



**UNICAMP**

**MARCIO GIACOMIN PINHO**

O SUBÚRBIO E AS FACES DA MALANDRAGEM DA  
DÉCADA DE 1970 NO ÁLBUM *TIRO DE MISERICÓRDIA* DE  
JOÃO BOSCO E ALDIR BLANC

CAMPINAS

2014





UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

MARCIO GIACOMIN PINHO

O SUBÚRBIO E AS FACES DA MALANDRAGEM DA  
DÉCADA DE 1970 NO ÁLBUM *TIRO DE MISERICÓRDIA* DE  
JOÃO BOSCO E ALDIR BLANC

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do Título de Mestre em Música, na Área de Concentração: Fundamentos Teóricos.

**Orientador: Prof. Dr. JOSÉ ROBERTO ZAN.**

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pelo aluno Marcio Giacomini Pinho, e orientada pelo Prof. Dr. José Roberto Zan.

---

CAMPINAS

2014

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

P655s Pinho, Marcio Giacomini, 1980-  
O subúrbio e as faces da malandragem na década de 1970 no álbum Tiro de Misericórdia de João Bosco e Aldir Blanc / Marcio Giacomini Pinho. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: José Roberto Zan.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Blanc, Aldir, 1946-. 2. Bosco, João, 1946-. 3. Malandragem  
. 4. Música popular brasileira. 5. Anos 1970. I. Zan, José Roberto, 1948-. II.  
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** The 1970s suburb and Brazilian "malandragem" in João Bosco and Aldir Blanc's album Tiro de Misericórdia

**Palavras-chave em inglês:**

Blanc, Aldir, 1946-

Bosco, João, 1946-

Brazilian "malandragem"

Brazilian popular music

1970s

**Área de concentração:** Fundamentos Teóricos

**Titulação:** Mestre em Música

**Banca examinadora:**

José Roberto Zan [Orientador]

Jorge Luiz Schroeder

Peter Dietrich

**Data de defesa:** 07-02-2014

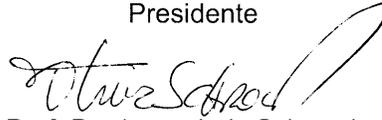
**Programa de Pós-Graduação:** Música

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Marcio Giacomini Pinho - RA 62769 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Jose Roberto Zan  
Presidente



Prof. Dr. Jorge Luiz Schroeder  
Titular



Prof. Dr. Peter Dietrich  
Titular



## **RESUMO**

Este trabalho é resultado da análise do LP *Tiro de Misericórdia*, de João Bosco, lançado pela RCA Victor em 1977. As onze canções que compõem o álbum, todas de autoria de João Bosco e Aldir Blanc, tratam de aspectos do cotidiano dos subúrbios da cidade do Rio de Janeiro, com ênfase na boemia alegre e cruel que caracteriza essas áreas. Através das composições, os autores montam um mosaico de narrativas sobre o amor, os sonhos, a memória, a melancolia, a religiosidade e a violência, construídas a partir de códigos, símbolos e valores da cultura popular. O LP apresenta certa unidade demarcada pela relação existente entre a primeira faixa, “Gênesis (Parto)” e a última, a que dá nome ao disco, “Tiro de Misericórdia”. O objetivo principal da pesquisa é verificar de que modo essa produção da dupla traduz a ideia, construída nos anos de 1970, de que a cultura popular e, mais especificamente, a malandragem se constituíam num campo estratégico de resistência à ordem social e política ilegítima que se expressava na vigência do regime ditatorial militar no país.

Palavras-chave: malandragem; música popular brasileira; década de 1970; Aldir Blanc; João Bosco.

## **ABSTRACT**

This work is a result of the analysis of João Bosco's LP *Tiro de Misericórdia* (RCA Victor, 1977). All the songs were composed by João Bosco and Aldir Blanc, and feature aspects of the suburban routine of the city of Rio de Janeiro, with a focus on the happy and cruel bohemia that characterizes these areas. Through the songs, the composers assemble a narrative mosaic about love, dreams, memory, melancholy, religiosity and violence, built from the codes, symbols and values of popular culture. The LP's unity is given by the relationship between the first track, “Gênesis (Parto)” (birth) and the last one, that names the album, “Tiro de Misericórdia” (mercy shot). The main goal of the research is to verify in which way this duo's work translates the idea, built in the 1970s, that the popular culture

and, specifically, the Brazilian “malandragem” are formed in a strategy field of resistance to the illegitimate social and political order of the military dictatorship regime in Brazil.

Keywords: Brazilian “malandragem”; Brazilian popular music; 1970s; Aldir Blanc; João Bosco.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>Subúrbio, malandros e marginais</b>	<b>7</b>
2.1	Ditadura militar, opressão, censura, milagre econômico e desigualdade social	13
2.2	Um olhar para o subúrbio	16
2.3	O malandro da década de 1970	18
2.4	E o malandro assume o “berro”	21
<b>3</b>	<b>Jonaldir Boscblanc</b>	<b>27</b>
3.1	A inserção no mercado e a luta pelos direitos autorais	37
<b>4</b>	<b>Por um bloco que derrube esse coreto</b>	<b>41</b>
4.1	Dupla Censura	44
<b>5</b>	<b>Análises</b>	<b>51</b>
5.1	Unidade e continuidade no álbum <i>Tiro de Misericórdia</i>	51
5.1.1	Gênesis (Parto)	51
5.1.2	Tiro de Misericórdia	58
5.1.3	O LP como unidade de sentidos	68
5.2	Boemia, malandragem e resistência da cultura popular	77
5.2.1	Vaso ruim não quebra	77
5.2.2	Sinal de Caim	79
5.2.3	Plataforma	83
5.3	Crônicas, Infância e Vila Isabel	90
5.3.1	Tempos do Onça e da Fera (Quarador)	90
5.3.2	O Cronista Autobiográfico	94
5.4	Uma ilusão	96
5.4.1	Falso Brilhante	96
5.4.2	Bijuterias	102
5.4.3	Abolerando	104
5.5	Corpo-a-corpo com a Vida	108
5.5.1	Jogador	109
5.5.2	Tabelas	113
5.5.3	Me Dá a Penúltima	118
5.5.4	Porta-vozes dos Marginalizados	120
<b>6</b>	<b>Considerações finais</b>	<b>127</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>131</b>
	<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>131</b>
	<b>TRABALHOS PUBLICADOS ONLINE</b>	<b>138</b>
	<b>DISCOGRAFIA</b>	<b>140</b>
	<b>FILMOGRAFIA</b>	<b>140</b>
	<b>ENTREVISTAS</b>	<b>140</b>
	<b>ANEXOS</b>	<b>143</b>
	Processo da canção “Ronca Cuíca”, presente no Arquivo Nacional de Brasília, Divisão de Censura de Diversões Públicas, caixa 727, 1976	144
	Processo da canção “Porque sou malandro?”, presente no Arquivo Nacional de Brasília, Divisão de Censura de Diversões Públicas, caixa 723 (1978)	151

Documentos presentes no Arquivo Nacional de Brasília resultantes de buscas com os nomes “João Bosco” e “Aldir Blanc” (devido ao número de folhas, foram anexadas apenas duas a título de ilustração). .....	154
Encarte do disco <i>Tiro de Misericórdia</i> . .....	156

À Rosana e ao João. Que eu possa um dia retribuir toda a felicidade que eles constantemente me proporcionam.



## AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, pela oportunidade de estar aqui e de poder entender cada vez melhor qual o meu caminho. Graças a Ele, tenho muitas pessoas queridas a agradecer:

À minha família, Rô e Joãozinho, Lili e Gutarra, aos meus amados pais, ao Vila e à Ana, Rafa e Aline, e todos os Pinho, Giacomini, Gonçalves e Albuquerque, pelo suporte e a compreensão pelo tempo em que estive ausente.

Ao José Roberto Zan, pela orientação atenta, pela compreensão das minhas dificuldades e por todo o estímulo e entusiasmo desde a primeira conversa que tivemos sobre uma possibilidade de pesquisa.

Ao irmão Rodrigo Aparecido Vicente, interlocutor e revisor desse trabalho, sempre com indicações preciosas e amizade sincera.

A André Batiston, André Checchia, Ismael Oliveira, Bia Cyrino, Cristiano Alves, Edu Visconti e Danilo Ramos, que, por motivos diversos, foram fundamentais nesse trabalho.

A Bruno Miranda, Raul Magalhães, Felipe e Hosana Dall’Orto, Thiago Baião e Samantha Maldonado, Paolo e Luciana Negreli, Daniel Viana, João Marcelo Gomes e Jamil Bark, pelo apoio e amizade.

Aos companheiros do grupo de pesquisa: Thais Nicodemo, Adécio Machado, Rafael Thomaz, Sheyla Diniz, Daniela Vieira, Gabriel Resende, Rafael Tomazoni, Guilherme Freire e ao querido Rafael dos Santos.

Ao Gabriel Firmino, à Letícia Cardoso Machado e ao Vinicius Correa pela disposição e auxílio na parte burocrática.

A Cícero César Sotero Batista e Alexandre Fiuza, cujas pesquisas e indicações contribuíram bastante.

À Luci Schramme, cujo apoio, sem dúvida, foi maior do que ela possa imaginar.

Aos meus companheiros musicais: Marcos Mesquita, Júlio Melo, Dhiego Andrade, Rogério Gulin, Emiliano Pereira e João Triska.

A Jorge Schröder e Saulo Alves, cujas contribuições na banca de qualificação foram inúmeras.

Ao pessoal do Acervo Edgard Leuenroth, da Biblioteca do IA e do Arquivo Nacional de Brasília, por demais prestativos em tudo que lhes foi solicitado.

À FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) pelo apoio financeiro que viabilizou o presente trabalho.

Ao Reinaldo Figueiredo pelo esforço (infelizmente ainda em vão) de tentar recuperar o desenho censurado do disco.

Ao João Bosco, pela inspiração e obra, e ao Aldir Blanc, pela paciência no trato comigo e, sobretudo, pelo legado artístico.

“Esse é o segredo de quem como eu vive na boemia: colocar no mesmo barco realidade e poesia.”

Aldir Blanc



# 1 INTRODUÇÃO

“Vaso ruim não quebra”. Eu já quebrei e vou te contar no que deu. Acredito que o processo, o caminho é o mais importante nas coisas da vida. O produto final certamente é o resultado do que foi construído no ínterim entre o início e o fim, e é no caminhar que está o presente, aquilo que se está vivendo e é aquilo que levará consigo. Não estou aqui menosprezando o resultado mas, depois da obra pronta, não dá mais pra mexer, e ela serve como um retrato do que foi feito, mas não mais do que se é, pensa e acredita, enquanto “metamorfose ambulante”. Assim funciona em minha vida como artista e pesquisador. O processo de composição das músicas, horas de estudo diário, ensaios, arranjos, preparação para gravação e a gravação em si, constituem-se numa oportunidade de aprendizado imensa. O mesmo ocorre no processo de elaboração de uma dissertação de mestrado, que, nesse caso, vem desde uma ideia inicial formulada ainda durante a graduação, como narrarei adiante. Entretanto, o processo é duro! Uma saga: alegrias, novas amizades, viagens a congressos, pesquisas de campo, fortalecimento de velhas amizades, horas e horas em bibliotecas, acervos, arquivos, pesquisas na internet, mais horas ouvindo discos, transcrevendo canções, tentando entender como as coisas funcionam e elaborando ideias que muitas vezes... não chegam! Caramba! É nessa que o cansaço vem, e as tão comuns “crises” aparecem. Eu já quebrei, e, pelo que converso por aí, a grande maioria dos que encaram esse desafio quebrou também. Mas, com toda a contradição que me é permitida “vaso ruim não quebra” e “é bom lembrar, vaso tem mais que quebrar”. Eu quebrei e voltei a quebrar muitas vezes, mas “resisti”. Consciente do risco de estar sendo clichê ao fazer essa afirmação, acredito que os momentos de maior reflexão obviamente foram fundamentais no amadurecimento, tanto da pesquisa quanto pessoal. E esse aqui é o resultado desse processo, que, espero, possa contribuir para a compreensão dessa parceria que dificilmente será repetida na música. Tanto pela genialidade de Aldir Blanc e João Bosco, quanto por todo o contexto em que eles estavam envolvidos e que os levou a compor da maneira com que faziam.

Os meus dois últimos anos foram de intensa labuta, um crescimento absurdo, e, novamente com toda a pieguice que aqui me permito, sou um novo homem. Fazer uma

pesquisa de mestrado e aprender a conviver com o primeiro filho (que nasceu dois meses após o início da pesquisa) são duas tarefas árduas, mas muito gratificantes. E, não à toa, tive ajuda, muita ajuda. Por isso meus agradecimentos a tanta gente.

Como já adiantei, a pesquisa surgiu de uma ideia que nasceu ainda na graduação, mais especificamente no curso de música popular da Universidade Estadual de Campinas. Dentre as diversas aulas técnicas e teóricas em música, a reflexão sobre arte, música e mais especificamente sobre música popular, acaba não sendo valorizada por muitos. Mas quem teve a oportunidade de ter o Zan como professor, sabe que, se você conseguir entender um pouquinho do que ele diz, “já era”. Você é fisgado e a partir de então as coisas tomam outro sentido, a consciência da abertura da obra de arte te permitirá ir além, desvendar diversos significados e (re)significados, que se transmutam no tempo e te levam a tentar entender o seu contexto a partir da história, abrindo a cabeça e ampliando as possibilidades de pensar a sua arte de uma outra maneira.

