? Porque de repente eu já começo a aproximar uma coisa da outra. O que é isso? Então eu sinto que muitas vezes, quando eu pego o violão, eu sinto que os dedos começam a descer e a subir e a provocar uma cadência. E essa cadência, no fundo, é ela que me provoca. Eu só fiz uma música sem pegar no instrumento, que foi o "João do Puló". Eu tava na Bahia, num hotel. E senti, no

dia que acordei, que "João do Pulo" era uma música que tinha um drama. E esse drama era um drama que não passava pelo ritmo. Porque era exatamente a falta de ritmo que era o drama dessa música. Porque era como se fosse o ioruba, onde num ritual você dizia e as pessoas respondiam. Então aquilo não tinha [canta] : " Abatiutê/ dá dez pulo aí, saci/ se atira no espaço, no ar". Sabe como é, a coisa não tinha o tempo. O tempo era exatamente a falta de tempo. Então eu me lembro que ficava andando pelo quarto, mas como se eu fosse um peripatético, um sujeito que estivesse andando e contando uma coisa prum monte de gente. E no fundo era uma coisa em que o ritmo era exatamente a ausência dele, que era o drama. Na verdade, quando eu fui pro disco, e eu mesmo fazia essas, eu mesmo me arrepiava com aquelas histórias que eram coisas que eram inconfidências que eu tava narrando, e inconfidências não podem ser acompanhadas por turba, porque aí você acaba se entregando, se denunciando. Eu sentia um pouco essa dramaticidade, esse teatro, porque você acaba se entregando, se auto-denunciando. Eu sentia um pouco essa dramaticidade, esse teatro, do João do Pulo e tudo. Mas, do mesmo modo que isso aconteceu comigo, acontece assim: eu vejo uma coisa, e a coisa começa a se mover e a coisa tem ritmo e eu começo a ver e a me envolver com aquilo. E eu começo a contar as coisas em si, e vêm então sons, e vêm, vêm, e começa a mudar tudo. E tem coisas assim que acontecem que eu nem sei direito como falar isso, porque as pessoas vão dizer até que eu tou meio doido e tudo. Vão dizer: esse cara tá delirando! Quando eu vi o filme de Felini, naquele último filme que é "Fala da Lua", "Conversa da Lua" (4). Pois ele diz assim que tem certas

notas musicais, certos espaços melódicos que um músico deve evitar de tocar porque, tocando, essas coisas têm capacidade de mover objetos. Então eu te digo uma coisa: eu na minha casa já vivi esse tipo de coisa. De repente, passar por momentos musicais e eu mesmo ficar com medo e parar e ir embora dormir, porque eu começo a sentir que coisas começam a acontecer em volta. E isso já aconteceu, não só comigo, mas claro que eu nunca conversei com a minha filha sobre isso. Mas numa oportunidade, a minha filha de 11 anos que estava presente, eu percebi quando, de repente, essas coisas começaram a acontecer. Ela se assustou, e ela começou a olhar pros lados, e ela não disse nada, e eu também não disse nada. E eu simplesmente parei, e a gente foi embora e eu não toquei mais, eu senti, aí eu tive a confirmação de que era uma coisa que chegava não só a mim, mas que chegava também a uma outra pessoa. Então quando você começa a viver essas experiências, e eu nem sei dizer se isso é verdade, mas pô, se eu, que aquela menina então tava sensível àquilo, então, ou era alguma coisa que estava ali, ou era eu mesmo, a minha música que estava mexendo com ela. De qualquer maneira, uma coisa ou outra, a música, certos tons, certas notas, certas melodias, mudam coisas de lugar. E nisso Felini tá correto, porque eu já vivi isso. E vivo isso, sabe como é que é. Então, pra mim que tô assim vivendo uma experiência desse tipo, fica difícil explicar de onde é que vem uma coisa mais concreta que não consigo definir e que às vezes me amedronta. Mas isso existe, e eu acho que tem uma coisa aí que eu não sei o que é, mas... Houve época em que as pessoas tavam aí tentando captar falas antigas no ar. Cientistas tentando reproduzir a voz humana

de séculos e séculos e séculos atrás, quer dizer, através de princípios físicos e científicos. Muita coisa a gente não sabe. Mas que a música é algo que através do som, consegue tirar, não só no seu instrumento, como no timbre gutural da voz humana, ela consegue chegar em pontos bem especiais, disso aí eu não tenho a menor dúvida, sabe? Então a música vem de tudo isso, também.

