

## INTRODUÇÃO (OU QUASE ISSO)

Há duas maneiras de se ser fã de alguém: a primeira, e mais comum, é a de ser fã incondicional, cego, e apreciar tudo que seja feito, dito ou desdito e até maldito pelo ídolo. Serve para os que não têm muito senso crítico, ou não possuem um grande universo de semelhantes, dentro do qual se possam estabelecer comparações. Nesse grupo, em que se encaixa a maioria, estão os adeptos de artistas que se dedicam a um tipo mais popular de produção e, atualmente, dos que se expõem despidoradamente na mídia. Não nasceram hoje: Theodor Adorno já faz cruel retrato deles – os fãs, palavra que é corruptela de “fanático” - em artigo datado de 1939: “On jazz”.

Mas há um segundo tipo de fãs, e tenho a presunção de me encaixar nele, dos que são criteriosos nessa escolha, inclusive por pensarem no que consomem culturalmente, por se informarem continuamente sobre cultura, por procurarem se manter atualizados a respeito do assunto, suas tendências, suas vertentes. Assim, dentro dessa perspectiva, sou de fato uma fã de João Bosco, e brinco a respeito: estou enquadrada, como vários outros, em um grupo que há algum tempo um outro fã de João denominou “boscomaniacos”.

Em conversa recente com o poeta Dennis Radünz (que não é boscomaniaco), grande apreciador da cultura erudita e, talvez contraditoriamente, também de rock-and-roll, ele elogiava aquela conjunção que Bosco fez entre “Fita Amarela”, do Noel Rosa, e “Eleanor Rigby”, de Lennon e MacCartney:

Eleanor Rigby/ quando eu morrer/ eu não quero nem choro  
nem vela... quero uma fita amarela gravada com o nome dela/ Se  
existe alma/ Se há outra encarnação / Eu queria que a mulata/  
Sapateasse no meu caixão //Não quero flores/ Nem coroa com  
espinho / Só quero choro de flauta / Violão e cavaquinho

Porque é óbvio, para quem tem sensibilidade, que all the lonely people morre dessa solidão... sem choro nem vela. E Radünz dizia: mas Bosco está em outro patamar, não é mesmo?

Sim, um patamar em que a ironia pelos fatos da vida, e a compreensão pela eterna solidão a que estamos condenados acompanha arranjo e interpretação... Mas um não pode ser lido sem a leitura do outro. Vejam a letra dos Beatles:

Ah, look at all the lonely people! / Ah, look at all the lonely  
people! // Eleanor Rigby picks up the rice in the church / Where a  
wedding has been / Lives in a dream / Waits at the window / Wearing a

face that she keeps in a jar by the door Who is it for?// All the lonely people /Where do they all come from? All the lonely people Where do they all belong? //Father Mckenzie, writing the words of a sermon That no one will hear/ No one comes near/ Look at him working, darning his socks in the night // When there´s nobody there / What does he care? // All the lonely people / Where do they all come from?// All the lonely people / Where do they all belong?// Ah, look at all the lonely people! /Ah, look at all the lonely people! //Eleanor Rigby died in the church / And was buried along with her name / Nobody came Father Mckenzie wiping the dirt from his hands / As he walks from the grave /No one was saved//

Para os que não sabem bem inglês, há uma tradução, retirada da internet, atribuída a Pity, e que diz (tomei a liberdade de corrigir algumas regências):

Ah, olhe para todas as pessoas solitárias / Ah, olhe para todas as pessoas solitárias /  
Eleanor Rigby recolhe o arroz na igreja / Onde um casamento fora realizado / Vive em um sonho/ Espera na janela, exibindo a face / Que ela mantém em uma jarra junto à porta / Para quem será? // Todas as pessoas solitárias / De onde todas elas vêm? / Todas as pessoas solitárias / De [a] onde todas elas pertencem?  
Padre McKenzie/ Escrevendo as palavras de um sermão/ Que ninguém ouvirá/  
Ninguém se aproxima / Olhe para ele trabalhando /Remendando suas meias à noite  
Quando não há ninguém lá / O que lhe importa? // Todas as pessoas solitárias  
De onde todas elas vêm? / Todas as pessoas solitárias/ De [a]onde todas elas pertencem? // Ah, olhe para todas as pessoas solitárias /Ah, olhe para todas as pessoas solitárias/ Eleanor Rigby morreu na igreja /E foi enterrada junto com seu nome / Ninguém compareceu // Padre McKenzie / Limpando a terra das mãos/  
Enquanto ele caminha da sepultura / Ninguém foi salvo// Todas as pessoas solitárias / De onde todas elas vêm? / Todas as pessoas solitárias / De [a]onde todas elas pertencem?