Foi então a partir de um projeto de iniciação científica (orientado pelo próprio Prof. Zan) que tratou do disco *João Bosco ao vivo – 100ª Apresentação* de 1983, que surgiu a ideia de estudar mais profundamente o disco *Tiro de Misericórdia*, de 1977, mais especificamente por causa de uma faixa que era um *pot-pourri* que incluía “Gênesis (Parto)” e “Tiro de Misericórdia”. Ela conta uma história, e as canções citadas são a primeira e a última faixas do LP de 1977. O projeto inicial era pesquisar como havia sido erigida aquela figura do malandro no álbum, através de análises em constante diálogo com o contexto histórico e social da época, a fim de compreender de que maneira essa construção reflete os conflitos e contradições culturais e sócio-históricas presentes no período em que o disco foi produzido. A década de 1970 abarca uma valorização da figura do malandro, que passa a ser proficuamente representado em diversos tipos de arte. Entretanto, as formas de representação desse personagem variam bastante, convivendo nesse mesmo período, por exemplo, tanto a imagem clássica associada às décadas de 1930 e 1940 quanto uma nova representação, próxima do que se convencionava chamar “marginal”, em que se destacava a violência em suas caracterizações. Além disso, a ideia da malandragem permeando a maneira de os compositores encararem os veículos de censura do governo militar também estava presente no período, com diferentes artimanhas

a fim de “driblar” os censores, como no caso das metáforas presentes nas letras das canções, naquela que ficou conhecida como a “linguagem da fresta”, conforme propôs Gilberto Vasconcellos.

O recorte do objeto da pesquisa não foi por acaso. A escolha de apenas um LP para análise circunscreve os resultados da pesquisa a esse objeto específico e impede generalizações acerca do período ou mesmo da obra dos compositores. Entretanto, a opção teórico-metodológica de aprofundar as análises de conteúdo a fim de conseguir uma descrição densa da obra leva a uma série de outras questões que, se não podem ser automaticamente estendidas a outras obras, lança uma luz com foco mais intenso sobre um certo aspecto da mesma. Isso se dá, possivelmente, de uma forma que seria dificilmente alcançada se a pesquisa tivesse objetivos mais gerais, além de permitir, é claro, que tente se compreender outras produções do mesmo período a partir de seu resultado.

A tentativa de entender um período da história do Brasil através de uma obra do cancionário popular nacional é possível à medida que no país, como destaca Santuza Naves<sup>1</sup>, o compositor popular é um “intelectual da cultura”. A autora destaca que “intelectual” aqui não está ligado necessariamente ao senso comum da figura do erudito, do homem que acumula conhecimentos, mas sim “a ideia do artista moderno como crítico da cultura”<sup>2</sup>, que, ao comentar todos os aspectos da vida, do político ao cultural, tornou-se um “formador de opinião”. Segundo Naves:

A música popular tornou-se, sobretudo a partir da bossa nova, o veículo por excelência do debate intelectual, operando duplamente com o texto e o contexto, com os planos interno e externo. Internamente, à maneira do artista moderno, o compositor passou a atuar como crítico no próprio processo de composição; externamente, a crítica se dirigiu às questões culturais e políticas do país, fazendo com que os compositores articulassem arte e vida. O compositor popular passou a operar criticamente no processo de composição, fazendo uso da metalinguagem, da intertextualidade e de outros procedimentos que remetem a diversas formas de citação, como a paródia e o pastiche. E ao estender a atitude crítica para além dos aspectos formais da canção, o compositor popular tornou-se um pensador da cultura.<sup>3</sup>

Então, a partir de análises de trabalhos desses “pensadores da cultura”, no caso desta pesquisa, a análise do LP *Tiro de Misericórdia* de João Bosco e Aldir Blanc,

---

<sup>1</sup> NAVES, Santuza Cambraia. *Canção Popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 19-21.

<sup>2</sup> Essa ideia de Santuza foi inspirada no livro *Arte e crítica da arte*, de Giulio Carlo Argan.

<sup>3</sup> NAVES, 2010. p. 20, 21.

pretende-se elucidar aspectos do contexto sócio-cultural brasileiro da década de 1970, com seus inerentes conflitos e contradições. As interpretações dos sentidos da obra não buscam a intencionalidade ou não dos compositores, mas conforme a concepção de “obra aberta” de Umberto Eco, a obra de arte está impregnada de ambiguidade da mensagem estética, o que dá abertura para a iniciativa do leitor, o ouvinte, o receptor da obra, que complementa o seu sentido<sup>4</sup>, sendo que este pode ser redefinido de acordo com o contexto histórico. A presente pesquisa trabalha então não só com a produção, a concepção do álbum e suas canções, mas com a recepção da obra, com o sentido que ela potencialmente toma para o ouvinte, sobretudo o ouvinte da época, inserido em seu contexto.

Acerca da pesquisa em si, dentre todas as etapas realizadas, algumas foram fundamentais para o desenvolvimento no trabalho: (1) uma grande busca realizada em acervos em São Paulo (em bibliotecas da USP), em Campinas (no Acervo Edgard Leuenroth e em bibliotecas da Unicamp) e em Curitiba (na Biblioteca Pública do Paraná e na Biblioteca Central da UFPR), na qual foi procurado em jornais, revistas e periódicos em geral acerca da obra da dupla na década de 1970 (para buscar qual era a imagem que se tinha da dupla no período e também, em suas entrevistas, o que pensavam na época) e mais especificamente no período de lançamento do disco (a fim de obter as críticas e reportagens mais especificamente sobre o LP e quais as histórias que cercavam esse lançamento); (2) a pesquisa realizada no Arquivo Nacional de Brasília, onde foi possível encontrar documentos que tratavam de canções da dupla, e através deles entender um pouco melhor o que ocorreu no LP *Galos de Briga* (em especial no caso da canção “O Ronco da Cuíca”), bem como foi visto que Aldir e João apareciam relatados nos arquivos do governo militar por ações como shows ligados ao Partido Comunista Brasileiro e encontros com um integrante do MR-8 (conforme será melhor descrito à frente); (3) a participação na disciplina “A formação da música popular brasileira na segunda metade do século XX: indústria cultural e identidade” ministrada pelo Prof. José Roberto Zan no segundo semestre de 2011, na qual houve a oportunidade de leituras e interessantes debates acerca de um período recente da “história social da música popular brasileira”, o que contribuiu

---

<sup>4</sup> LOPES, Marcos Carvalho. Umberto Eco: da “Obra Aberta” para “Os Limites da Interpretação”. *Revista Redescições*. Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia. Ano 1, n. 4, 2010. Disponível em: <[http://www.gtpragmatismo.com.br/redescicoes/redescicoes/04/5\\_lopes.pdf](http://www.gtpragmatismo.com.br/redescicoes/redescicoes/04/5_lopes.pdf)>. Acesso em: 03 jan. 2014.

enormemente para uma melhor compreensão não só do período em que o disco está inserido, mas também para refletir acerca de como o país havia chegado naquele momento a partir das perspectivas sócio-histórica e cultural; (4) as entrevistas cedidas por Aldir Blanc via correio eletrônico, esclarecendo pontos obscuros e auxiliando em muitas decisões sobre o que e onde verificar a respeito de certas questões; (5) o levantamento bibliográfico, que possibilitou o encontro de um número muito maior de referências do que eu poderia imaginar a respeito da figura do malandro na cultura nacional, e também do momento político-histórico e das artes na década de 1970; e (6) as inúmeras reuniões com o Prof. Zan, que realmente orientaram o percurso do trabalho através de indicações, sugestões e reflexões acerca do objeto, da metodologia de pesquisa e da elaboração do texto final da dissertação.

Os capítulos que seguem foram elaborados de modo a abarcar as questões que surgiram no decorrer da pesquisa e, a fim de manter o diálogo constante entre a obra e tais questões, a ideia foi trazer apontamentos e referências para as análises, o que de certa forma, estrutura a dissertação. Dessa forma, o segundo capítulo *Subúrbio, malandros e marginais* (se temos como primeiro essa introdução) trata das representações do malandro, em especial na canção popular, e de como elas estão intimamente associadas ao contexto sócio-histórico em que se inserem. O terceiro capítulo, *Jonaldir BoscBlanc*, trata um pouco da história da dupla e de sua postura ante o mercado fonográfico e o governo ditatorial militar. O capítulo seguinte, *Por um bloco que derrube esse coreto*, fala mais especificamente do disco *Tiro de Misericórdia*, com uma análise geral do álbum, sua repercussão na imprensa e os problemas enfrentados pela dupla tanto face à gravadora do LP (RCA) quanto à censura.

O capítulo de análises foi estruturado de modo a fazer um diálogo entre as canções que possuem mais afinidade, que tratam de um mesmo tema ou narram uma história, como o caso de “Gênesis (Parto)” e “Tiro de Misericórdia”, primeiras canções analisadas. Elas dão um sentido de unidade ao álbum, já que são a primeira e a última faixas do disco, e são justamente as faixas retratadas na arte gráfica: a capa ilustra a primeira canção e a contracapa a segunda. Nesse item, há ainda uma discussão acerca dos elementos que auxiliam na compreensão de um álbum enquanto um produto uno, bem como um

pouco das condições que propiciaram essa característica. O subitem seguinte enfatiza *A ruptura com a ordem*, expressa em três canções que, em conjunto, trazem o percurso dos retirantes nordestinos que chegam ao Rio de Janeiro e toda a sua dificuldade em se estabelecer (“Vaso ruim não quebra”), a sua condição de estigmatizado socialmente, fadado à marginalidade e à opressão (“Sinal de Caim”), e a consciente tomada de posição do boêmio (“Plataforma”) que rompe com a ordem e prega palavras de ordem pelo fim da ditadura.

O subitem *Crônicas, Infância e Vila Isabel* trata da canção “Tempos do Onça e da Fera (Quarador)” que tem forte tom autobiográfico e narra o choque do personagem em face da modernidade nos anos 1970, quando recorda sua infância tranquila da década de 1950, enquanto morava com o seu avô. Além da canção em específico, são levantadas questões referentes ao lado cronista de Aldir Blanc e ainda de como os aspectos levantados em “Quarador” guardam relação com textos não-musicais de Aldir, tanto no tocante ao espaço físico e seus personagens, quanto à imagem que o artista cria de sua infância. O próximo subitem fala dos riscos e incertezas do amor, comparado a uma ilusão nas canções “Falso Brillhante” e “Bijuterias”. Há ainda a busca em tentar retratar a escolha do bolero não só nessas canções mas também como gênero bastante representativo na obra da dupla.

Por último, *Corpo-a-corpo com a vida* fala das similitudes entre a dupla de compositores e o autor João Antônio através de três canções, “Jogador”, “Tabelas” e “Me dá a penúltima”, que tem um olhar direcionado às classes suburbanas, o que lhes leva a uma identificação também no linguajar, na forma de escrita e, “coincidentemente” a outros aspectos que vão além de suas obras.

## 2 Subúrbio, malandros e marginais

*Métis*, na mitologia grega, é uma divindade feminina, uma forma particular de inteligência astuta, cujas características remetem à sagacidade, à agilidade de espírito, à dissimulação, à esperteza para fugir de apuros, ao sentido de oportunidade, dentre outras<sup>5</sup>. Por essa razão, *Métis* é considerada a “antecedente da esperteza do malandro”<sup>6</sup> por Gilberto Vasconcellos e Matinas Suzuki Jr. no texto *A malandragem e a formação da música popular brasileira*, em que os autores tratam o percurso histórico da canção brasileira como um processo intimamente ligado à formação da classe operária, porém cuja história é “narrada a contrapelo” já que o operário, que seria o personagem principal da modernização capitalista, fica, no contexto brasileiro, “à sombra, ofuscado pela ruidosa e alegre consagração da figura do *malandro*”<sup>7</sup>, o que remete à célebre afirmação de Oswald de Andrade, de que no Brasil, o contrário do burguês não é o proletário, mas sim o boêmio<sup>8</sup>. O texto de Vasconcellos e Suzuki traça um breve inventário da longa tradição de tipos astuciosos como o pícaro espanhol, o *trickster* anglo-americano, a divindade sumeriana<sup>9</sup> *Enki-Ea* e a própria *Métis*, e assim, ainda que não distinga de fato as origens do malandro, o situa em um amplo contexto histórico-cultural.

Os autores chamam atenção para alguns personagens ligados à história da música popular brasileira que desde tempos remotos estavam relacionados à malandragem de maneiras distintas como Francisco de Vacas (séc. XVI), Gregório de Matos (séc. XVII) e Domingos Caldas Barbosa (séc. XVIII), todos boêmios inveterados<sup>10</sup>. A explicação dada em nota de rodapé no referido texto elucida a intenção dessa passagem do artigo:

A simples biografia destes compositores, é claro, não justifica uma possível presença da malandragem em suas obras ou a inclusão de seus nomes como precursores do filão malandro na nossa música popular. O que se pretende chamar atenção é para o próprio fenômeno da MPB já nascer sob o signo da

---

<sup>5</sup> DÉTIENNE, Marcel; VERNANT, Jean-Pierre. *Métis: as astúcias da inteligência*. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Odisseus, 2008. passim.

<sup>6</sup> VASCONCELLOS, Gilberto; SUZUKI, Matinas. A malandragem e a formação da música popular brasileira. In: FAUSTO, Boris (Org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo III, v. 4. São Paulo: Difel, 1984. p. 503-523. p. 518.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 505.

<sup>8</sup> ROCHA, Gilmar. Eis o malandro na praça outra vez: a fundação da discursividade malandra no Brasil dos anos 70. *Scripta*. v.10. n. 19. Belo Horizonte, 2006. p. 108-121. p. 112.

<sup>9</sup> A Suméria é considerada uma das primeiras civilizações humanas. Se localizava na atual Mesopotâmia, entre os rios Tigre e Eufrates.