REGINA - Ah, agora que falou sem indução nenhuma, vamos a um pouquinho de indução... Eu tô lendo um livro do Charles Ferrone, (...) chamado "Letras e Letras da MPB", e nesse livro o Charles diz que a gente precisava colocar a melodia pra ver que determinada vogal exige uma nota mais alta, ou porque determinada nota exige uma vogal mais alta. Isso tu sentes também, ou a coisa vem fluindo sempre espontaneamente?

JOAO BOSCO - Isso eu sinto, consigo emitir a vogal, não sei porque, eu vou diretamente nela. Mas quando e se isso acontecer, você experimenta uma outra vogal em certas tonalidades, você não consegue emitir a nota. Ela sai simplesmente inaudível, incompreensível, sai truncada, não sai explícita. E não atinge na verdade o objetivo ideal, compreende? Eu sinto que certas vogais e certas sonoridades traduzem uma vibração sonora total, compreende? E se você troca isso, não funciona. É como "Si Si, No No". Si, si, no, no, são suas vogais apenas. Virou si,si, no, no, por uma coincidência de ser si,si, no, no, mas não dá sá,sá, ná, ná não fica. Se você for cantar não dá. Sabe como é que é, você não experimenta, você já vai no que é. Não é que você vai: a coisa chega no que é, ela

sabe o que é. "Manisero é son pregón"... Manisero é son pregón é o mesmo que dizer assim: essa cadeira tem pé, pô, é lógico, é uma constatação. Você diz "esse gravador grava", olha, mas qual é o gravador que não grava, pô! Então, el manisero é son pregón... Ora existe um gênero de música cubana que se chama son pregón, como existe bolero, rumba, etc. Aí tem uma música chamada "El Manisero", aí vem a partitura escrita assim "El Manisero", e embaixo, "son pregón". Então eu digo: "El manisero é son pregón, si, si, si". Quer dizer, não é nada, mas é o que está acontecendo, é o que interessa. Não é que El Manisero é son pregón. Isso eu tô careca de saber. Mas ali El manisero é son pregón ganha uma coisa inteiramente da música. "San Juan de Meriti, si, si, si", que é São João de Meriti, no Rio. Mas San Juan você acabou dando, porque El Manisero, porque a música é afro-cubana, então você deu a São João de Meriti um sotaque do lugar, então San Juan de Meriti. "Vacilão", né, vacilão porque tem a música que diz [canta] "vacilón, que rico vacilón", que rico vacilón, que é o original. Mas em São João do Meriti qualquer um vacila, porque é violência, o cara dá em cima, o cara manda matar se falar...

REGINA - Ele chegou no que eu não tava conseguindo explicar...

JOAO BOSCO - Então, o perito é vacilão nesse lugar. Porque nesse lugar é lugar de malandro, só sobrevive quem é malandro, não que é perito. Perito é o cara... é o Carlo éboli. é o cara que descobre: essa bala... quem matou foi um calibre 45. Se em certos lugares ele disser que foi 45, o cara acaba com você. Então você tem que

dizer que foi 22, porque aí não é dele, aí é de outro otário. Então nesses lugares o perito vacila. Por consciência. Então "vacilão, perito vacilão", mas a música é "vacilón, que rico vacilón". Então eu tiro da sonoridade uma outra idéia, eu parto pra outra idéia. Mas eu não sei como é que é isso, isso surge na hora, eu não faço nenhuma pesquisa, eu nem lembrava de "vacilón, que rico vacilón", isso pintou ali na hora. Aliás, eu fui lembrar da letra original de vacilón que rico vacilón, por causa do perito, porque primeiro vem o perito, e depois é que eu fui ver: ah, isso vem de lá, daquela onda, daquela coisa... Mas eu nem sabia, eu nem lembrava mais... Eu não me lembrava. Gastón Perez fez "Sinceridad", eu não sei uma letra da música original. Eu sei que a música se chamava "Sinceridade", mas eu não me lembrava de uma palavra, compreende?