A excelência de João, suas características que me tornaram e me mantêm nessa situação de boscomaniaca, reside em três pontos básicos:

1. é um grande cantor, e sua voz é um instrumento, modulando-se como ele quer, indo até o falsete, que não é nada fácil de fazer, nem de manter, pois corre-se risco de desafinar. Jamais o vi desafinar, nem mesmo gripado - e ele vive gripado. Acompanho sua carreira desde o início, e seu aperfeiçoamento constante é perceptível, disco após disco, show após show. E não é só o aspecto técnico da voz que tem sido constantemente ensaiado e burilado, mas também o da interpretação, em nuances, em coloração, em ironia e até em seriedade, quando a peça musical o exige;

2. é um grande instrumentista. Sua história com o violão verde herdado da irmã Auxiliadora é de sobejo conhecida. Tem uma forma

pessoal de afinar o instrumento, autodidata que é, e toca de maneira única e irretocável. Para quem duvida, aconselho que ouça o “Bolerando com Ravel”, do CD *Aiaiai de mim*, um arranjo dele para o Bolero de Ravel, com sonorizações vocais.

3. é um grande compositor, variando constantemente a produção, renovando-se, retomando-se, aberto a todos os ventos, desde que musicais, e a todas as influências.

Tem um calcanhar de Aquiles, é claro: não é grande letrista, se se considerar grandes letristas os que sejam simples, claros, diretos. Sou grande apreciadora de sua obra solo, por ter compreensão dela, e do que há por detrás dela. Algumas das composições, mais fáceis, com letras mais assimiláveis, são populares, como “Jade”. Estas não são, porém, a meu ver, as melhores. Porque em João, letra e música têm significado, se complementam semanticamente, e não se pode dizer isso de todo mundo... Mas tem que ter certa sofisticação de referências, ou não se vai apreciar, pelo menos como ele merece.

Preparo livro com análise de suas canções, ainda em andamento. Pretendo, se possível, terminá-lo até metade do ano que vem, 2009. Única e simplesmente porque é muita coisa, muita mesmo. E minha análise se baseia na escuta – letra é o que ele canta, não o que está no encarte, porque a letra como tradicionalmente se vê, se foi feita pra melodia anterior, acaba sendo um poema meio esquisito, torto, de pé quebrado.

E a letra tem que estar junto com a melodização, com o arranjo, a voz do cantor em diálogo com as vozes instrumentais. No caso de Bosco, o violão também faz parte dessa voz, “fala” com ele e por ele, numa sincronia perfeita.

Dito isso, podemos ir ao que interessa, começando pelas composições-solo, aquelas em que ele fez letra e música.

## **1. GAGABIRÔ**

O disco em que primeiro irão aparecer músicas-solo vai ser *Gagabirô* (G, RCA-Victor, 1984), onze anos após o inicial *João Bosco*. Antes desse JB, ele só havia gravado um compacto simples, mas em estréia promissora. Foi para o *Pasquim*, que iniciava divulgação de música através de venda em bancas de revistas. Dividiu o disco com Tom Jobim: de um lado, Tom cantando “Águas de Março” que, segundo o crítico Artur Nestróvski, é o samba mais bonito do mundo; de outro, João cantando “Agnus Sei”, parceria com Aldir Blanc: *ai, como é difícil tornar-se herói/ só quem tentou sabe como dói/ vencer Satã só com orações...*

A história dessa gravação é emblemática, e João a tem contado nos shows recentes. “Passarinheiro” apaixonado, Tom andava em fase de estudar os urubus, gastando dias inteiros no Museu Smithsonian, tendo inclusive um disco com este nome (*Urubu*), considerado pelos críticos o melhor disco da MPB já gravado. Ao ouvir Elis cantando “Bala com bala”, primeira canção da dupla João/Aldir que a Pimentinha

gravou ( e gravaria muitos deles, depois), e os versos *e o urubu sai voando/ manso*, referência ao símbolo da Condor Filmes, Tom, sondado pelo pessoal do *Pasquim* sobre com quem dividiria o disco, escolheu João, por achar “que tinha tudo que ver”. Assim, este compacto leva o título *Tom Jobim e um certo João Bosco*, dentro da proposta de um compositor conhecido servir para divulgar um talento que considerasse uma promessa.