<sup>10</sup> VASCONCELLOS; SUZUKI, op. cit. p. 506.

malandragem, episódio que marcará profundamente até os nossos dias. O fato dos primeiros compositores perambularem pela malandragem não é ocasional: eles revelam o parentesco original que existe entre música popular e malandragem no Brasil.<sup>11</sup>

Conforme condensa Gilmar Rocha, essa presença constante da malandragem na música popular brasileira que trazem Vasconcellos e Suzuki, “consistiria numa resposta singular ao caráter autoritário, antidemocrático e capitalista da sociedade brasileira. Como tal, o que estrutura essa representação é a dialética do trabalho e da vadiagem produzida pelo antagonismo entre o capital e o trabalho no Brasil.”<sup>12</sup>

Na tese *Malandros, Marginais e Vagabundos*, Michel Missi trata da complexidade e abrangência do termo “malandro” no vocabulário nacional, fala de sua ambiguidade em diferentes épocas e das novas designações que aparecem àqueles ligados à desordem. No início do século XX, os malandros eram malvistas por parte da população, como é possível perceber no exemplo dado pelo autor, do personagem *Cassi Jones* do romance *Clara dos Anjos* de Lima Barreto (publicado em 1922), cuja forma de descrição do malandro denuncia toda sua antipatia por esse tipo social. Entretanto, nesse mesmo período, na música popular, sambistas e compositores que frequentavam as casas das “tias” baianas no Rio de Janeiro, como Donga, João da Baiana, Sinhô, Heitor dos Prazeres, Pinxinguinha, entre outros, cantavam de forma positiva a malandragem, e esta se tornaria um dos assuntos poéticos dominantes nas décadas de 1930 e 1940 nas canções de Noel Rosa, Ismael Silva, Wilson Batista, Geraldo Pereira e outros<sup>13</sup>.

Nos sambas desses compositores, de acordo com Michel Missi, prevalece “um registro mais boêmio, mulherego e orgiástico” do malandro, cuja caracterização pode ser vista na canção “Lenço no Pescoço” de Wilson Batista:

meu chapéu de lado  
tamanco arrastando  
lenço no pescoço  
navalha no bolso  
eu passo gingando  
provoco e desafio  
eu tenho orgulho

---

<sup>11</sup> Ibidem. p. 507.

<sup>12</sup> ROCHA, 2006. p. 112.

<sup>13</sup> MISSI, Michel. *Malandros, Marginais e Vagabundos & a acumulação social da violência no Rio de Janeiro*. 1999. 413 p. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999. passim.

em ser tão vadio  
sei que eles falam  
deste meu proceder  
eu vejo quem trabalha  
andar no miserê  
eu sou vadio  
porque tive inclinação  
eu me lembro, era criança  
tirava samba-canção  
comigo não  
eu quero ver quem tem razão  
e eles tocam  
e você canta  
e eu não dou

Segundo Missi, “já é o ‘malandro do morro’, que se atenua agora como sambista e que começa a se opor positivamente ao negativo ‘malandro’ suburbano de Lima Barreto, herdeiro das maltas e do clientelismo político do antigo regime”<sup>14</sup>.

O “malandro-de-morro” é representado como um personagem talentoso, cuja vida se desenrola principalmente na sua favela, e que pouco desce ao asfalto. Tem com o tipo-matriz do malandro a semelhança de estilo de vida, mas aparece fundido com outro tipo social, o “boêmio”, um rótulo antes aplicado aos egressos da classe média e do asfalto, frequentadores dos cabarés musicais e da vida noturna da Lapa. O “malandro-de-morro” é definido, assim, como “da orgia”: ócio, dinheiro fácil, sedução, mulheres, brigas, “ganhos”, bebida, o que é considerado “natural”. A ele é assimilado, algumas vezes, um certo tipo de banditismo urbano, o do “descuidista”, do “punguista”, do pequeno dono de uma “boca-de-fumo” e do “contraventor”, do “bicheiro”, mas na favela ainda haveria resistência em confundí-lo simplesmente com o “ladrão” ou com o “bandido”.<sup>15</sup>

Porém, nem mesmo o “malandro do morro” era unanimidade na época, o que pode ser explicado pelas chamadas “nuances de juízos de valor” que aparecem nas diferentes representações do malandro<sup>16</sup>. Orestes Barbosa, jornalista e compositor, escreveu sobre a gravação de Silvío Caldas de “Lenço no Pescoço” (em 1933), em sua coluna no jornal *A Hora*: “num momento em que se faz a higiene poética do samba, a nova produção de Silvío Caldas, pregando o crime por música, não tem perdão”<sup>17</sup>. Além disso, a canção foi censurada pela Confederação Brasileira de Radiodifusores, e assim nenhuma rádio

---

<sup>14</sup> MISSI, 1999. p. 256.

<sup>15</sup> Ibidem. p. 257, 258.

<sup>16</sup> Ibidem. p. 255.

<sup>17</sup> CABRAL, Sérgio. *MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996. p. 42.

poderia executar aquele samba. A Confederação foi criada pelos donos de emissoras de radio para defender os seus interesses independentemente de sua natureza, e tinha uma comissão de censura que poderia vetar qualquer canção “em nome da moralidade e do respeito às autoridades constituídas.”<sup>18</sup> Um parêntesis pode ser aberto aqui a fim de tentar esclarecer uma confusão por muitos perpetuada. “Lenço no Pescoço” é a canção que gerou a famosa polêmica entre Wilson Batista e Noel Rosa. Noel compôs um samba em resposta à composição de Batista, chamado “Rapaz Folgado”:

deixa de arrastar o teu tamanco  
pois tamanco nunca foi sandália  
e tira do pescoço o lenço branco  
compra sapato e gravata  
joga fora essa navalha que te atrapalha  
  
com chapéu do lado deste rata  
da polícia quero que escapes  
fazendo samba-canção  
já te dei papel e lápis  
arranja um amor e um violão  
  
malandro é palavra derrotista  
que só serve para tirar  
todo o valor do sambista  
proponho ao povo civilizado  
não te chamar de malandro  
e sim de rapaz folgado

Entretanto, apesar de parecer uma crítica à malandragem, e ser por muitos assim considerada – o que seria bastante contraditório, já que o próprio Noel Rosa tinha diversos amigos malandros, havia feito vários sambas exaltando a figura e ainda faria outros tantos com a mesma temática –, segundo João Máximo e Carlos Didier no livro *Noel Rosa: uma biografia*, a canção e as críticas de Noel foram direcionadas pessoalmente a Wilson Batista que, algum tempo antes do lançamento da canção, “levou a melhor sobre Noel na disputa por uma morena da Lapa”<sup>19</sup>, o que, por ter mexido com os brios do “poeta da Vila”, explicaria sua aparente contradição.

De volta à tese de Michel Missi, é relevante ressaltar que o objeto da mesma é a

---

<sup>18</sup> Ibidem. p. 42.

<sup>19</sup> MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: UnB, 1990. p. 292.

violência urbana carioca, e assim, naturalmente, o enfoque do autor ao refletir sobre o tema perpassa este viés, e por isso ele trata mais especificamente da nomenclatura utilizada para os “fora-da-lei” ao longo do século XX nos jornais e boletins policiais. Sob essa perspectiva, o autor fala então que, em dois momentos distintos, ocorre o que ele chama de “idealização do malandro”<sup>20</sup>, o que vai levando este, pouco a pouco, a deixar de ser o principal nome associado ao crime. O primeiro, que ocorre na década de 1930, é o que põe o malandro como um estrategista sedutor quando enfrenta situações delicadas e o identifica à recusa ao trabalho e à sua substituição por atividades ilícitas (tal qual no samba acima citado, de Wilson Batista), em especial aquelas que exigem habilidades e talentos específicos, como a prostituição e o jogo. Já em meados da década de 1950, ocorre o segundo momento, na idealização do malandro por oposição ao crime e à violência, quando se constitui o seu “herdeiro criminal”, o “marginal”<sup>21</sup>. Este se consistiria naqueles “criminosos primários, sem astúcia e sem inteligência”, como descreve Dilermando Duarte Cox numa citação que Missi traz do romance *Os Párias da Cidade Maravilhosa*, lançado em 1950<sup>22</sup>. O autor afirma que nesse momento “malandro” e “marginal” aparecem indistintamente na linguagem policial, o que perduraria até meados da década de 1960, em que “a denominação mais recorrente, mais temível e mais diferenciadora é mesmo a de *marginal*”<sup>23</sup>, que seria gradativamente substituída por “vagabundo” na década de 1980, e que permaneceria até o momento atual. Entretanto, cumpre destacar que ainda hoje se observa nos noticiários as três nomenclaturas sendo utilizadas indistintamente ao tratar de criminosos.

No campo socioeconômico, desde a década de 1930, há uma mudança de grandes proporções a partir do Estado Novo que traz maior dinamismo ao país, e que leva, no campo ideológico, a uma necessidade de definição da “nação” como “espaço unitário e avesso à diferenciação”<sup>24</sup>, com a implementação de projetos oficiais na direção de uma

---

<sup>20</sup> MISSI, 1999. p. 255, 259.

<sup>21</sup> Ibidem. p. 261.

<sup>22</sup> COX, Dilermando Duarte. *Os párias da cidade maravilhosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950 *apud* MISSI, Michel. *Malandros, Marginais e Vagabundos & a acumulação social da violência no Rio de Janeiro*. 1999. 413 p. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999. p. 259.

<sup>23</sup> MISSI, 1999. p. 261.

<sup>24</sup> SOUZA, Jessé. As metamorfoses do *malandro*. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José. (Org.) *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. v. 3. Rio de

busca por uma identidade nacional. Isso leva a uma “aproximação positiva entre as noções de nacionalidade e de mestiçagem, que constituirá matéria-prima para a elaboração de símbolos nacionais, sobretudo ao longo das décadas de 30 e 40”. Dentre os símbolos elencados como portadores de expressão da brasilidade que indicariam uma identidade nacional mestiça, e, por consequência, a distinguiriam dos outros países, estão a feijoada, a capoeira, o samba e a malandragem<sup>25</sup>. Este último, mais especificamente:

se converte em ícone nacional na figura preguiçosa de Macunaíma, de Mário de Andrade, ou então na personagem do Zé Carioca, criada por Walt Disney em 1942 para o filme *Alô, amigos (...)* que representava de forma mimética a simpática malandragem carioca, na recusa ao trabalho regular e na prática de expedientes temporários que garantiam uma boa sobrevivência.<sup>26</sup>

Lilia Schwarcz destaca que conviviam naquele período, duas imagens contraditórias do malandro, uma mais “negativa”, com forte associação à negação ao trabalho, à vagabundagem e à práticas criminais, e outra, que ficou consagrada no personagem de desenho animado, estampava o malandro folclorizado, habilidoso sambista e jogador de futebol, absolutamente bem humorado e carnavalesco zeloso. “Por meio da versão ‘Zé Carioca’ da malandragem, reintroduzia-se, nos anos 50, o modelo do ‘jeitinho’ brasileiro, a concepção freyriana de que no Brasil tudo tende a amolecer e se adaptar.”<sup>27</sup>

Na canção popular, a malandragem do Zé Carioca também aparece nessa época, em forma de um “malandro-carioca-zona-sul”, como em “Lobo Bobo” de Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli e “Rapaz de Bem” de Johnny Alf, cuja letra ilustra bem o momento:

você bem sabe eu sou rapaz de bem  
minha onda é do vai e vem  
pois com as pessoas que eu bem tratar  
eu qualquer dia posso me arrumar,  
vê se mora  
no meu preparo intelectual  
é o trabalho a pior moral  
não sendo a minha apresentação  
e o meu dinheiro só de arrumação  
  
eu tenho casa, tenho comida  
não passo fome, graças a deus

---

Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 39-50. p. 41, 42.

<sup>25</sup> SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. Complexo de Zé Carioca: Notas sobre uma identidade mestiça e malandra. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. v. 10. n. 29. São Paulo: ANPOCS, out. de 1995.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> Ibidem.

e no esporte eu sou de morte  
tendo isso tudo eu não preciso de mais nada, é claro  
  
se a luz do sol vem me trazer calor  
e a luz da lua vem trazer amor  
tudo de graça a natureza dá  
pra que que eu quero trabalhar?

Na década de 1960, além de Moreira da Silva com o “Kid Morengueira” que surge nesse período no Rio de Janeiro, São Paulo chama a atenção pela produção de artistas como Adoniran Barbosa, Germano Mathias e Paulo Vanzolini, além do sucesso literário dos personagens malandros de João Antônio.

Na década seguinte, acontece nova “idealização do malandro”, mas que, entretanto, faz o caminho inverso aos dois momentos expressos por Michel Missi, já que a acentuada produção cultural envolvendo o “malandro”, cujo sinônimo “marginal” aparece de forma quase indissociável, aproxima-o novamente da figura do “fora-da-lei”. De acordo com Gilmar Rocha, naquele período:

o culto à malandragem coincide com o momento político e cultural da censura e ditadura militar no Brasil. Com efeito, as representações da malandragem passam a ter mais explicitamente uma significação política entre setores intelectualizados das camadas médias, mais ou menos comprometidas com a esquerda, como forma de reação ao fechamento da vida política e cultural da sociedade brasileira.<sup>28</sup>

A fim de compreender melhor o malandro da década de 1970, cumpre rever o cenário brasileiro do período.

## **2.1 Ditadura militar, opressão, censura, milagre econômico e desigualdade social**

A década de 1970 abarca o momento de maior repressão provocado pelo governo ditatorial militar, instaurado em 1964, num golpe que depôs o então presidente João Goulart. O que ficou conhecido como “golpe de 64” ocorreu em um momento de intensa discussão a respeito das chamadas “reformas de base”, que se baseavam em reformas políticas e institucionais de cunho nacionalista, em meio a grandes mobilizações operárias, estudantis e camponesas, e que eram defendidas pelo governo. Com a justificativa de “defesa da ordem e das instituições contra o perigo comunista”, os militares,

---

<sup>28</sup> ROCHA, 2006. p. 110.

com apoio econômico e estratégico dos EUA, associados aos interesses da grande burguesia nacional e internacional, depuseram o presidente e tomaram o poder, naquela que foi em realidade uma reação das classes dominantes ao crescimento dos movimentos sociais, ainda que estes tivessem caráter nacional-reformista. De forma similar, houve golpes em diversos outros países latino-americanos na mesma época, resultado do imperativo dos novos moldes de expansão capitalista em que as burguesias locais eram compelidas a integrar-se ao capital monopolista internacional de forma mais intensa, o que requeria o fim das barreiras políticas e econômicas à expansão do grande capital, bem como o esfacelamento dos movimentos sociais contestatórios<sup>29</sup>. No Brasil, a instauração da censura, a repressão a sindicatos e entidades estudantis, a proibição de greves e a cassação de mandatos de políticos opositores foram eventos que marcaram esse processo.