REGINA - Mas a melodia...

JOAO BOSCO - Mas a melodia, eu me lembrava dela. Então, eu fiz uma abertura pra ela, e boleei uma segunda parte, que eu gosto de trabalhar com o autor. Porque na verdade eu tinha visto uma entrevista dele uma vez. Não sei se eu já te falei sobre isso, dessa grande figura literária argentina que é o Jorge Luis Borges. E eu me lembro de que, numa entrevista de Jorge Luis Borges, ele tinha dito o seguinte: que ele olhava pra estante dele e certos livros que ele achava que eram fantásticos, mas que não eram da autoria dele, que eram da autoria de outros escritores, mas que ele achava que estavam ali inertes, meio desfalecidos pela própria falta de interesse

de todos. Ele não hesitava em descer aquele livro da estante e re-escrevê-lo, para que ele pudesse circular de novo. Eu digo: mas rapaz, isso é uma coisa genial, porque você pode trabalhar junto com o autor, não segundo o autor, não; dando uma nova vida a ele, como se você pudesse dizer: Lázaro, levanta-te e anda. Sabe como é que é? É um troço mais ou menos desse tipo, quer dizer, você pega e ressuscita aquela coisa. Então "Sinceridade", por exemplo, eu sinto a maior alegria porque eu chego no show e é uma das músicas que as pessoas melhor recebem. Assim, a música entra, sabe? E eu não sei se Gastón Perez já ouviu. Não sei se Gastón Perez é vivo, não sei se Gastón Perez é morto. Não sei se ele ouviu, não sei se ele conhece. Mas eu sei que já conversei com outras pessoas, por exemplo, que conhecem essa canção. Já conversei com gente da Argentina que esteve trabalhando em São Paulo, cantores, empresários, que vieram falar comigo: "Puxa, aquela coisa de 'Sinceridad', como foi legal aquilo que você..." Quer dizer, de repente, na própria língua espanhola que é a língua original da música, as pessoas não sentiram a menor rejeição por aquilo que foi feito. Então quer dizer: a coisa funciona, compreende? Aquela coisa de Borges existe, né? E a vida, o que é a vida de fato do artista, hoje, se não é uma refazer juntos? Se não é uma sinceridade sempre com alguém por quem você tem uma grande admiração, e quer vê-lo de novo, circulando como antes, não é mesmo?

REGINA - é bonito.

JOAO BOSCO - Táí. Até mesmo essa idéia do disco do Caetano, do "Cir-

culadô" quando eu vi... Soube que o jornal tinha até feito uma matéria sobre, fazendo perguntas sobre o que dizia pra você o nome "Circuladô". E a coisa que me veio à cabeça na hora, eram coisas que se movimentam ao mesmo tempo, e em que elas se movimentavam, elas traziam frescor. Quanto mais elas se movimentavam, mais elas transformavam o ambiente numa coisa de frescor, de ar que fica batendo e circulando, compreende? Mas é o movimento que faz isso. Então eu tive essa sensação, então eu acho que no fundo, um pouco, as palavras traduzem um pouco isso. Certas palavras que não são muito usadas, muito manuseadas. Porque as pessoas fazem bom uso e fazem mau uso. Então no final ela tá um trapo, aquela palavra tá tão gasta, tão cansada, que você quando pega aquela palavra, ela tá " eu não agüento mais, me dá um tempo, pega um sinônimo, inventa uma coisa, me dê umas férias. Mas ôô, me dá um tempo, preciso respirar." Mas tem umas palavras que você não tá acostumado a encontrar com elas, e elas vêm com mil faces, propõem uma série de coisas. E são essas palavras que eu tô procurando, que eu ando atrás delas. Por isso é que minha vida é uma peregrinação atrás desses caras de falas fantásticas que detêm o poder de estar com essas palavras, como é o caso do Chico, como é o caso do Waly, como é o caso do Cícero, como é o caso do Caetano. Como é o caso do Gil, que tem também uma inquietude de estar atrás, vide "Paraboli-camará", de uma série de situações da semântica criada a serviço da música. Isso é uma coisa genial.(...)

