

## Cabeça de Nego

Em 1986, por uma questão de contrato, saíram dois discos. Fechando seu contrato com a Barclay, João fez o mais festejados deles, ao menos pela crítica: *Cabeça de Nego* (e ao erro de grafia, aqui, corresponde uma ênfase na carga afetiva do termo *nego*). E começando sua carreira com as gravações na CBS, foi feito o lançamento de *Aiaiaia de mim*.

Em *Cabeça de Nego* ainda houve problemas com a Censura: na gravação original, em long-playing, hoje chamado de vinil, a tarja da capa proibia a execução pública de “Bote babalu pra pular no pagode”.

Neste disco, três músicas-solo, como no anterior e no seguinte. Aqui, seguindo uma tendência esboçada em *Gagabirô*, a proposta de refazer os caminhos do som negro. Há duas faixas : “Bote babalu a pular no pacote” e a música-título, “Cabeça de Nego”. Do lado B, apenas uma, “João Balaio” . Duram, respectivamente, 3:24;5:35 e 3:56.

Sobre essa gravação 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 que era uma garota, uma adolescente. E sempre se referiu à família dela (...) como pessoas que teriam vindo da costa da África, 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 dela 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. Ou talvez eu, pela musicalidade, talvez a música funcionasse como um dial, onde você sintoniza muito mais facilmente naquela rádio, daquela cultura, do que na rádio, por exemplo, da minha mãe, 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 estou num avião, e o avião começa a jogar, eu digo: Ata, segura aí!... Se estou num show e estou sentindo uma certa dificuldade de comunicação, eu digo: “Ata, facilita aí!...(…) porque 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 do índio.” (2ª. Entrevista )

É muito comum em João uma justificativa biográfica de seu trabalho, a causatividade entre sua vida e sua obra, mesmo naquilo que há de inconsciente, de – como ele parece encarar – atávico, até. Ao formular a pergunta eu esperava outro tipo de resposta, já que nem mesmo a negritude mais completa seria razão evidente. Esperava eu uma resposta que viesse de alguma predileção **aprendida**, ainda mais que certas produções dele passam por algum tipo de pesquisa. Mas Ata é uma justificativa surpreendente, que confirma a declaração 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 fazer jus a ambos?

## **2.1 Bote babalu pra pular no pagode**

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*

*É babalu é*

*Antão bota pa pula*

*É babalu é*

*Ah, bota pa pula*

*Ô*

*Zirumbaga digubaga digulê*

*Zimbaga digumbaga digulê*

*Due 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*  
*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 Ângela Maria cantando “Babalu” ( canção de Ciro de Souza e Correa da Silva), passemos à escuta desta peça, vetada pela censura por suas conotações sexuais: *batebronha, é só dar duas no trem, fogo no fausguéri*. O termo *babalu* não passa de um arranjo de sonoridades que se assemelham ao termo originário do ioruba, “babalaô”, tendo a ver com o trabalho desenvolvido por João Bosco, e tendo, como a canção “Babalu”, todo um clima que faz pensar em um ritual de umbanda, embora musicalmente João o sugira melhor.

A peça 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 muito do som de um terreiro, na primeira parte, e a voz dele assume sons e emissão de preto velho – locução que gosta de fazer e, aliás, faz muito bem feita (confirme-se em “Droba a língua”, no mesmo disco ). Á medida que vai se aproximando da segunda parte, porém, o som vai-se tornando sincrético entre vários ritmos nossos e o rock, remetido a vários estágios deste, pelos termos e pelo arremedo de pronúncia (*babiê*, “como um crioulo tentando pronunciar em inglês” , explica ele (Segunda Entrevista). Por outro lado, há brincadeiras sonoras: “esbanjo no xote” pode perfeitamente ser lido como “is banjo no xote”, que é, aliás, como está redigido no encarte (um exemplo da minha divergência com a representação escrita das letras, que se perdem, muitas vezes, dessa dupla leitura permitida pela escuta).

Aqui a música e a vida de João se mesclam, de maneira inextricável: quando adolescente, ele e seus amigos de Ponte Nova tiveram uma banda de rock que se chamava X-Garey, a forma que encontraram para, sem saber inglês, representar “She’s gott it”, dos Beatles. E toda uma geração tinha se encantado anteriormente com o

imenso 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*, no Brasil *No Balanço das Horas*, e sua sincopadíssima música-título. E “Rock around the clock” se torna, pela mesma lógica imitativa, *Haroldo O’Cloque. Creoule King* é o apelido de um grande boxeador americano, mais ou menos da mesma época (em inglês, Creole King, observando-se que o termo “crioulo” tem sentidos bem diferentes, em cada uma das línguas no português; no emprego culto pode se assemelhar, mas no emprego popular significa “negro”, e “negro do povo”, ainda mais no irreverente dialeto carioca ), onde se fecha a letra, *pau é no ringue*.

Esta mescla entre sonoridades, palavras, onomatopéias musicais (uá, ié, oba) e o som conjunto dos instrumentos acentua o caráter de “fazer parecer” de que João gosta tanto, e de seu poder de sugerir climas e semelhanças através dos sons, conforme já dissemos. 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 (gíria para masturbação) como ele? Esse jogo de remissões às vezes beira a tautologia – *X-Garey é rock* – um recurso usado N vezes por ele.