Frente aos sinais de retomada dos movimentos sociais de protesto e oposição à ditadura em 1968, em especial por parte dos metalúrgicos e do movimento estudantil, bem como a iminência da luta armada pela revolução por parte de faixa radical da população<sup>30</sup>, foi imposto o Ato Institucional n. 5 (AI-5), atribuindo poderes ilimitados ao Executivo, que fechou o Congresso, pôde legislar sobre qualquer matéria, aposentou centenas de funcionários públicos e professores, interviu nos Estados e estendeu a censura prévia aos meios de comunicação e à imprensa. A intensificação da repressão culminou na disseminação da violência política, com uma infinidade de prisões, torturas e mortes<sup>31</sup>.

Após as políticas implementadas nos primeiros anos da ditadura militar brasileira buscando a diminuição da inflação, que levaram num momento inicial a economia a um estado de recessão, ocorreu, entre 1968 e 1974, o chamado “milagre econômico”, através de um plano de expansão com crescimento acelerado, controle da inflação, tabelamento dos juros e ampliação do crédito<sup>32</sup>. À custa da triplicação da dívida externa nacional (que chegou a 10 bilhões de dólares em 1972), a indústria – em especial a

---

<sup>29</sup> HABERT, Nadine. *A Década de 70: Apogeu e Crise da Ditadura Militar Brasileira*. São Paulo: Ática, 1992. p. 7-9.

<sup>30</sup> SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política, 1964-1969*. In: \_\_\_\_\_. *O Pai de Família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 63.

<sup>31</sup> PILAGALLO, Oscar. *O Brasil em Sobressalto: 80 anos de história contados pela Folha*. São Paulo: Publifolha, 2012. p. 121.

<sup>32</sup> PILAGALLO, 2012. p. 130.

automobilística, a de eletroeletrônicos e a de construção civil – prosperou no país<sup>33</sup>. O discurso governamental propagandista contava com megaprojetos como a usina hidrelétrica de Itaipu, a ponte Rio-Niterói e a rodovia Transamazônica.

O desenvolvimento econômico atingiu também a área de cultura, que contou ainda com uma política modernizadora nas telecomunicações<sup>34</sup>, com a integração ao sistema mundial de comunicação por satélite e a criação da Embrafilme (empresa estatal que financiava a produção de filmes nacionais). A indústria fonográfica, impulsionada pelo estabelecimento das multinacionais do ramo em solo brasileiro, cresceu em média 15% ao ano na década de 1970, o que era de certo modo contraditório, tendo em vista o contexto de repressão política e censura vivido pelo país<sup>35</sup>. Estima-se que foram proibidos cerca de 500 filmes, 450 peças de teatro, 200 livros e mais de 500 letras de canções nesse período<sup>36</sup>.

Entretanto, o crescimento não era partilhado por todos os setores da sociedade. Empresários expandiram seus negócios e a classe média obteve maiores ofertas de emprego e, conseqüentemente, maiores salários, desfrutando de crédito facilitado e consumo. Em contrapartida, a concentração de renda foi a responsável pela acentuação da desigualdade social e econômica no país<sup>37</sup>. Em 1980, a classe mais abastada, cerca de 1% da população, possuía renda equivalente à soma da renda dos mais pobres, que constituíam 50% do povo brasileiro. A exploração da classe trabalhadora era cada vez maior, com o aumento do ritmo de trabalho, horas extras e normas de disciplina extremamente rígidas, tal qual o chamado “arrocho salarial”, em que o mascaramento dos números por parte do governo, responsável por controlar a política econômica e as informações que circulavam, bem como fixar os índices de reajuste, rebaixava ainda mais os salários. A grande maioria dos assalariados recebia menos que um salário mínimo. Como garantia dessa política econômica, havia a

---

<sup>33</sup> HABERT, 1992. p. 16.

<sup>34</sup> FRANÇA, Jacira Silva de. Indústria Cultural e Ditadura Militar no Brasil dos anos 70. *Sumaré – Revista Acadêmica Eletrônica*. 2. ed. (2º Semestre de 2009). Disponível em: <[http://www.sumare.edu.br/Arquivos/1/raes/02/raesed02\\_artigo08.pdf](http://www.sumare.edu.br/Arquivos/1/raes/02/raesed02_artigo08.pdf)>. Acesso em: 05 jan. 2014.

<sup>35</sup> MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria Fonográfica: um estudo antropológico*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009. p. 61.

<sup>36</sup> PILAGALLO, op. cit. p. 147. O número de letras de canções censurados possivelmente é muito maior do que esse estimado. Numa breve busca pelos processos de censura no Arquivo Nacional em Brasília, vê-se que a parte que trata dos arquivos concernentes à produção cinematográfica, por exemplo, já foi toda catalogada, enquanto aqueles que abarcam o conteúdo musical ainda carece de organização e, pelo volume de processos que lá se encontram, é possível estimar um número bem maior que 500 letras censuradas.

<sup>37</sup> *Ibidem*. p. 130-132.

proibição total das greves, o controle dos sindicatos e a repressão a qualquer manifestação dos operários. Mulheres e menores são impelidos a trabalhar, as mulheres sofrendo discriminação sexual e econômica, e os menores abandonando os estudos em busca de empregos, em sua maioria mal-remunerados, ou em direção às ruas. Pelos novos sistemas de exploração das áreas rurais, com as propriedades cada vez mais concentradas em latifúndios, o êxodo rural aumenta consideravelmente e os migrantes se juntam aos trabalhadores explorados em busca de moradias, sejam em favelas ou cortiços improvisados, espalhados pela cidade e cada vez mais distantes, em bairros das periferias. A falta de infraestrutura como saneamento básico, água encanada, eletricidade, calçamento, postos de saúde, creches e escolas acumula-se com os precários transportes superlotados a que estão submetidos os trabalhadores, que, dependurados nas portas das lotações, são chamados “pingentes”. Perante tudo isso, o Brasil liderava rankings de mortalidade infantil, acidentes de trabalho e subnutrição (chegando ao número de 67% da população, ou seja, 72 milhões de brasileiros eram subnutridos em 1975)<sup>38</sup>.

## **2.2 Um olhar para o subúrbio**

A população preterida pelo governo, esquecida no discurso oficial, à margem da sociedade, é retratada por artistas e intelectuais nessa época como forma de evidenciar o “verdadeiro país” que se escondia sob as bandeiras do “progresso”, da “modernização” e do “milagre econômico” propagandeados pelo Brasil. Falar sobre os suburbanos, os boias-frias, enfim, aqueles de alguma forma marginalizados, constituía-se em discurso contestatório.

A palavra “marginal” na década de 1970 adquiriu múltiplos significados, frequentemente complementares, porém às vezes até excludentes entre si. A antropóloga Janice Perlman no livro *O mito da marginalidade*, traz alguns grupos sociais que recebiam a alcunha de marginais naquele período: aqueles que tinham baixo-padrão de moradia e vida – a população favelada; os que se encontravam em situação inferior na escala econômico-ocupacional – desempregados, subempregados; os que passaram pelo processo

---

<sup>38</sup> HABERT, 1992. p. 12 et seq.

de migração do campo para a cidade; os membros de “subculturas”; e os transviados<sup>39</sup>.

Os chamados “transviados”, frequentemente relacionados ao “desbunde” do fim da década de 1960 / início da década de 1970, são aqueles que derivam da circulação do modelo *hippie* na cultura jovem dos grandes centros urbanos, ligados ao consumo de drogas, à bissexualidade, à crença mística orientalista e ao “comportamento descolonizado”<sup>40</sup>. Tais posicionamentos (já que são opções conscientemente manifestadas) “são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e, portanto, assumidos como contestação de caráter político.”<sup>41</sup>

No livro *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado – cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*, Frederico Coelho trabalha a cultura marginal, enquanto um fenômeno amplo, uma movimentação cultural coletiva, como uma “espécie de subgênero estético”<sup>42</sup> que participava dos principais debates intelectuais no país, com grande intensidade pelo menos entre 1968 e 1974. O autor defende a “intencionalidade estratégica” dos participantes dessa cultura marginal, enquanto um:

posicionamento consciente e ativo, uma decisão de um grupo expressivo de artistas e de intelectuais em direção a um rompimento com certas bases de produção cultural brasileira que, em algumas áreas, estavam sendo transformadas em lugares-comum do conservadorismo militarista e de classe média.<sup>43</sup>

Muitas vezes utilizando vias alternativas de produção e distribuição de suas obras como forma de escapar ao controle estatal e à indústria cultural estabelecida, nessa “espécie de subgênero estético” incluíam-se músicos, artistas plásticos, cineastas, escritores e poetas que se autointitulavam “marginais”. Esses artistas “absorviam as representações do marginal, do desviante, do criador fronteiro entre a sociedade de consumo e transformavam isso em prática de experimentação estética e pessoal.”<sup>44</sup> Dessa forma, suas obras apresentavam frequentemente como temas, o favelado, o criminoso, as minorias raciais e outros elementos desse universo das representações da marginalidade. Esta, em suas múltiplas acepções, “é tomada não como saída alternativa, mas no sentido de ameaça

---

<sup>39</sup> PERLMAN, Janice. *O mito da malandragem: favelas e política no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

<sup>40</sup> COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado – cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 217.

<sup>41</sup> HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. p. 77.

<sup>42</sup> COELHO, op. cit. p. 16.

<sup>43</sup> Ibidem. p. 200.

<sup>44</sup> Ibidem. p. 13.

ao sistema; ela é valorizada exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente.”<sup>45</sup>

Dentre os sentidos que recebe o marginal, conforme foi visto no início do capítulo, encontra-se também o de fora-da-lei, e é nessa acepção em que ocorre a aproximação, e até mesmo a íntima associação, entre os termos malandro e marginal nesse período.

### **2.3 O malandro da década de 1970**

O terceiro momento de idealização do malandro, que ocorreria na década de 1970 conforme foi proposto anteriormente, acontece portanto em uma época bastante atribulada da história político-sócio-econômica do país.

Apesar da ciência de que o malandro era (e ainda é) entendido de maneiras distintas ainda que dentro de um mesmo período, é possível perceber que algumas características como astúcia, esperteza, violência, compulsão à jogatina e aversão ao trabalho estão sempre presentes em suas caracterizações nas diversas formas de arte como o teatro de revista, a literatura, o cinema e a música popular brasileira. Entretanto, percebe-se que a sua caracterização muitas vezes é feita com mais ênfase em um ou outro dos traços citados, dependendo do contexto histórico e do tipo de representação que se deseja dar ao personagem<sup>46</sup>. Tiago Gomes, no artigo *Formas e sentidos da identidade nacional*, compara a figura do malandro em dois momentos diferentes no teatro de revista na virada do século XIX para o século XX, mostrando de que forma “esta abertura do malandro para construções e interpretações variadas parece ser a chave para se compreender a permanência do tipo e sua importância na caracterização de uma identidade nacional em contextos variados.”<sup>47</sup>

O mesmo ocorre em outros momentos da história do país, como nas décadas de 1930 e 1940 com a música popular. No início dos anos 1930, como já foi visto

---

<sup>45</sup> HOLLANDA, op. cit. p. 77.

<sup>46</sup> GOMES, Tiago de Melo. Formas e sentidos da identidade nacional: O malandro na cultura de massas (1884-1929). *Revista de História FFLCH-USP*. n. 141. São Paulo, 2º sem. de 1999. p. 59-73. p. 61.

<sup>47</sup> *Ibidem*. p. 61.

previamente, o malandro aparece como sinônimo de negação ao trabalho<sup>48</sup>. As letras das canções “Lenço no Pescoço” de Wilson Batista (“Eu tenho orgulho em ser tão vadio / Sei que eles falam / deste meu proceder / Eu vejo quem trabalha / andar no miserê”); “Que será de mim?” de Ismael Silva, Francisco Alves e Nilton Bastos (“Se eu precisar algum dia / de ir pro batente / não sei o que será / Pois vivo na malandragem / e vida melhor não há”); e “Mentiras de Mulher” de Noel Rosa e Arthur Costa (“que eu tenho horror ao batente / e não sou decente / pode crer quem quiser”), exemplificam essa fase.

Ocorre que, depois de 1937, com a implantação do Estado Novo e a instituição da ideologia do culto ao trabalho, o governo federal busca a cooptação dos compositores e exerce a censura sobre as canções que lhe parecem inadequadas<sup>49</sup>. O “ambíguo malandro regenerado”<sup>50</sup> aparece então quase que forçosamente como um trabalhador exemplar, mas nunca deixando para trás os trejeitos que sempre lhe foram característicos, sendo a própria “regeneração” uma forma malandra de sobreviver durante a ditadura estado-novista.

Entretanto, após 1945, com o fim do Estado Novo – e então sem a censura sobre os compositores – o malandro volta a negar o trabalho, como no samba de sucesso de Almeida já no carnaval de 1946, “Trabalhar, eu não” (“Eu trabalhei como um louco / até fiz calo na mão / O meu patrão ficou rico / e eu pobre sem tostão / É por isso que agora / eu mudei de opinião / trabalhar, eu não, eu não”).

Outra ressignificação do malandro parece ocorrer também na década de 1970. O texto *A dialética da malandragem* de Antônio Cândido, publicado em 1970, é fundamental para entender as diversas faces do malandro dessa década que então se iniciava. Trata-se de um ensaio sobre o romance de folhetim *Memórias de um sargento de milícias*, cuja trama se passa no Rio de Janeiro no tempo de Dom João VI, e discute sobre o seu personagem central, Leonardo Filho, que seria “o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira”. O autor coloca a “dialética da ordem e da desordem” como um componente da

---

<sup>48</sup> Vasconcellos e Suzuki, no citado texto, argumentam que já no que se poderia chamar de música popular brasileira da metade do século XIX, havia grande proximidade dos primeiros músicos com o sereno e a preguiça, e a música era vista como ocupação pejorativa e desabonadora, pois tais músicos eram justamente aqueles que escapavam ao trabalho braçal, sobrevivendo de favores e biscates, o que, pelo menos no imaginário da canção popular, teria permanecido, mesmo após o colapso da escravidão no país. VASCONCELLOS; SUZUKI, 1984. p. 507.