REGINA - Como é que fica o teu trabalho com as consoantes?

JOAO BOSCO - Nunca pensei nas consoantes. As minhas consoantes andam junto das vogais, na mesma turma.(...)

REGINA - Deixa eu ver se tem mais alguma coisa. Meus ajudantes querem perguntar alguma coisa?

CELSON - E o songbook? Quando é que vai sair o songbook?

JOAO BOSCO - Pois é, o Almir está preparando, mas essa idéia dele de lançar o Noel foi uma coisa que não tava prevista, que aconteceu assim de repente. Quer dizer, tava previsto o songbook do Noel, mas a idéia de fazer o álbum duplo... é um trabalho muito grande pra ele. Ele no momento tá vendendo esse trabalho, porque é um investimento muito grande, e você sabe que o Brasil atualmente está com problemas de caixa, quer dizer, a população no Brasil, coitada, tá passando por uma fase econômica difficilima. Então ele fez o investimento... Ele precisa agora... Ele fez vários investimentos num setor onde é difícil um lucro assim imediato. Ele precisa tomar um fôlego. Então ele tá fazendo meu songbook já tem quase um ano, mas não deu ainda pra sair porque isso também é outro investimento, aqueles livros são caríssimos. São dois livros e são caríssimos. Ele tá esperando pra ver se toma um fôlego pra poder continuar o trabalho dele. Mas já estamos trabalhando nele.

REGINA - E o Cláudio, tem alguma pergunta? Porque eu tenho mais uma...

CLAUDIO - Se ele já fez música pra cinema.

JOAO BOSCO - Já fiz, já fiz.

CLAUDIO - E como é que é, fazer isso? Porque no caso tu vais usar coisas da imagem, tem isso, a imagem já ali está na tela...

JOAO BOSCO - A melhor experiência de cinema que eu já fiz foi num filme de Osvaldo Caldeira. Que foi um documentário chamado "Trabalhar a pedra". Por coincidência, esse filme foi todo ele premiado na época, tanto o filme como a trilha sonora. Mas eu me lembro que eu tava chegando de Minas pro Rio de Janeiro, mudando pro Rio de Janeiro, e eu era um sujeito assim muito corajoso pr' aquele tipo de trabalho com cinema. Fui fazendo a trilha do "Trabalhar a pedra" dentro da sala de projeção. Eu ia vendo e fazendo a trilha, permitindo que a trilha extraísse a música do filme. E acabou surgindo uma música totalmente diferente, quer dizer, por quê? Porque era uma música muito ligada àquela imagem, ela só servia pr' aquela imagem. Mas tem uma coisa assim como... Tinha umas pedreiras imensas e aqueles homens, eram pedreiras muito claras, tipo mármore, e aqueles homens muito negros, então eles trabalhando sobre a pedra tinha uma beleza plástica de branco e preto, compreende? E a música tinha que... Como aquelas pedreiras eram muito grandes e aquelas pessoas pequenas e tinha uma coisa de proporção muito incomum, acabou que as músicas também tinham uns saltos, tinham uns gritos e depois se condensava numa coisa e se abria noutra... E a música ficou com aqueles degraus, sabe, da geometria do filme e

ficou uma coisa muito interessante. Mas isso foi uma coisa que hoje, por exemplo, eu não sei se eu teria coragem de fazer. Talvez hoje eu leve pra casa, [e diga] vou pensar. Mas naquela época eu fiz um filme de Antônio Carlos Fontoura que também foi um documentário sobre a vida dum pintor, Carlos Scliar. Eu fiz a trilha... Andei fazendo uma trilha de um filme também do Miguel Farias, mas não foi uma coisa assim, nem o filme, nem a trilha acabou sendo uma coisa muito legal, não. Tentei fazer umas coisas assim que eu acho que não deu muito certo.