A palavra Gagabirô, segundo João, foi inventada por ele, e não significa nada. É apenas a união de sonoridades que o artista achou bonitas, sons aparentemente aleatórios. É uma não-palavra indubitavelmente sonora: consoantes sonoras, não graves, 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, e usa o /g/ repetido, oclusiva sonora, um som sempre do agrado dele, e por ele constantemente usado.

Neste disco há três músicas-solo: “Bate um balaio ou Rockson do Pandeiro” (faixa 1= f1); “Gagabirô” (f5), e “Tambores” (f7). Uma das canções, “O Retorno do Jedi” teve execução pública vetada pela Censura Federal, mas foi liberada para a gravação. Não apresenta nenhuma questão política, apenas um certo “desbocamento”, se é que o termo existe...

## **2.1 Bate um balaio**

Jackson do Pandeiro não é mais popular, não mora nas lembranças do público em geral, consumidor de música de mercado, porém é inegável sua influência sobre nossos compositores. Sobre isso, as palavras de João:

“Aí 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, 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 o Chico veio falar comigo, que era a primeira vez que via a homenagem de um músico para outro músico, onde a música fosse a coisa que contasse mesmo. E o Jackson era um músico que gostava do ritmo, que gostava dos declives, dos aclives 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 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. ( Segunda Entrevista , 19/03/1992).

Nesta faixa o arranjo é do próprio João Bosco, que apresenta violão e voz; César Camargo Mariano toca o piano Yamaha e o DX-7 (sintetizador eletrônico) e Nico Assunção toca o baixo. “Bate um balaio” tem uma duração de 4:25 e uma letra de cinco versos no encarte.

A transcrição das letras deste disco foi a mais trabalhosa de todas, feita inteirinha a partir da escuta, sem quase nenhum auxílio do encarte. Por um lado, isso foi bom; por outro, a falta de relação imediata de som e sentido torna o trabalho bem mais difícil e cansativo. Há, além disso, uma certa indeterminação entre algumas consoantes surdas e sonoras na pronúncia mineira de João, principalmente nas que sofrem palatização (tch, dj), contando-se que em português sua distinção é fonêmica e, portanto, portadora de sentido.

A letra transcrita fica com 24 versos dispostos numa só estrofe. Assim:

*Derrê derrei  
Derrê derrei  
Ô Carolina hum ô Carolina hum hum hum  
Ô Carolina hum, ô Carolina hum hum hum  
Ô zabulon lun bate um balaio  
Quero é mandacaru  
Ô zabulon lun bate um lubaio  
Quero é mandacaru  
Ô zabulon lun bate um balaio  
Quero é mandacaru  
Ô zabulon lun bate um lubaio  
Quero é mandacaru  
Aguiri guiri guiri rarul~e  
Azingulaga do balaio  
Dungulaga dulon*

*Ô zabulon nocim dubabulu*  
*Azingulaga do balaio dungulaga dulon*  
*Ô zabulon nocim dubabulé*  
*Azingulaba du balaio dungulaba dulon*  
*Ô cabulon ducim du babalu*  
*Zingulaba du balaio dungulaba dubon*  
*Ô cara dubon (do bom)*  
*Ô cabra dubon*  
*Ô cabra dubon*  
*Ô cabra dubon*  
*Ô cabra dubon*  
*Ô cabra dubon iéá [repete três vezes tudo]*  
*A- é - i - ó - u - ipsilon - lon - lon - lon*  
*A - é - i - ó - u - ipsilon - lon lon - lon*  
*[ e é ipsilon, mesmo, pronunciado oxitonamente]*

O violão dá três acordes, e a voz entra 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 da primeira vez a primeira parte, entra o teclado, fazendo a linha melódica; depois, com o retorno da primeira voz - a humana - ele vai ajudar o violão no acompanhamento, no mesmo ritmo sincopado. Vez por outra o sintetizador aparece, fazendo a voz da gaita (sanfona) de Jackson. Na terceira repetição as vozes todas, baixo inclusive, 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 música de Jackson, que é apenas sugerida nessa apresentação esquemática, mas que é percebida, com toda a clareza, por quem conhecer o som de Jackson.