<sup>49</sup> VICENTE, Eduardo. *A música popular sob o Estado Novo*. Versão Revisada do Relatório Final de Pesquisa de Iniciação Científica. São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.usp.br/nce/wcp/arq/textos/37.pdf>>. Acesso em: 18 dez. 2012. p. 28.

<sup>50</sup> MOBY, Alberto. *Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2007. p. 107.

cultura brasileira, identificado como um princípio válido de generalização, no qual ambas são “extremamente relativas”, e “se comunicam por caminhos inumeráveis”, “funcionando como correlativo do que se manifestava na sociedade daquele tempo. Ordem dificilmente imposta e mantida, cercada de todos os lados por uma desordem vivaz.”<sup>51</sup>

Em 1979, Roberto Schwarz publica *Pressupostos, salvo engano, de dialética da malandragem*, no qual analisa o texto de Cândido a partir da perspectiva do final da década de 1970. No ensaio, o autor coloca a possibilidade de duas leituras distintas da dialética da ordem e da desordem, de acordo com as diferentes dimensões da realidade: ora construída enquanto “experiência e perspectiva de um setor social, num quadro de antagonismo de classes historicamente determinado”, ora é o “modo de ser brasileiro”<sup>52</sup>, o que traz perspectivas diferentes de encarar o malandro que serão utilizadas neste trabalho – a dimensão que concerne ao “modo de ser”, será trabalhado no item *Dupla Censura* do capítulo 4, *Por um bloco que derrube esse coreto*, que trata do álbum *Tiro de Misericórdia*. Tendo como referência a primeira possibilidade de interpretação, Schwarz lança uma nova luz para a compreensão do momento brasileiro, em especial pós-AI5, em que a ditadura militar

se instalou no espaço da desordem, da ilegalidade ostensiva, da ruptura com as normas elementares da vida civilizada, promovendo a perseguição dos opositores, a censura e a tortura. Para reprimir a oposição de esquerda, a armada mas, vale a pena lembrar, também a desarmada, a ditadura militar criou um sistema à margem, feito de grupos paramilitares, instalações clandestinas, agindo em faixa própria e promovendo formas bárbaras de degradação. Com o apoio aberto, vale lembrar, não só de vastos setores das classes médias, mas também de empresas e grupos financeiros, nacionais e multinacionais, que não só apoiaram, mas também, em certos casos, financiaram diretamente esses grupos paramilitares agindo completamente à margem da lei.<sup>53</sup>

Vemos então o governo, que deveria ser o lado da “ordem” e o garantidor desta, utilizando de meios ilícitos, ou seja, indo ao lado da “desordem”, justificando tais ilicitudes como se necessárias para a manutenção da primeira. Essa é uma das leituras possíveis da dialética proposta por Cândido sob a perspectiva dos anos 1970. Pensando a partir do ponto

---

<sup>51</sup> CANDIDO, Antônio. *Dialética da Malandragem* (caracterização das Memórias de um sargento de milícias). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. n. 8. São Paulo: USP, 1970. p. 67-89. p. 80 et seq.

<sup>52</sup> SCHWARZ, Roberto. *Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da Malandragem”*. In: \_\_\_\_\_. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 129-155. p. 150.

<sup>53</sup> BUENO, André. *A Dialética e a Malandragem*. *Revista LETRAS*. n. 74. Curitiba: Editora UFPR, jan./abr. 2008. p. 47-69. p. 67, 68.

de vista da figura do malandro, como personagem, entretanto, a ordem seria o poder, e o malandro aquele que transita entre a legalidade e a ilegalidade, o que faz dele, no contexto dos anos 1970, um símbolo de resistência à ordem estabelecida.

Assim, o enaltecimento da malandragem como elemento transgressor desta época aparece de forma intensa no cinema (p. ex. *Vai trabalhar, vagabundo* (1973) e *Se segura, malandro!* dirigidos por Hugo Caravana, e *O Amuleto de Ogum* (1974) dirigido por Nelson Pereira dos Santos), no teatro (p. ex. *A ópera do malandro*) e em diversas canções nascidas neste período. Em parte dessas obras, a exemplo do que ocorreu nas décadas de 30 e 40 do século XX, há uma nova forma de caracterização do malandro, trazendo novos sentidos a esse personagem. Em alguns trabalhos, o malandro continua sendo reproduzido de forma até nostálgica, lembrando a figura emblemática da década de 1930. Por outro lado, Chico Buarque, na canção “Homenagem ao Malandro”, afirma que “aquela tal malandragem não existe mais”, e essa obra passa a ser tratada correntemente por estudos como um anúncio do fim do malandro, a morte da malandragem<sup>54</sup>. Entretanto, uma expressiva produção ocorre nesta década exaltando uma característica não tão destacada no malandro até então: a violência.

#### **2.4 E o malandro assume o “berro”**

Apesar de sempre lembrada, a navalha do malandro não havia ainda sido muito retratada nas artes. Porém, face ao governo ditatorial militar, a representação do lado violento do malandro parece ganhar novo impulso em algumas obras, e não mais aparece como a navalha do início do século, mas já como a arma de fogo, o revólver, o “berro” da década de 1970. Um dos primeiros a tratar o malandro dessa forma foi Jorge Ben, na canção “Charles Anjo 45”. “45” aparece subentendido como o calibre da arma de Charles, a quem a letra se refere como o “Robin Hood dos morros”, “rei da malandragem”, que colocava ordem no morro, já que quando ele

sem querer foi tirar férias numa colônia penal  
(...)

---

<sup>54</sup> Cf. OLIVEN, Ruben George. *Violência e cultura no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1986; ROCHA, 2006.

os malandros otários deitaram na sopa,  
e uma tremenda bagunça o nosso morro virou  
pois o morro que era o céu,  
sem o nosso Charles, um inferno virou

Jorge Ben traduz em sua composição a “cidade partida”<sup>55</sup>, o mundo paralelo do morro, comandado não pelo governo, mas pelos malandros. É possível ver essa eleição de um malandro a “rei do morro”, aquele que comanda o mundo que está excluído da ordem imposta e mantida por um governo ditatorial militar, como um posicionamento que vai de encontro a esse poder ilegítimo.

Em muitos trabalhos, essa faceta violenta caracteriza o malandro, que passa cada vez mais a ser chamado de “marginal”, conforme foi explicitado no trabalho de Michel Missi, revelando mais um olhar deste caleidoscópio da malandragem. O malandro pode ser encarado então neste contexto como mais um componente da marginalidade.

A marginalidade tem sua valorização estampada no famoso poema-bandeira *Seja marginal, seja herói* de Hélio Oiticica, feito em homenagem ao marginal Cara de Cavalo, morto pela polícia em uma emboscada. Cara de Cavalo morreu em 1964 aos 22 anos, depois de se tornar quase um mito por ter assassinado o detetive Le Cocq num tiroteio. Le Cocq gozava de grande reputação na sociedade e tornou-se conhecido por seus métodos violentos no combate à criminalidade. Com a morte do policial, houve uma grande campanha pela captura do marginal, que até então era desconhecido e vivia a partir da exploração de prostitutas e bicheiros. Quase dois mil policiais de quatro estados estavam então à sua caça, e sua cabeça valia um bom prêmio em dinheiro. Morreu de forma cruel sem reagir: “Então todo mundo atirou no bandido. Mais de cem tiros. O umbigo do cara ficou colado na parede” disse o delegado Sivuca, que mais tarde, com a plataforma “Bandido bom é bandido morto”, foi eleito deputado estadual<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> VENTURA, Zuenir. *Cidade Partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

<sup>56</sup> VENTURA, 1994. p. 36-47.



Fig. 1: Poema-bandeira *Seja marginal, seja herói* (1968) de Hélio Oiticica. Curiosamente, esta peça foi leiloadada em Nova Iorque em 2011 por USD 92.500,00.

Outros personagens ligados à malandragem carioca também foram bastante lembrados naquele período. Dentre eles, destaca-se Madame Satã, um dos malandros mais emblemáticos da boemia carioca, criado na Lapa, da qual é quase um sinônimo. Satã passou mais de 27 anos preso por assassinatos e agressões, e ficou famoso por brigas e confrontos constantes com a polícia. *O Pasquim*, jornal semanal ligado à contracultura que se auto-intitulava “marginal”<sup>57</sup>, publicou duas grandes entrevistas de Satã (em 1971 e 1976), além de outras pequenas matérias e notas sobre ele, sempre de forma bastante simpática ao malandro. No artigo intitulado *O Pasquim e Madame Satã*, James Green, ao abordar a relação do folhetim com o malandro, explicita que “a nostalgia de *O Pasquim* diante da coragem e das bravatas de Madame Satã e seus atos por vezes violentos de

---

<sup>57</sup> *O Pasquim*. n. 95. Rio de Janeiro. de 29 abr. a 5 maio 1971.

enfrentamento com a polícia deve ter tocado aqueles que simpatizavam ou se identificavam com as ações contra o governo autoritário.”<sup>58</sup>

Apesar de se saber que parte da população, sobretudo jovens e intelectuais, via com bons olhos as táticas agressivas daqueles que pegaram em armas contra o regime militar na década de 1970, período em que a repressão política exercida pela ditadura chega a seu auge, artistas e veículos da imprensa seriam impedidos pela censura de publicar obras ou artigos que enaltecessem de forma direta malandros/marginais que confrontavam a polícia ou que de alguma forma fossem complacentes com os grupos de esquerda engajados na guerrilha urbana, que realizavam “expropriações revolucionárias em bancos” e seqüestros a embaixadores estrangeiros a fim de trocar por presos políticos, ou ainda<sup>59</sup>. Um exemplo disso pode ser visto no caso da canção “Porque sou malandro?”, de José Cícero Santos da Silva.

Porque eu sou malandro de morro,  
Seu o pessoal grita, lá vem a polícia,  
Eu chego, corro,  
E não tenho nem um documento para trabalhar.  
Se eu saio na rua, pedindo serviço  
Ninguém quer me dar, aonde é que eu vou parar?

O malandro é aquele, que a polícia fica em rodeio,  
Ele encara com raça e começa o tiroteio.  
Ele tem muita coragem, não está nem aí no que vai acontecer.  
Não liga pra nada, pra ele é graça matar ou morrer.  
Esse é que é o malandro.

Estou explicando a minha situação.  
Só porque moro no morro, vejo tanta indecisão.  
Às vezes eu imagino que é melhor me suicidar.  
Pois com tanto buato, desse jeito eu não posso ficar.  
Pois com tanto buato, desse jeito eu não posso ficar.  
( Porque eu sou malandro ? )<sup>60</sup>

Documentos presentes no Arquivo Nacional em Brasília trazem os argumentos levantados pela técnica da censura em 1978 para a proibição da letra<sup>61</sup> acima transcrita:

---

<sup>58</sup> GREEN, James. O Pasquim e Madame Satã a "rainha negra da boemia brasileira". *TOPOI*. v. 4, n. 7, jul./dez. 2003. p. 212.

<sup>59</sup> *Ibidem*. p. 212.

<sup>60</sup> A letra está grafada conforme o documento que se encontra no Arquivo Nacional (lista 1978, caixa 723).

<sup>61</sup> Não foi encontrado nenhum registro de gravação dessa canção.

A letra musical em questão trata dos problemas de um homem que se sente à beira do suicídio por correr um boato de que ele é um malandro. Ao defender-se dos boatos, ele explica que o verdadeiro malandro “é aquele que encara com raça a polícia e começa o tiroteio”. “Ele tem muita coragem”... “pra ele é graça, matar ou morrer.”

Julgo desaconselhável semelhante divulgação por promover, elevando a herói, a figura do malandro do morro.<sup>62</sup>

Assim, é possível perceber o que parece a mitificação do malandro violento na década de 1970, como um transgressor que recebe uma aura heroica, mítica, quase revolucionária, e que é utilizado por artistas e intelectuais como elemento de resistência ao regime ditatorial daquele período.

João Bosco e Aldir Blanc são alguns dos artistas que tratam de forma recorrente, quase exclusiva, do subúrbio e de seus personagens, dentre os quais destaca-se o malandro. Gilberto Vasconcellos, no artigo *Yes, nós temos malandro* (publicado em 1977), resume bem a forma de a dupla encarar o novo contexto apresentado:

Os mais recentes *galos de briga* da MPB, João Bosco e Aldir Blanc, não vasculham o lírico e amargo subterrâneo carioca? Embora a Lapa, a vadia, a Lapa do bate-papo de café e sorriso de mulher já tenha ido, contrariada, pro bebeléu? Seria ingenuidade querer que os compositores de agora tematizassem o “terno novo bem alinhado”, o “chapéu de palhinha”, a “navalha no bolso”, como na época de Noel e Wilson Batista. Parafraçando o vate português: muda-se o tempo, muda-se o vadio. Pisar macio já não é mais fundamental à malandragem. A barra, hoje, é diferente; conseqüentemente, outra a manha. Mas falar macio, talvez sim.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Cópia do processo da canção na lista de anexos.

<sup>63</sup> VASCONCELLOS, Gilberto. *Yes, nós temos malandro. Música Popular: De olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977. p. 101, 102.



### 3 Jonaldir Boscblanc

Na cidade de Ponte Nova, interior de Minas Gerais, no dia 13 de julho de 1946, nasceu João Bosco de Freitas Mucci. Pouco mais de um mês depois (em 2 de setembro de 1946), no bairro do Estácio na cidade do Rio de Janeiro, nascia Aldir Blanc Mendes, filho único, ao contrário de João, que cresceu numa família grande (dez filhos no total) e muito musical. Sua mãe tocava violino para os filhos dormirem todas as noites<sup>64</sup>, seu pai estava sempre cantando Ary Barroso e Noel Rosa e sua irmã mais velha já era na época uma eclética pianista, tocava Villa-Lobos, Alberto Nepomuceno e adorava cantar músicas de Dorival Caymmi. Além disso, João tinha como matéria obrigatória em sua escola, aulas de canto orfeônico, nos parques de diversões sempre ouvia Luiz Gonzaga<sup>65</sup> e era fã declarado de Ângela Maria, o que o aproximou dos boleros, ritmo dominante nas paradas radiofônicas da época<sup>66</sup>. Ainda naquele período, ganhou de sua irmã seu primeiro violão, e apresentou-se num programa de calouros da rádio local<sup>67</sup>, cantando “Nono Mandamento” de Cauby Peixoto, que então fazia grande sucesso<sup>68</sup>. Logo depois, montou com amigos o conjunto de rock X-Gare<sup>69</sup>, que mais tarde passou a se chamar Os Charm Boys.