REGINA - Não tem o "Malaguetas"?

JOÃO BOSCO - Fiz o "Malaguetas", mais ou menos foi o... Nós fizemos uns três ou quatro temas pro filme com música e letra, eu e o Aldir, e aí foi do mesmo jeito que foi feito o do Carvana pro "Se segura, malandro" que a gente também fez dois temas que ele usou no filme. Daí era letra e música, música assim certinha assim com princípio, meio e fim. Não era uma coisa assim bem doida como eu tinha feito para "Trabalhar a pedra", que foi uma coisa pro cinema mesmo. As cenas existiam nesse período e nesse período a música funcionava, depois parava e voltava, era uma coisa bem integrada, sabe?

REGINA - Conheces esse filme, Cláudio?

CLAUDIO - Não, mas já ouvi falar.

JOAO BOSCO - Eu tinha muita vontade de rever esse filme, que nunca mais vi. (...) Mas eu não sei nada sobre nada, não, Regina, o negócio é...

REGINA - Mas ele enrola bem, né?

JOAO BOSCO - O negócio é deixar a erupção surgir, né?

REGINA - Eu me lembro quando eu recebi Bosco, porque eu me lembro que fiz a entrevista contigo, da outra vez, e fui assistir o show, e fomos ouvir pela primeira vez as músicas de Bosco, porque ele não tinha chegado aqui ainda, eu não sei se ele tava no comércio, já.

JOAO BOSCO - Sei.

REGINA - Aí eu me lembro de ter escrito pedindo assim: olha, quando tu deres essas guinadas, vê se vai mais de leve, porque se não eu me atrapalho toda. Aí, agora sai *Zona de Fronteira*, lá foi outra guinada. Como é que surgiu *Zona de Fronteira*?

JOAO BOSCO - *Zona de Fronteira* não estava programado, não. O Waly me ligou da Bahia e disse assim: "Olha, João, aqui é o Waly Salomão". Eu conhecia os dois livros dele, tinha os dois livros dele, os dois, o "Me segura que eu vou dar um troço" e o outro que é o...

REGINA - *Gigolô de bibelôs.*

JOÃO BOSCO - *Bibelô de gigolôs, né?*

REGINA - Ou é o contrário...(5).

JOÃO BOSCO - *é, Bibelô de gigolôs. E as letras do Waly. Mas eu nunca tinha falado com o Waly. Mas ele me liga assim bem... João, aqui é o Waly, e tal". E eu digo: "Oba, como é que é, rapaz?" "Encontrei com a Bethânia, a Bethânia quer gravar uma música sua de qualquer jeito, e eu acabei escrevendo uma letra aqui que eu acho que é a cara da Bethânia, e eu acho que você podia ver se você gosta dela. E aí você podia fazer essa música. Então a gente podia fazer pra Bethânia." E eu falei: "Olha, Waly, é só..." Porque o telefonema dele foi assim muito efusivo...O Waly é uma pessoa exageradamente alegre, e isso é contagiante. E aí eu disse: "Olha, a música já tá acontecendo! Por esse telefonema que você me deu, eu já tou agora só esperando a letra pra eu poder fazer." E ele então mandou a letra, e eu trabalhei em cima dela, que foi "Memória da Pele". Aí, ele adorou a música e eu também gostei muito do resultado dela porque tinha umas coisas de "pedra dura". Eu sentia que tinha uma coisa ali de homem, tinha uns conceitos assim... Aquela melodia foi chegando, eu achei que aquilo tava ficando bem interessante, tudo. E acabou que eu gostei muito dessa música. E ele também. Depois Gal Costa entrou no estúdio pela mesma razão, mas Gal me telefonou me pedindo umas dessas habaneras, me dizendo "ah, faz uma pra mim, eu gosto dessas coisas tão românticas que*