A observação que Chico Buarque faz é uma observação importante, pois ouvir a peça com atenção faz-nos ver justamente o citado no parágrafo anterior: um uso esquemático, simplicíssimo, as 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 nossa memória as completassem com as três sugestões de sanfona dadas pelo 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, fazendo pontuação de apoio, onde o teclado mais apresenta ritmo do que som. A primeira voz entra em falsete, com grande intensidade. À medida que esta voz vai esmaecendo, a voz do teclado e a do violão se alternam, se costumam, dividem o espaço e o tempo, entre a marca de Jackson, *a - é - i - ó - u - ipsilon* e a marca de João, *lon -*

*lon* – *lon*, atuando na mudança da tônica, na pronúncia popular para o nome dessa letra que não constava de nosso alfabeto oficial, mas que está presente em nossa vida cotidiana, no nome de pessoas, lojas, artigos vários, mais uma lei que não pegou, no país em que umas leis “pegam” e outras, não.

## 2.2 Gagabirô

“Gagabirô” é um caso à parte, um caso totalmente à parte. Como acabamos de ver, em “Bate um balaio” vocábulos se unem inequivocamente às sonoridades, mas acabam se juntando num sentido que lhes é quase imediato, que é a intencionalidade clara de remeter à obra de Jackson do Pandeiro. Mas “Gagabirô”, como é palavra inventada, não apresenta a tematização que pode ser 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).

“Gagabirô” tem a duração de 5:00, arranjo de João Bosco, que apresenta violão e voz; Nico Assunção continua com o baixo, mas o piano e o sintetizador passam para as mãos de Cristóvão Bastos, e a percussão está com Armando Marçal e 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 siempre alternantes entre um solista y el coro. Los textos de los cantos tambien hacen referencias a las leyendas originarias. Toda la ceremonia no es mas que la repetición de viejos pasages que se atribuyen al origen africano de la secta. El canto de wemba (brujería) se realiza dento del cuarto sagrado o fambá.” \*

\* DO LP “Viejos Cantos Afrocubanos”, produzido pro EGREM, La Habana, Cuba.

A letra, totalmente transcrita da gravação, diz:

*Iaiô iaiô iá*

*Iaiô iaiô ia*

*O ioiô*

*Idjejá uembá uembá nauembá*

*Auembá uembá uembá*  
*Ô iôio*  
*Ia ia ia uembá nauembá*  
*Auembá uembaná uembaiê*  
*Ô iôio*  
*Naçacô uembaná uembá*  
*Ê naçacô uembaná uembaiê*  
*Naçacô uembaná uembaiê*  
*Ô ioio*  
*Naçacocunança eiocanimá*  
*Naçacocunança eiocanimá*  
*Ieieie bori uembá*  
*Naçacocunança eiocanimá*  
*Naçacô lauembá*  
*Naçacicunança eiocanimá*  
*Ieieie iaô*  
*Eiocanimá*  
*Naçacocunança eiocanimá*  
*Ieieie iaô*  
*Eiocanimá*  
*Naçacocunança eiocanimá*  
*Vigô na narrindê na narrindê na narrindê*  
*Vigô na irandê na irandê na irandê*  
*Vigô na irandê*  
*Ô na irandê*  
*Vigô na irandê*

*Oi cadungá oi cadungá oi cadungá oi cadungá oi*  
*Cadungá ô...ô...*  
*Um gagabirô ô...ô...*  
*Um gagabirô gô gô*  
*Um gagairá rá rá*  
*Um gagabirô gô gô*  
*Um gagabirá rá rá*  
*Unga unga aé*  
*Ienô cudungá dá*  
*Unga cudunga dá*  
*Gum gum dá gum gum*  
*Um gagabirô gô gô*  
*Um gagabirá rá rá*  
*Ungá ungá aé*  
*Ocaderon deconcon*  
*Ocadecon decon biron*  
*Gon gon gon gon gon*

Na segunda entrevista que realizei com João Bosco, em 1992, bem mais dirigida que a primeira, declarei-lhe minha frustração ao encarar o encarte de *Gagabirô*, e não



encontrar letra para a canção-título, quando na verdade ela 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 ali é a mesma sonoridade, como se aquilo tivesse realmente um vocabulário próprio”.

Na primeira parte, pois, reprodução de um 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, já que João Bosco faz coro consigo mesmo, a mesma voz regravada várias vezes, mas sempre em tom normal, na sua emissão comum, muito clara sempre.