Aldir mudou-se para Vila Isabel aos 3 anos, para uma casa muito próxima a de Benedito Lacerda, de onde ouvia o som da flauta do lendário instrumentista<sup>70</sup>. Cresceu ouvindo falar de Noel Rosa e de suas composições, enquanto mergulhava no mundo dos gibis e ouvia muitos discos de 78 rotações por minuto na vitrola de sua casa<sup>71</sup>. Voltou para o Estácio aos 13 anos, onde passou a adolescência lendo muitos livros, frequentando ensaios de escolas de samba e aprendendo bateria.

Aos 16 anos acontecimentos marcantes se sucederam na vida dos dois rapazes. Aldir passou a compor e organizou mais tarde o conjunto Rio Bossa Trio que passou a

---

<sup>64</sup> NOVA História da Música Popular Brasileira: João Bosco e Aldir Blanc. 2. ed. São Paulo: Abril, 1976. p. 3.

<sup>65</sup> CHEDIAK, Almir. *Songbook João Bosco vol. 3*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003b. p. 8-10.

<sup>66</sup> CABRAL, 1996. p. 96.

<sup>67</sup> A rádio tinha um auditório, o programa era apresentado ao vivo uma vez por semana e o calouro cantava acompanhado por um conjunto regional, bem nos moldes dos famosos programas da Rádio Nacional.

<sup>68</sup> CHEDIAK, op. cit. p. 8-10.

<sup>69</sup> X-Gare é uma corruptela da expressão americana *she's got it* – nome de uma música de Little Richard.

<sup>70</sup> O Pasquim. n. 315. Rio de Janeiro. de 11 a 17 abr. 1975. p. 14.

<sup>71</sup> NOVA História da Música Popular Brasileira, 1976. p. 5.

chamar-se GB-4 com a entrada de Sílvio da Silva Júnior<sup>72</sup>. Já João foi morar em Ouro Preto, onde fez um curso técnico em metalurgia e depois cursou faculdade de engenharia civil. Lá, João teve contato com a boemia e conheceu pessoas importantes para a sua carreira, como Carlos Scliar – pintor amante da música, que possuía uma grande fonoteca e apresentou diversos grupos e estilos musicais a ele – e Vinícius de Moraes – que ainda naquele tempo colocou letra em quatro de suas músicas<sup>73</sup>. Além da parceria e dos conselhos sempre dados por Vinícius e Scliar, ambos levaram João ao Rio de Janeiro algumas vezes, e o apresentaram para críticos, jornalistas, e diversos outros artistas como Nelson Motta, Tom Jobim, Glauco Rodrigues, Ziraldo, Sérgio Ricardo, Luizinho Eça, entre outros.

Aldir conseguiu sua estreia no FIC (Festival Internacional da Canção) de 1968, com seu primeiro parceiro, Sílvio da Silva Júnior, ao classificarem a música “A Noite, A Maré e o Amor”. Passou então a participar de diversos festivais (em voga naquele momento) com parcerias com o próprio Sílvio ou com César Costa Filho, que foram defendidas por Maria Creuza, Clara Nunes, Taiguara e MPB-4<sup>74</sup>. Visando obter maior divulgação de suas músicas, numa tentativa de não ficarem presos ao circuito dos festivais que aconteciam apenas uma vez ao ano, Aldir, juntamente com outros músicos estudantes como César Costa Filho, Gonzaguinha, Ivan Lins e Marco Aurélio, foi um dos criadores do Movimento Artístico Universitário (MAU)<sup>75</sup>. E foi ao fazer uma matéria para o jornal da faculdade (*O Martelo*) sobre o Festival Universitário de Música de 1969 e o MAU, que João começou a conhecer o trabalho de Aldir, que então cursava medicina.

Mais ou menos nessa época um amigo em comum aos dois, Pedro Lourenço Gomes, disse a João quando o viu tocando: “Rapaz, tenho um amigo no Rio de Janeiro que é letrista. Se ele botar letra nas suas músicas, vai ser uma união perfeita”. Algum tempo depois, Pedro veio com a notícia de que Blanc gostaria de ir a Minas Gerais para conhecê-lo. E a parceria musical de um mineiro que se formaria em engenharia civil e um carioca

---

<sup>72</sup> ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica. 2. ed. São Paulo: Art. Editora: Publifolha, 2000. p. 98.

<sup>73</sup> Entre as parcerias de Vinícius de Moraes e João Bosco, está *Samba do Pouso* feita em homenagem ao *Pouso do Chico Rei*, uma pousada na qual Vinícius costumava hospedar-se quando ia a Ouro Preto. Esta música foi gravada por João Bosco e Os Cariocas no CD *Songbook - Vinícius de Moraes vol. 2* (1993).

<sup>74</sup> ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss Ilustrado de Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006. p. 97.

<sup>75</sup> SCOVILLE, Eduardo H. M. L. Amigo é pra essas coisas: o MAU e a Televisão. *Anais XXIV Simpósio Nacional de História*. São Leopoldo: ANPUH, 2007.

que por um tempo exerceria a psiquiatria, já nasce marcada pelo momento político nacional, como é possível observar nas palavras de João Bosco ao narrar o primeiro encontro entre eles:

Era 1969, um ano muito quente na política, com aquela ditadura toda. Ato 5, gente presa e outras coisas. Eu disse ao Pedro que estava tudo bem, mas a política esquentou. Vários amigos meus de Ouro Preto foram presos. Dois colegas foram expulsos [...] da Escola de Engenharia. [...] Quando o Aldir pretendia ir a Ouro Preto me visitar, um amigo me avisou que o DOPS estava atrás de mim, que o melhor seria eu sair da cidade. Então, não pude esperar o Aldir e o Pedro, mas deixei um recado [...] pra dizer que era pra ir pra Ponte Nova, que eu tinha ido pra casa da minha mãe pra não ficar em Ouro Preto. Fiquei grilado da polícia chegar, essas coisas. O fato é que eles mudaram de caminho de Ouro Preto para Ponte Nova. Minha mãe fez um almoço pra eles, um espaguete à bolonhesa, não sei o que mais. [...] Ali, a gente tocou aquele dia todo e o Aldir já levou dali três músicas. Levou no gravador o *Agnus Sei*, o *Bala com bala* e a terceira eu acho que foi *Angra*, mas não estou bem certo desta terceira.<sup>76</sup>

Então, desde essa época até o início de 1973, os dois trabalharam suas composições através de correspondências com fitas K-7 e outros encontros no Rio de Janeiro, para onde João ia sempre que possível, principalmente em seus períodos de férias. E o trabalho já frutificava nesse tempo. Em 1972, Elis Regina gravou a música “Bala com Bala” da dupla. Elis, de acordo com o próprio João Bosco, foi fundamental para a dupla, sendo “a porta-voz” do repertório deles, tendo gravado por oito anos seguidos uma média de três músicas por ano<sup>77</sup>. Aldir Blanc – que já conhecia Elis desde 1971, quando a cantora gravou “Ela”, composição dele com César Costa Filho – conta como foi o encontro com Elis:

A gente se aproximou da Elis sem nenhum mistério, sem nada demais. Alguém tinha dito que ela ia ensaiar não sei onde, a gente ficou na escada esperando. Ela passou, eu me cheguei e expliquei: Esse aqui é o João Bosco, compositor e tal. Ela disse: ‘Vou ver umas coisas aí de ensaio e já venho falar com vocês’. Ela foi, passou umas músicas, voltou, o João mandou ver, ela disse: ‘Fico com essa e essa’. Tudo muito simples, muito profissional, Depois ficamos bons amigos. Conosco nunca houve grilo de espécie alguma. E, sabe, a coisa que mais me toca ainda é ouvir a Elis cantando as nossas coisas. Me comove mesmo, sabe, aperto de garganta e tal.<sup>78</sup>

As canções da dupla eram então primeiramente mostradas a Elis, que geralmente lançava as que escolhia e somente depois apareciam versões de João ou outros cantores. Mais tarde, Elis passou a indicar composições para outras cantoras como Elizeth

---

<sup>76</sup> CHEDIAK, 2003b. p. 15.

<sup>77</sup> Ibidem. p.13.

<sup>78</sup> BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. p. 199.

Cardoso (que gravou “Me dá a penúltima”), Simone (“De frente pro crime”) e Clementina de Jesus (“Incompatibilidade de Gênios”)<sup>79</sup>.

O ano de 1972 ficou ainda marcado para a dupla em função de dois episódios com *O Pasquim*. O primeiro foi protagonizado por Sérgio Cabral que, em abril daquele ano, publicou:

Se alguém acredita no que escrevo nestes mais de dez anos de comentarista de música popular, ponho minha reputação em jogo para dizer o seguinte: nada, rigorosamente nada, é mais importante atualmente na música popular brasileira, em matéria de coisa nova, do que a dupla João Bosco-Aldir Blanc. Desde a geração de Egberto Gismonti-Milton Nascimento, nada de tão importante surgiu em nossa música. Ouvi uma fita com algumas músicas dos dois e aposto, quanto vocês quiserem, que a música de João Bosco e a letra de Aldir Blanc superam qualquer coisa que outros novos [Aldir nem tão novo] estejam fazendo no momento.

Leitor, só quero o seu testemunho: fui o primeiro a fazer uma dica sobre essa dupla.<sup>80</sup>

No mesmo ano, o folhetim, que mais tarde passaria a chamar a dupla de “Jonaldir Boscblanc” pelo seu entrosamento<sup>81</sup>, lançou o *Disco de Bolso*, contendo de um lado uma música de um artista já consagrado e do outro algum iniciante. A primeira edição, intitulada “O tom de Antônio Carlos Jobim e o tal de João Bosco”, trouxe Tom Jobim cantando “Águas de Março” e João Bosco cantando “Agnus Sei”, parceria sua com Aldir Blanc<sup>82</sup>.

No começo do ano de 1973, João Bosco muda-se para o Rio de Janeiro, logo após assinar com a RCA Victor para gravar o seu primeiro LP. *João Bosco* teve 4 mil cópias vendidas, e 10 das 11 músicas gravadas são em parceria com Aldir Blanc, incluindo “Bala com Bala”. O clima desse disco é bastante diferente dos outros que lhe sucederiam. De acordo com João, todas as canções incluídas nesse álbum foram compostas em Ouro Preto, e Aldir Blanc, quando escreve as letras, pensa em Minas Gerais e absorve aquele universo: “ele vai a Minas e se transforma em um mineiro”<sup>83</sup>.

Ainda em 1973, Elis Regina grava em seu disco “Agnus Sei”, “Cabaré”,

---

<sup>79</sup> VIANNA, Luiz Fernando. *Aldir Blanc: resposta ao tempo* – Vida e Letras. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013. p. 55.

<sup>80</sup> *O Pasquim*. n. 144. Rio de Janeiro. de 4 a 11 abr. 1972.

<sup>81</sup> PACHECO, Regina Carvalho. Aiaiai de ti. *Travessia: Dez Anos*. n. 20. Florianópolis: UFSC, 1990. p. 99-105. p. 101.

<sup>82</sup> SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzi Homem de. *A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 2: 1958-1985. 5. ed. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 170.

<sup>83</sup> JOÃO BOSCO canta *Galos de Briga*. Disponível em: <<http://mais.uol.com.br/view/fo34eocfk8xg/show-joao-bosco-canta-galos-de-briga-04028C1C3772D0B92326?types=V&>>. Acesso em: 21 nov. 2013.

“Comadre” e “O Caçador de Esmeraldas”, todas da dupla Bosco/Blanc (com exceção da última, composta também por Cláudio Tolomei). Em 1974, Elis grava “O Mestre-Sala dos Mares”, “Dois pra Lá, Dois pra Cá” e “Caça à Raposa”, canções incluídas no LP lançado em 1975 pela dupla, intitulado *Caça à Raposa* (RCA Victor). E o caminho inverso do que havia acontecido com Aldir, ocorre com João, que, quando chega ao Rio de Janeiro, é levado pelo parceiro para a rua, para viver a vida carioca, para incorporar aquele cotidiano em suas composições, e assim, no lançamento de 1975, João é quem “vira um carioca”<sup>84</sup>.

O sucesso de *Caça à Raposa*, que atingiu grande vendagem e tinha ainda no repertório os sucessos “De frente pro crime”, “Escadas da Penha” e “Kid Cavaquinho”, continuou no próximo lançamento, o LP *Galos de Briga* de 1976 (RCA Victor), que conta com participações de Ângela Maria e Toots Thielemans e incluiu músicas como “Incompatibilidade de Gênios”, “O Rancho da Goiabada” e “O Ronco da Cuíca”. Desde a mudança de João para o Rio de Janeiro, a parceria torna-se ainda mais sólida, com encontros diários, que ocorriam depois de cada um cuidar de seu quinhão das composições, e nos quais eles, após trabalharem juntos, saíam pela cidade para conversar, beber, jogar sinuca e acumular matéria-prima para novas canções<sup>85</sup>. A consolidação da parceria também fica mais clara na imagem enquanto dupla que é passada para o público através dos encartes do disco. Se no primeiro álbum, o nome de Aldir aparece apenas ao lado dos nomes das canções como parceiro de João, no LP *Caça à Raposa*, já aparece na contracapa “Músicas de João Bosco / Letras de Aldir Blanc”, e no LP *Galos de Briga*, o encarte já conta também com fotos de Aldir Blanc junto a João Bosco.

Ainda em 1976, a dupla recebeu o troféu *Compositores do Ano* pela Associação Brasileira dos Produtores de Disco. Em dezembro, ao ser indicada ao lado de Cartola para concorrer ao *Golfinho de Ouro* de música popular, prêmio do Governo do Estado do Rio de Janeiro, a dupla envia uma carta ao Conselho de Música Popular do Museu da Imagem e do Som propondo a escolha lendário do sambista, por unanimidade, ao prêmio<sup>86</sup>.