você faz, e tal". Eu falei: "tá legal, eu vou fazer." Mas aí o Waly me ligou e disse, olha, eu tô produzindo o disco da Gal, e soube que ela lhe telefonou pedindo uma música e tudo. E eu tava pensando, que se a coisa da Bethânia deu certo, por que não poderia dar para a Gal? Por que a gente não faz uma para a Gal?" - "Não, tá ótimo, vamos fazer, adorei a idéia. Mas eu tou indo pro Japão, e eu não posso esperar sua letra (porque ele ainda ia trabalhar na letra), então vamos fazer o seguinte, o contrário do que a gente fez. Eu vou deixar uma música para você trabalhar nela, e vou viajar pra ir embora, aí você me manda essa pra ver como é que está. Eu te dou o endereço de onde vou estar e tudo, e a gente se comunica por fax." Aí ele foi em casa com o Antônio Cícero, porque eles estavam trabalhando juntos também algumas coisas. Acho que eles iam também escrever a contracapa ou o texto do disco da Gal, não sei mais o quê. Tinha outras coisas que eles estavam fazendo juntos, também. E aproveitei pra comentar com o Cícero algumas coisas do Cícero que eu tinha lido no jornal, do Cícero. "Ih, rapaz, eu queria tanto falar com você sobre isso." E gerou um papo ali de três. E aí o Waly: "mas por que não fazemos então essa música?" Aí o Cícero: "Pô, adorei essa idéia, então vamos fazer." Aí fizemos. Deixei a música com eles e fui embora. A música tem uma sonoridade tão esquisita, que o Waly chamava essa música de "Inglês, quase nagô". Por isso é que tem aqueles Babel todos ali, aquelas confusões ali...(...) Aí eu tava no Japão e chegou o fax com essa letra. E quando eu cheguei a ver "Holofotes", eu adorei a idéia de holofotes, sabe. Adorei aquele Babel ali, porque é aquela coisa que eu sinto muito no meu trabalho, línguas e línguas e lín-

guas e línguas... E gostei daqueles minerais todos, sabe. Tinha muito minério, os minérios me transportavam para Minas Gerais, para minha adolescência, sabe, era uma letra que mexia muito comigo também. E depois, gostei também da forma como tudo aquilo ali pegava fogo, tudo era combustão, toda, qualquer palavra ali pegava fogo, era incendiária. Eu digo : " ih, isso é uma coisa fantástica, porque eu me sinto ali..." Então eu comecei a sentir naquela letra uma espécie de ... Um conjunto de idéias e palavras que eram dedicadas a mim. Eu comecei a sentir isso daquilo. Eu digo: "Pô, mas se eu tô sentindo isso, vamos estender isso ao longo de um disco.", e aí propus a eles a gente gravar um disco. O que foi aceito na mesma hora. E começamos a trabalhar. Em seis meses a gente aprontou o disco, o repertório.

REGINA - E o Antônio Cicero disse, numa entrevista, e eu coloquei isso naquela resenha que eu fiz do disco, né, que as letras foram feitas pra melodias tuas. Tirando "Memória da Pele", né?

JOÃO BOSCO - "Memória da Pele" foi a letra antes, e depois eu musiquei. Mas na verdade eu tinha as músicas, mas não eram músicas definitivas. A maioria delas foram ganhando letras e foram sendo, vamos dizer assim, revistas, e as músicas modificavam também. Em função das letras, que vinham, a gente trabalhava também no final os três... Músicas que ganharam uma parte que não existia, músicas que ganharam introdução que não existia. Músicas que foram se modificando na medida em que as letras iam surgindo. Na verdade, dizer isso em entrevista é muito complicado. Então você diz na hora

que as músicas foram feitas antes, e as letras foram feitas depois, mas a história não é bem assim. A música, foi feita uma nova, em função dessas duas coisas. Você vê de novo a música.