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 pá 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 uma pagode, palavra aliás chinesa... *Comme il faut...*

## 2.2 Cabeça de Nego

Encantado com o jongo, que fora assistir na favela da Serrinha, João Bosco tratou de depurá-lo ao seu ritmo básico e a seu caráter de enigma, e o fez, através de um jongo à la João Bosco. É uma homenagem às cabeças de nego de nossa MPB. A letra é a seguinte:

*Cacurucai eu tô  
Perrengando tô  
De Aniceto é o jongo*

*Ô Donga Sinhô  
Ô Sinhô Dongá  
É gagabirô  
Gagabirá*

*Cadá zumbambulalá  
Cadá zumbambulelê  
Cada zumbambuliuli  
Cubá cubá iê*

*Ô zimba cubá cubá  
Ô zimba cubão  
Ô zimba cubá cubá  
Hum ô zimbacu iê  
Ô João da bahiana  
Ô Candeia Lê uh  
Ô Mãe Quelé Mãe  
O iá Quelé Mãe  
Ô Clementina*

*Ô iaopi  
Ô piaoxi  
O iaoxi  
Ô Pixinguinha ié*

*Ô Batista de Fá  
Ô ária de Bach  
Choro de Paulo da Viola ié*

*Ô zimba cubá  
Ô zimba cubão  
É Silas de Oliveira Assunção*

*Ô 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 mininu  
Ririri taruntá*

*Taruntá mininu*  
*Nustacacá ê*  
*Oi cavucá mininu*  
*Oi cavucá*  
*Nusritatá*  
*Io gostá de taruntá*  
*Io gostá de taruntá*

*Carrero bebe*  
*Candiero também bebe*  
*Sinhô mando dizê*  
*Que não ensina boi bebê*

*Som pirão som pirão*  
*Som pirão som pirão*  
*Som pirão*

*Carrero bebe*  
*Candiero também bebe*  
*Sinhô mando 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, uma favela do Rio. Ali moraram também Silas de Oliveira e Dona Ivone Lara. Aniceto Meneses e Silva era quem contava as melhores histórias de jongos e jongueiros, e era conhecido ainda pelo amor à versão formal da língua portuguesa, o que o levava a dizer, com um certo pernosticismo: “Aceito o cotidiano até certo ponto, prefiro o vernáculo.” (Souza e Andreato, op. cit., p. 216) Embora não fizesse parte da ala de compositores da escola, ele 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. (“Silas de Oliveira, Mano Décio e D. Ivone Lara”. IN-: *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril, 1983.)

Logo após Aniceto, os grandes iniciadores – pelo menos oficialmente – de nosso samba, Donga e Sinhô, são homenageados. Pode-se dizer, porém, que é com Aniceto que se abrem os portões do jongo, uma espécie de desafio em que o jongueiro joga para outro, e vence o jongueiro que mantiver mais tempo o mote: portanto, o que decifrar o maior número de enigmas. O enigma que João Bosco 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 oxítona “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 são utilizados os 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 que João faz acaba reconstruindo todo o som negro que entrou em sua formação musical, e em seguida vai se dirigir por uma vertente citada em “Cabeça de Nego”, a folclórica. E, como não podia deixar de ser, aberto a todos os folclores.

A terceira-música-solo deste disco vem justamente daí: “João Balaio”.

### **3. João Balaio**

Na década de 1950, fez grande sucesso mundial, na voz de Peggy Lee, uma canção americana chamada “Jambalaya”, de Hank Williams, cuja letra original fala dos pratos típicos de sua região, a **cajun**, de origem francesa, no estado da Luisiana, e cujo pólo principal é Nova Orleans. Peggy Lee, uma loira sulista, baixinha, a cantava como se fosse uma negra, o que lhe valeu tanto elogios da crítica como comentários ácidos e perseguições racistas. O mesmo se deu, posteriormente, com Elvis Presley e Janis Joplin, e de maneira assemelhada.

Percebe-se aqui, então, já a referência à música americana, fazendo um trocadilho com ela, De Jambalaya pra 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, portanto, dos avanços da tecnologia. Em outras palavras, um pobre de marré... 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 trúpica também cai  
Tropecei no pé da mãe  
Fui parar no pé do pai...*

Aliás, de “Jambalaya” existe uma versão gravada por uma banda de rock, a Roupas Nova, com uma letra bastante pornográfica (por falar em comida, como faz a letra original de Williams), sinal de que há uma recorrência de escuta dos autores destas obras que se relacionam com as origens do rock. O próprio JB cantou esta versão do Roupas Nova em especial da Globo, sobre cantores sertanejos em moda. Em “João Balaio” ele incorpora, como é bem de seu estilo, a original Jambalaya, tornando-a sua, inclusive pelo fato de também se chamar João. E, obviamente, ao subverter-lhe o sentido. A letra e então ficou:

*Aconca digubá gubá iguzin una una  
Aconca digubá gubá iguzin  
Aconca digubá gubá iguzin una una  
Aconca digubá gubá iguzin  
(duas vezes)*

*Sou João Balaio  
Se eu trupico eu não caio  
E se eu caio  
Eu não quero mais saber.  
(duas 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, letras (sonoridades na primeira parte, vocábulos na segunda), melodia se diferenciam bastante. O violão, então, junta tudo. E já começa essa costura na introdução, quando uma corda persegue a outra, como se brincassem de esconder – ou de truplicar...