Neste período aparecem algumas das mais claras referências ao malandro na obra de Bosco e Blanc. No encarte do disco *Galos de Briga*, há uma foto do rosto de

---

<sup>84</sup> JOÃO BOSCO canta *Galos de Briga*. op. cit.

<sup>85</sup> VIANNA, 2013. p. 58.

<sup>86</sup> CHEDIAK, Almir. *Songbook João Bosco vol. 1*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003a. p. 8.

Madame Satã, colocada ao que parece de forma improvisada, como que numa homenagem a ele já que o LP foi lançado logo após a sua morte.

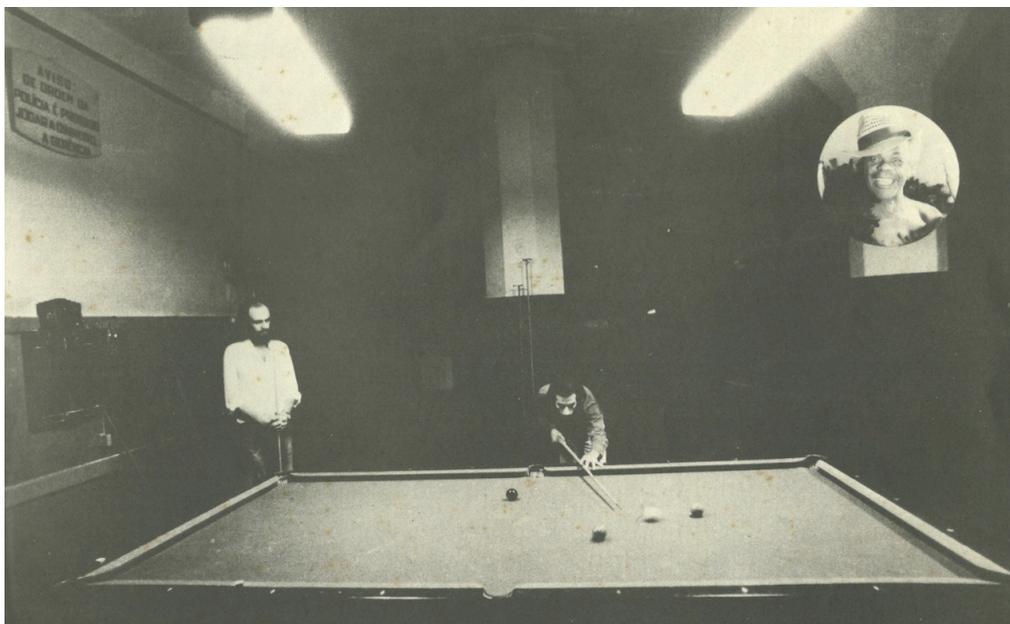


Fig. 2: Foto do encarte do disco *Galos de Briga*. Foto maior: Ivan Klinglen. Foto M. Satã: Paulo Azevedo.

O rosto de Satã é colocado sobre uma foto de Aldir e João jogando sinuca<sup>87</sup>, o que é outra referência clara ao mundo da malandragem. A sinuca vira tema de “Jogador” e “Tabelas”, duas canções da dupla gravadas no álbum subsequente, *Tiro de Misericórdia*, lançado em 1977. No mesmo álbum, a faixa-título faz referência ao marginal Cara de Cavalo, ao falar da morte do personagem central “com mais de cem tiros”.

Em 1979, Elis Regina, no álbum *Elis, essa mulher*, lançou “O Bêbado e a Equilibrista”, incluída também no álbum *Linha de Passe* (1979) da dupla, e que foi adotada como tema musical pela Anistia Internacional<sup>88</sup> e anunciada pela Academia Brasileira de Letras entre as 14 canções brasileiras do século. *Bandalhismo*, lançado em 1980, traz a participação de Paulinho da Viola cantando e tocando cavaquinho na música que dá nome ao disco; e *Essa é sua vida*, de 1981, são os dois últimos discos da dupla que saíram pela RCA. Como estavam em litígio com a gravadora, ambos os LPs foram “boicotados”<sup>89</sup>,

<sup>87</sup> Chama atenção ainda a placa pendurada na parede, na qual se lê: “Aviso: de ordem da polícia é proibido jogar a dinheiro. A Gerência”.

<sup>88</sup> NESTROVISKI, Arthur (org.). *Música Popular Brasileira Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 132.

<sup>89</sup> VIANNA, 2013. p. 64.

tendo sido pouquíssimo divulgados<sup>90</sup>.

Em 1982, já pela gravadora Ariola, vem o LP *Comissão de Frente*, que foi lançado com atraso pela gravadora em decorrência de problemas com a censura envolvendo as músicas “A Nível de...”, “Querido Diário” e “Barafunda”, sendo que esta última foi eliminada do disco. Este álbum é conceitual, conforme prega Aldir: “O disco fala da arte brasileira em geral, como uma grande comissão de frente”, e João arrebatou: “Só que tem muita gente que não é mencionada explicitamente, mas também tá!”<sup>91</sup>. O disco teve uma produção cara, porém uma verba de divulgação restrita apesar da previsão de venda de cinquenta mil cópias. Um exemplo disso foi a turnê do LP, conforme lamenta João Bosco: “Eu pretendia formar uma banda de três ou quatro percussionistas, dois contrabaixos, dois ou três vocalistas para sair pelo Brasil divulgando a Comissão (...) mas estamos saindo de uma reunião naquela sala onde soubemos que não vai dar pé.”<sup>92</sup>

Assim, João realizou a excursão sozinho no palco, tocando violão e cantando, enquanto Aldir dirigia a luz<sup>93</sup>. O que poderia ser um fracasso, tornou-se um grande sucesso, e resultou na gravação da centésima apresentação do espetáculo. Este show ocorreu no Teatro TUCA (Teatro da Universidade Católica) de São Paulo nos dias 7, 8 e 9 de outubro de 1983<sup>94</sup>. No mesmo ano foi então lançado o LP *João Bosco Ao Vivo 100ª Apresentação* (gravadora Barclay), que foi o maior êxito em vendas na carreira de João<sup>95</sup>.

No mesmo ano, João realiza sua primeira apresentação internacional, na *Brazil Night* do 17º Festival de Montreux, que foi gravada e lançada em LP pela Barclay, juntamente com músicas de Ney Matogrosso e Caetano Veloso que se apresentaram no mesmo evento<sup>96</sup>. João recebeu críticas entusiasmadas dos jornais *Le Monde* e *Liberation*<sup>97</sup>. Nesse período, a parceria entre João e Aldir estava se desfazendo e ambos começavam a trabalhar com outros parceiros. Em 1984, João lança *Gagabirô*, que contém canções que fizeram muito sucesso como “Papel Machê” (João Bosco e Capinam) e “Preta-Porter de

---

<sup>90</sup> SOUZA, Tárk de. *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: L&PM, 1983. p. 135.

<sup>91</sup> Ibidem. p. 137.

<sup>92</sup> Ibidem. p. 136.

<sup>93</sup> Idem.

<sup>94</sup> Texto da Contracapa do LP: *João Bosco Ao Vivo 100ª Apresentação*.

<sup>95</sup> CHEDIAK, 2003a. p. 14.

<sup>96</sup> CHEDIAK, 2003a. p. 14.

<sup>97</sup> BIOGRAFIA João Bosco – De 1981 a 1990. Disponível em: <<http://www.joaobosco.com.br/novo/bio.asp?bio=2>>. Acesso em: 5 jan. 2014.

Tafetá” (uma parceria com Aldir que lhes deu o prêmio de melhor composição do Festival da Yamaha, em Tóquio). Nessa época, de acordo com o próprio site de João:

(...) o trabalho se torna mais consciente e representante da mestiçagem brasileira. (...) as palavras imitam cada vez mais os sons: as letras associadas à sonoridade da música, numa linguagem percussiva, visão ampla da negritude. A busca constante no processo de criação o leva a novos experimentalismos estético-musicais<sup>98</sup>.

Em 1986, João lança o LP *Cabeça de Nego*, no qual está incluída a canção “João do Pulo”, resultado de uma tentativa de reaproximação entre Bosco e Blanc que acabou não frutificando na época. As canções compostas em conjunto pelos dois que foram lançadas nos discos posteriores foram todas feitas anteriormente<sup>99</sup>.

Após a separação, João lança *Ai ai ai de mim* (1986), *Bosco* (1989) e, em 1991, são lançadas parcerias suas com os poetas Wally Salomão e Antônio Cícero no CD *Zona de Fronteira*, que marca o início de uma nova etapa, “gozando de extrema liberdade, arriscando-se em ritmos e melodias mais ousados”<sup>100</sup>.

Enquanto isso, Aldir passa a compor com outros parceiros como Guinga, Moacyr Luz, Cléber Augusto e Maurício Tapajós. Em 1984, lançou ao lado de Maurício Tapajós o LP *Rio, ruas e risos*. Em 1989, Fafá de Belém gravou em seu disco *Fafá*, a música “Coração do Agreste” (Aldir Blanc e Moacyr Luz), que foi então vencedora do Prêmio Sharp do ano na categoria *Melhor Canção*. Em 1991, lança em parceria com Guinga o disco *Simple e Absurdo*, contendo 11 músicas da dupla, cantadas por diversos artistas. Quatro anos mais tarde, lança *Aldir Blanc e Maurício Tapajós*, o segundo disco da parceria. Em 1995, Moacyr Luz lança o CD *Vitória da Ilusão*, no qual a maioria das músicas foram compostas pela dupla Blanc / Luz. No ano de 1996, Aldir Blanc comemora seu quinquagésimo aniversário com o disco *Aldir Blanc – 50 anos*, que contém músicas com diversos parceiros e intérpretes. No mesmo ano, Leila Pinheiro lança o CD *Catavento e Girassol* registrando exclusivamente canções da parceria Aldir Blanc / Guinga, que vendeu mais de cem mil cópias. Em 1998, Nana Caymmi grava “Resposta ao Tempo” (parceria de Aldir Blanc e Cristóvão Bastos), canção que dá nome ao disco e recebe o Prêmio Sharp na categoria *Melhor Música*. Numa outra parceria com Cristóvão Bastos, já

---

<sup>98</sup> Idem.

<sup>99</sup> VIANNA, 2013. p. 68.

<sup>100</sup> Idem.

em 2000, Aldir compõe a trilha do musical *Tia Zulmira e Nós*, contendo 14 canções da dupla, texto do jornalista João Máximo e direção de Aderbal Freire Filho. Um ano depois, compôs com Marco Pereira, “Teatro da Natureza”, música-tema da peça *Teatro Popular Brasileiro* de Marta Metzler, cantada por Beth Bruno.

Nos anos 1990, João é convidado pela MTV a realizar o primeiro *Acústico MTV* gravado no Brasil (1992), lança um disco praticamente todo de versões (*Dá Licença, Meu Senhor* – 1995), inaugura em 1997 a parceria com seu filho Francisco Bosco (compositor e poeta)<sup>101</sup> no CD *As mil e uma aldeias*, em que mostra também um pouco do reflexo do mundo árabe em sua música, João – que é descendente de libaneses – cantarola sons tipicamente árabes<sup>102</sup>. No fim da década, lança o disco *Benguelê* (1998), uma trilha musical composta para um espetáculo do Grupo Corpo (companhia mineira de dança), em que mistura elementos do folclore mineiro e afro-cubano com música árabe, espanhola (flamenca), candomblé e Pixinguinha<sup>103</sup>. A partir de então lança: *Na Esquina* (2000), *Malabaristas do Sinal Vermelho* (2003), *Obrigado Gente!* (2006), e *Senhoras do Amazonas* (2008) com a Big Band NDR da Alemanha. Em 2012 lança *40 anos depois* em CD e DVD, comemorando 4 décadas de carreira. No mesmo ano, é homenageado pelo conjunto da obra pelo Prêmio da Música Brasileira, considerado atualmente a maior premiação de música popular no país. Na festa de premiação, exhibe o show que foi apresentado em várias cidades brasileiras e que acaba sendo gravado em CD e DVD, sob o título *23º Prêmio da Música Brasileira*.

Aldir tem mais de 600 canções compostas com diferentes parceiros<sup>104</sup> e, além disso, sempre teve uma vida ativa como escritor, com crônicas para *O Pasquim* (onde escreveu de meados da década de 1970 até o início da de 1980), revista *Viaje Bem* (entre 1975 e 1981), revista *Bundas* (década de 1990), *O Dia* (desde 1995), *O Estado de São Paulo* (desde 1996) e *Caderno B do Jornal do Brasil* (década de 2000). Lançou os livros *Rua dos Artistas e arredores* em 1978, *Porta da tinturaria* em 1981, *Brasil passado a sujo: a trajetória de uma porrada de farsantes* em 1993, e em 2006, *Rua dos Artistas e*

---

<sup>101</sup> ALBIN, 2006. p. 110.

<sup>102</sup> ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira, 2000. p. 106.

<sup>103</sup> CHEDIAK, 2003a. p. 16.

<sup>104</sup> VIANNA, 2013. p. 12.

*transversais*, que reúne crônicas já publicadas nos livros *Rua dos Artistas e arredores* e *Porta de tinturaria*, além de outras publicadas na revista *Bundas* e no *Jornal do Brasil*. Em 2008, lançou o livro *Guimbas* com frases curtas e pequenos textos cômicos, no qual é possível ver que sua postura crítica acerca da realidade não se circunscreveu ao período de censura e repressão do governo ditatorial militar: “Já vivemos sufocados pela ditadura, hoje vegetamos na dita mole”<sup>105</sup>.

Como parceiros, João e Aldir têm mais de uma centena de músicas feitas até agora<sup>106</sup>. Após o reencontro para a gravação de *O Bêbado e a Equilibrista* no CD *Songbook vol. 1*, de João Bosco, no final de 2001, a dupla voltou a compor junto a partir de 2005, sem pressa. *Toma lá, dá cá* foi composta sob encomenda da Rede Globo para o seriado homônimo. Em 2009, quatro novas parcerias foram gravadas por João no disco *Não vou pro céu, mas já não vivo no chão*, intitulado a partir de um verso da canção *Sonho de Caramujo*, cuja letra é de Aldir. Os planos mais recentes vão além das parcerias inéditas e incluem resgatar algumas partes da produção inicial, ainda dos tempos de Ouro Preto, que ficou sem registro<sup>107</sup>.