REGINA - Isso me lembra também uma dúvida que eu tenho sobre essa questão do encaminhamento da melodia. Se tu compões a música e mandas, como tu deixaste esta, né. De "Holofotes", ela não tinha nenhum nome inicialmente.

JOÃO BOSCO - Não, o nome que ela tinha era esse "Inglês quase nagô". Porque quando eu deixei a fita com o Waly e o Cícero, o Waly me liga logo depois, e eu digo: "E aí, tava bom o som?" Ele: "Tava, tava, já vamos trabalhar a letra, é inglês quase nagô..." Então já tem uma referência. Então as músicas têm um pouco disso, elas já saem um pouco com uma fachada de comunicação, como no caso.

REGINA - E a letra, quando vem, ela também não tem um nome, ou tem?

JOÃO BOSCO - Tem nome, tem nome. Muitas vezes o nome é até modificado, às vezes, dependendo da... Por exemplo, "Memória da Pele" tinha um nome antes: era "Noite de Tabaris", que era um cabaré que tinha em Salvador, entendeu, e então mudamos para "Memória da Pele".

REGINA - Ficou bem mais bonito.

JOÃO BOSCO - Por exemplo, né. Mas isso acontece. "Trem bala" era um outro nome, aí passou a ser "Trem bala". Não me lembro assim de

outros exemplos, mas enfim... As músicas passam por um exame final, e aí a gente revê e modifica. Que aí quando vem a letra, a música também ganha uma outra personalidade. E aí eu faço questão de trabalhar de novo nela, ver se é possível criar mais ainda. É um negócio que não termina nunca, só tem fim na hora que você começa a cantar sucessivas vezes e não consegue mais acrescentar nada.

REGINA - A minha preocupação passava, por exemplo, em se tu compões a melodia com o título. Aí tu já estás expressando em palavras alguma coisa que pode bater no compositor. Daí o direcionamento pro tema é muito mais...

JOAO BOSCO - É como aconteceu em "Maio", né? Quando eu mandei a música que não tinha letra, eu dizia "é maio-ó, maio, maio, maio", [canta, exatamente como no disco]. E a gente brincava porque é maio, é o mês de Nossa Senhora, o mês das flores, o mês do amor, e tal e tal. Então era maio. E o Waly e o Cícero achavam também depois que era maio. Então ficou maio... Às vezes não tem, às vezes você sugere, você sugere o caminho. "Granito", por exemplo, foi uma polêmica, porque o Cícero se recusava a fazer uma música que falasse em pedras, em mantras, e que tivesse uma certa dose mística. Ele dizia que não, que não ia fazer, porque ele era ateu, que não acreditava nisso, não sei o quê... E acabou fazendo. E acho até que a música, nesse ponto, extraiu dele aquele granito, aquele brilho de granito no olhar, que ele quis negar, mas no final a música foi lá, é descerrou a placa e mostrou a ele... Como é que ele

tinha... E ele acha isso a coisa mais interessante que ele fez no disco, que é o "Granito". Que ele acha que Granito foi extraído, foi esculpido ali no ateísmo de Cícero. Então as músicas às vezes têm algo assim, outras vezes não. Por exemplo, mandei uma música romântica e aí ele me veio com o título "Sábios costumam mentir", e eu não mexi, porque eu achei lindo isso. Essa foi uma música que eu fiz questão de trabalhar nela depois que veio a letra, quis, fiz questão de ornamentá-la, adorná-la, sabe, tratá-la com todo cuidado, dar um arremate. Aí fiz uma introdução bonita pra ela, preparei um produto bonito, fiz um final, me esmerei mesmo, "Sábios costumam mentir", levei àquilo às últimas conseqüências. Numa coisa de alquimista mesmo que tá se preparando e tal. É um trabalho assim: enquanto houver idéias, ele vai gerando. Depois, quando termina, termina mesmo, e aí é só registrar e pronto.