É quando a voz vai amenizando o som, ela entra de novo, num ritmo mais acentuado, emitida mais próxima ao nariz, num jeito analasado e grave, imitando preto velho, com o violão agora fazendo notas e acordes, mas apenas nas notas 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 acordes de 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, 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, que não é predominantemente paroxítone, como a do português, mas oxítone – como a de algumas línguas africanas, dentre as quais o nagô, ou iorubá, ou ioruba, mantido no Brasil por razões religiosas – afinal, é a língua da umbanda – embora bastante corrompido. Assim, fica lógico que João feche a sua versão do canto wembá com sua versão do canto nagô – homenagem a ambos, em sua forma sacralizada, letra e música.

Dessa maneira, a leitura do todo leva àquilo que a leitura das partes ainda não nos permite, 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: “normal” na primeira parte, contrastando com a nasal e grave da segunda, sendo que a primeira parece grupal pela repetição de si mesma, contrastando com a escolhida para a segunda, mais nasal e mais grave, apesar de suavizada na imitação do preto velho.

Reforçando o dito até aqui, pode-se concluir que os blocos de sonoridades mesclados com palavras, como em “Bate um balaio”, vão ter seu sentido contaminado pelo sentido das palavras que lhe estão próximas. Já em “Gagabirô” tal não existe: a peça como um todo é que vai emprestar seu sentido às partes, que nada significam em si. E a significação não vai vir, pois, da relação canônica significante X significado, na teoria saussureana, 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 na Império Serrano. Em lá chegando, havia uma fã presente, de nome Aparecida, negra, que lhe disse conhecer “Gagabirô” inteirinha. João duvidou. E ela cantou “Gagabirô” toda, sem errar nenhum pedaço. Isso serve para confirmar minha hipótese de interpretação, a de que ela faz um sentido, em seu todo, para quem for capaz de interpretar ( ou apenas de SENTIR) o seu contexto.

### **2.3 Tambores**

A terceira e última música-solo deste disco se chama “Tambores”. Sua letra transcrita diz:

*Vogá num sonho babulê dulon  
Vogá num sonho babulê dulon  
Voga num sonho babulê dulê  
Laiulê alulê lalulê lalá lalulon hum  
Luzeiulon babulon  
Caí no chá-chá-chá ah  
Luzeiulon babulon  
Caí no mabojá ah  
Luzeiulon babulon  
Caí no sambabá ah  
Luzeiulon babulon*

*Cai no iorubá ah*  
*Vogá num sonho babulê dulon*  
*O una caiunerê*  
*Vogá num sonho babulê dulon*  
*Ô una caiunerê*  
*Vogá num sonho babulê dulon*  
*Ô una caiunerê*  
*Ié ié*  
*Hum! Batá e bebé*  
*Lucarará arrá arrá*  
*Africaribé*  
*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. No arranjo, só entram três vozes (João, baixo e violão, o violão dele, uma espécie de alter ego, já que toca de maneira inconfundível). E todas elas vão “vogar num sonho”, que a voz, escandindo a sílaba final do nome de cada ritmo citado (embora pragmaticamente colocando-os também na mesma métrica de chá-chá-chá), 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 violino se deitam. Segundo Kiefer, o ritmo é onde a vida vai aparecer na música ( KIEFER, Bruno. *Elementos da linguagem musical*. Porto Alegre/Brasília: Movimento/INL, 1973. p. 39); é através da batida de violão e baixo que João mostra a batida dos tambores – fala de novo de um objeto sem usá-lo diretamente - sendo os tambores instrumentos dos mais cheios de simbologia.

No *Dicionário de Símbolos* (CHEVALIER e GHEERBRANT. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990. p.861-2), **Tambor** 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 da 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 vida 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 espantar que, em certas funções especiais, o tambor nasça 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 grotta, da matriz, diz-se que o som do tambor nos toca profundamente .” [ tomei a liberdade de desfazer as notações especiais, para evitar possíveis confusões].

Vimos aqui três canções que são uma amostra da capacidade do autor de se manter sutilmente difícil dentro do cancionário popular, reino do fácil por excelência, onde tanto arranjo como interpretação e melodia se aliam à expressividade sonora 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, no país da percussão máxima – com a criação de instrumentos únicos como reco-reco, cuíca, berimbau - vai ser reforçado pela alusão aos ritmos afroamericanos (chá-chá-chá, mambo, samba), à língua afro transplantada e corrompida (ioruba), a elementos de mescla desta cultura (*Africaribe* = África + Caribe + Caribé, este o pintor e desenhista argentino radicado na Bahia, ilustrador de livros de Jorge Amado, 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. E não dá pra ser mais mineiro do que isso...Ao mesmo tempo, há a coexistência com o ié-ié, que remete aos Beatles, universalíssimo, mesmo que britânico.