REGINA - Eu gosto muito de "Ladrões de Fogo", acho muito bonito.

JOÃO BOSCO - "Ladrões de Fogo"... Eu passei aquela semana, dez dias, em Córdoba, e eu comia muito um presunto de um porco que eles têm lá. Eles têm um presunto de um porco que só come ervas. É um porco bem saudável. E esse presunto eles chamam de "jamón", que é o termo presunto em espanhol, jamón de pata negra. Pata negra são as patas deste porco, compreende? Quando você fala "jamón de pata negra", é aquele presunto bem especial. Custa caríssimo, eu enchi a cara desse presunto, e tomava vinho tinto de cinta azul, que eu adorava, lá em Córdoba. Passei dez dias tocando com um guitarrista

flamenco chamado Vicente Amigo, que é um cara genial. Um gênio na guitarra flamenca, do mesmo padrão de Paco de Lucia. E a gente tomando esse vinho e comendo esse jamón de pata negra. Então eu lá fiz a música em que eu dizia: "jamón jamón de pata negra/ simbaba patimcubabapa", como se eu estivesse comendo aquele presunto. E as pessoas não entendem isso, porque nessa "Revista do CD", o sujeito que escreveu, viajou, e escreveu que jamón de pata negra era uma homenagem que eu fazia a uma banda espanhola que se chama Pata Negra. Realmente há uma banda, mas não foi nada disso. Era o presunto de porco de pata negra. [...]. Eu tô ali comendo presunto. Então o Waly e o Cícero, quando fizeram essa letra, "porque nasci de manhã cedo", traduzindo a idéia, aí a gente achou que não, que esse jamón... Que esse jamón era o jamón. Que isso não era traduzível, isso já era a música. Depois vinha a outra parte que aí vinha uma letra mesmo, né, com esse vocabulário, mas tipo [canta] "jamón jamón de pata negra..." Então tem aquele jamón, aquele que você tá comendo, aquele jamón... E agora, no Canecão, um sujeito lá, responsável pela festa do centenário da descoberta da América, tava assistindo o show e ele era uma dessas pessoas que freqüentava esse jamón. Em Córdoba. Então ele ficou muito feliz de poder ver onde é que veio parar aquele presunto de Córdoba. Foi só isso, era um presunto.

REGINA - Isso foi uma desmistificada legal, não foi?

JOÃO BOSCO - é, não tem essa de a pessoa dizer que eu tô fazendo "jamón jamón de pata negra", porque eu falei "porra! Que sonorida-

de!". Não é. é um presunto que eu comi agora. é o jamón de pata negra. Quem for à Espanha, coma o jamón de pata negra, que é genial.

REGINA - Tá legal. Eu anotarei isso.

JOÃO BBSO - Pois é, mas agora nessa Revista do CD, o cara se adiantou e disse: "Bom, eu descobri o que é jamón, é uma homenagem que ele faz à banda, que é uma banda da Espanha que se chama Pata Negra". Que, aliás, por coincidência, é uma banda que faz uma música cubano-espanhola. Mas não tem nada a ver com esse pessoal. Pode ser até que eles estejam falando do mesmo porco que eu. Não acredito, porque eles não falam de jamón, eles só falam da pata negra. Mas eu, o meu jamón de pata negra é o presunto, que eu comi em Córdova, e que é uma delícia. É isso aí.

REGINA - é isso aí. Eu acho que o João está cansado, podemos parar por aqui.

NOTAS

- (1). O nome do livro de Octavio Paz é " Os Filhos do Barro".
- (2). é exatamente esta a epígrafe do livro do Márcio, a memória de João não lhe foi traioeira aqui.
- (3). João cruzou os canais. Ele está falando de " O Silêncio dos

Inocentes", de Jonathan Demme, cujo canibal foi magnificamente interpretado pelo britânico Anthony Hopkins.

(4). O nome exato do filme é "A Voz da Lua".

(5). "Gigolô de bibelôs".

Concluída na primavera de 1994,
na Ilha de Santa Catarina.