A diversidade da produção é uma de suas marcas da parceria, que nunca se vincula a nenhum gênero musical específico: “Nós fazemos simplesmente uma música, os outros é que a rotulam” explica Aldir, e vai além:

Para mim, o que eu faço é só uma letra. Para os outros pode ser uma redondilha, versos livres, rimas ricas ou pobres, etc. João faz uma melodia. As pessoas rotulam: “É tango, é bolero, é rumba”. Na verdade a gente faz essa variedade de ritmos porque, no fundo, não está preocupado em fazer gênero algum. Quem dá o nome são os ouvintes.<sup>108</sup>

Acerca da relação da letra de Aldir e da música de João, diz este: “Acho que a base do que a gente faz é o nível de relação que existe entre nós. É porque a gente conversa demais, a gente coloca tudo, discute tudo”<sup>109</sup>. Vale esclarecer que esse “tudo” discutido pela dupla, refere-se às coisas da vida, às atitudes, histórias e tudo o mais, mas exclui as composições em si, conforme elucida o próprio João: “Estávamos sempre juntos e as ideias

---

<sup>105</sup> BLANC, Aldir. *Guimbas*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2008.

<sup>106</sup> BIOGRAFIA João Bosco – Até 1980. Disponível em: <<http://www.joaobosco.com.br/bio.asp?bio=1>>. Acesso em: 9 jun. 2013.

<sup>107</sup> VIANNA, 2013. p. 94.

<sup>108</sup> NOVA História da Música Popular Brasileira, 1976. p. 8.

<sup>109</sup> BAHIANA, 1980. p. 196.

surgiam. A gente nem falava muito sobre o que fazia. Nossa grande sintonia sempre foi essa: falar quase nada e se entender de forma impressionante. Eu contava as minhas histórias e sabia que aquilo viria em algum lugar nas letras.”<sup>110</sup> O processo de composição acontece então “indo e vindo”, como diria João, ou no “ping-pong”, como diz Aldir. As canções surgiam (e ainda surgem) tanto a partir de uma letra como de uma melodia, e ambos sugeriam, vez ou outra, pequenas modificações na parcela do parceiro, bem como temas ou ideias quando concebiam sua parte primeiro. Aldir fala um pouco sobre o assunto:

O que acontece é que ele traz músicas que sugerem letras, como em *A Nível de...*, onde já havia uma sugestão, “dulon, dulon”, de acorde que sugeria a palavra Odilon ou em *Viena fica na 20 de Setembro* onde João lembrou do pai dele cantando “quem quebrou meu violão de estimação foi ela”, do Ary Barroso e a gente acabou inventariando uma série de lembranças [...].<sup>111</sup>

Outra característica que marcou profundamente a dupla é a postura que eles assumiram nos anos 1970, que foi inclusive alvo de estudos acadêmicos que trabalharam a imagem de “resistência” dos “Galos de Briga”<sup>112</sup>. Em 2012, na cerimônia de entrega do Prêmio da Música Brasileira, na qual João Bosco foi homenageado, ele ouviu um texto escrito por Aldir Blanc, que concluía assim:

Estivemos afastados 20 minutos, 20 séculos. E esse tempo foi igual a observar as mesmas estrelas de navios diferentes, sentindo a água e o vento que nos reuniria. Se hoje, paradoxalmente, as dificuldades são maiores, também fomos claros sobre isso: “Glória a todas as lutas inglórias!” E quando tentarem, mais uma vez, o aliciamento de má-fé para “facilitar”, lembremos que, atrás dessas propostas aparentemente generosas, estão a ponta dos aríetes, e responderemos como há 40 anos: “NÃO!”<sup>113</sup>

### 3.1 A inserção no mercado e a luta pelos direitos autorais

As palavras de Aldir falam um pouco das tensões existentes entre a dupla e o mercado fonográfico. Apesar de inseridos nesse mercado, as atitudes de Bosco e Blanc

---

<sup>110</sup> VIANNA, op. cit. p. 58.

<sup>111</sup> SOUZA, 1983. p. 137.

<sup>112</sup> Cf. CLETO, Ciley. *Blanc / Bosco: Arte e resistência*. 1996. 167 p. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996; BATISTA, Cícero César Sotero. *O Lugar dos Galos de Briga: Aldir Blanc e a década de 1970*. 2010. 227 p. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

<sup>113</sup> PENNAFORT, R. Criolo e Herbert Lucena são os grandes vencedores do Prêmio da Música Brasileira. *Estadão.com.br/Cultura*. 14 jun. 2012. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,criolo-e-hebert-lucena-sao-os-grandes-vencedores-do-premio-de-musica-brasileira,886383,0.htm>>. Acesso em: 9 de jun. 2013.

demonstram uma luta constante contra o aliciamento da indústria fonográfica e do sistema de distribuição de direitos autorais vigente à época.

Pode-se compreender isso melhor ao ver alguns exemplos, como no caso do LP *Caça à Raposa*, lançado pela RCA em 1975. Era muito falado pelos corredores da RCA que o álbum havia vendido bastante. Ocorre que, como os discos não eram numerados (ainda não são atualmente), havia uma grande dificuldade em provar a quantidade de cópias vendidas, o que influenciava diretamente nos recebimentos dos autores, que eram proporcionais às vendas. Entretanto, houve uma grande decepção da dupla quando a gravadora lhe enviou a primeira prestação de contas, e, conforme diz Aldir a respeito do caso “João e eu não éramos diplomáticos”. Assim, sucederam-se enormes discussões em reuniões com representantes e advogados da RCA<sup>114</sup>.

Outro caso que repercutiu bastante, faz parte da luta da dupla, juntamente com outros músicos, pela correta arrecadação e distribuição dos direitos autorais no Brasil, que era regida por um sistema “superado, injusto e, muitas vezes, corrupto”<sup>115</sup>. Na busca por transparência nas atividades da SICAM (Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais) – sociedade arrecadadora a que eram filiados –, João Bosco e Aldir Blanc, juntamente com outros artistas, pediram judicialmente uma prestação de contas detalhada à instituição e foram expulsos de seus quadros<sup>116</sup>. Criaram, então, juntamente com Paulinho da Viola, Hermínio Belo de Carvalho, Tom Jobim, Chico Buarque, Gonzaguinha, Vitor Martins, Paulo Albuquerque, Sérgio Ricardo e outros, a SOMBRAS (Sociedade Musical Brasileira)<sup>117</sup>. Ela foi criada com o intuito de integrar artistas famosos e desconhecidos em igualdade de condições, conscientizando os músicos sobre os seus direitos, dando-lhes suporte, inclusive respaldo jurídico. Foi o que Chico Buarque definiu como a “boca do trombone” dos compositores<sup>118</sup>. A sociedade realizou shows para arrecadação de dinheiro para patrocinar suas atividades, foi bastante noticiada pelos jornais da época, travou grandes batalhas jurídicas nos tribunais e acabou conquistando algumas

---

<sup>114</sup> BLANC, Aldir. *Entrevista I*. [jun. 2013]. Entrevistador: Marcio Giacomini Pinho. Entrevista via correio virtual.

<sup>115</sup> CHEDIAK, 2003a. p. 13.

<sup>116</sup> MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Arrogantes, Anônimos, Subversivos: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira*. 1998. 348 p. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. 1998.

<sup>117</sup> *O Pasquim*. n. 334. Rio de Janeiro. de 21 a 27 nov. 1975.

<sup>118</sup> NOVA História da Música Popular Brasileira. op. cit. p. 11.

importantes vitórias, como a criação do Conselho Nacional de Direito Autoral e, mais tarde, o ECAD (Escritório Central de Arrecadação de Direitos) pelo então Ministro da Educação, Nei Braga.

Todo o esforço dos músicos dessa geração para uma melhor regulamentação e transparência dos recursos gerados com direitos autorais faz parte de uma luta pelo reconhecimento do músico como profissional. Desse modo, contribui para mudar a postura adotada durante muitas décadas no Brasil, na qual os músicos populares preferiam ser reconhecidos como amadores, boêmios, o que os livrava de alguns preconceitos e dava uma “aura” a eles de pessoas com dons especiais. Aldir Blanc explicita:

Procuramos negar, pelo trabalho, a mística que faz do artista um ser especial, superior. Não é nada disso! Somos uma classe trabalhadora como outra qualquer. Como eu habito uma casa que outro construiu e visto uma roupa que outro fabricou, espero que as pessoas cantem o trabalho da gente.<sup>119</sup>

E João Bosco completa:

Porque tinha aquela coisa de rótulo classe A. A gente sentiu de imediato que iam pôr esse rótulo na gente. E começamos a brigar: rótulo classe A, droga nenhuma. Classe A quer dizer cara de elite, harmonias difíceis, “aranhas”, letras complicadas, nenhuma divulgação, nenhuma promoção, desconto no Imposto de Renda para a gravadora como “contribuição à cultura”. Para mim, tudo é trabalho.<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> Idem.

<sup>120</sup> BAHIANA, 1980. p. 198.



#### 4 Por um bloco que derrube esse coreto<sup>121</sup>

O LP *Tiro de Misericórdia*, quarto da dupla Bosco/Blanc, foi lançado pela RCA Victor em dezembro de 1977. O seu encarte foi feito pelo artista plástico Mello Menezes, que retratou na capa a primeira música do álbum, “Gênesis (Parto)”, e na contracapa a última canção do trabalho, a faixa-título “Tiro de Misericórdia”. Todas as composições são de autoria de João Bosco e Aldir Blanc, e os arranjos foram feitos por Darcy de Paulo, que toca teclados em três faixas. A ficha técnica ainda traz Durval Ferreira como diretor criativo e Rildo Hora como coordenador artístico e diretor de estúdio. Dentre os instrumentistas convidados para participar do LP estão alguns dos mais reconhecidos “chorões” e sambistas do Rio de Janeiro como Dino 7 cordas, Altamiro Carrilho, Meira, Canhoto, Raul de Barros, Neco (Daudeth Azevedo), Zé Bodega e Abel Ferreira. Músicos bastante identificados com a música instrumental como Pascoal Meirelles e Toninho Horta, este último com uma sonoridade frequentemente associada com o “moderno”, produzida a partir de efeitos e processadores de som.

São seis músicas no lado A e cinco no lado B, nas quais a dupla trabalha como cronistas, ou “repórteres de sua época”, como afirmaria Tárík de Souza<sup>122</sup>. Com textos muitas vezes leves, que utilizam o humor e com uma “linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural”, característicos das crônicas<sup>123</sup>, Bosco e Blanc buscam trazer uma visão de “dentro”, a partir do ponto de vista do povo reprimido, esquecido e desvalorizado pelo governo e o restante da sociedade – daí a insígnia “cronistas dos desfavorecidos”<sup>124</sup>, dada por J. Jota de Moraes. Assim, este disco é um retrato da atmosfera do malandro, do subúrbio carioca dos anos 1970, com menções explícitas ou não a este mundo.

As canções passeiam por diferentes ritmos, apresentando desde boleros e sambas até levadas com referências africanas. As formas das músicas fogem do óbvio e há

---

<sup>121</sup> Verso retirado da canção “Plataforma” de Bosco e Blanc.

<sup>122</sup> SOUZA, Tárík de. O (feliz) encontro de dois repórteres de uma época. *Nova História da Música Popular Brasileira*: João Bosco e Aldir Blanc. 2. ed. São Paulo: Abril, 1976. p. 1.

<sup>123</sup> CANDIDO, Antônio. A Vida ao Rés-do-chão. In: ANDRADE, Carlos Drummond de; SABINO, Fernando; CAMPOS, Paulo Mendes; e BRAGA, Rubem. *Para gostar de ler Volume 5*. São Paulo: Ática, 1982.

<sup>124</sup> HISTÓRIA da Música Popular Brasileira – Série Grandes Compositores. Abril Cultural, 1983.

em apenas uma canção o que se pode chamar de refrão nos moldes do samba tradicional, e ainda assim, este aparece de forma não usual. É o caso de “Vaso Ruim Não Quebra”, na qual o referido refrão aparece repetido apenas no início e no final da canção. Talvez, mesmo que de forma inconsciente, este seja um dos motivos que contribuiu para que as matérias saídas em jornais e revistas sobre o álbum fossem tão controversas. Elogios contrastaram com duras críticas, mas todas as matérias abordavam o LP como o provável último álbum da dupla, já que eles próprios haviam anunciado, um pouco antes do lançamento desse trabalho, que passariam a compor também com outros parceiros.

*O Pasquim* colocou o disco na lista de melhores do ano de 1977<sup>125</sup>. Tárík de Souza fala da “ligação mais fértil da música brasileira recente”, e elogia João Bosco, que além de “violonista e compositor preciso”, demonstra “ter amansado, com maestria, a função de cantor”. Fala ainda da letra de Aldir que conta uma “história sequenciada”, dos “eficientes arranjos” de Darcy de Paulo e de “uma seleção de primeiro time na cozinha instrumental”<sup>126</sup>. A jornalista Maria Cecília, da revista *Música*, discorre sobre “mais um disco que retrata a excelência da dupla”, que alia as “afiadas letras de Aldir”, a “agilidade vocal de João”, e um “considerável time de músicos”, num trabalho “novamente [...] uno e coeso”<sup>127</sup>.

Entretanto, não houve apenas críticas positivas. Sílvio Lancellotti, em matéria publicada na revista *Isto É*, começa lamentando o fim de uma “entidade tão provocativa, feroz e demolidora”, a “incomparável comunhão” dos “fulminantes criadores do *Rancho da Goiabada*”. O título da crítica “Um ‘uppercut’ parado no ar” faz alusão aos “jabs, cruzados e diretos que, com rara precisão, Jonadir Blancbosco se acostumara a deferir”, e o *uppercut* seria o golpe final da dupla, que vitoriosa, no auge, despedir-se-ia silenciosamente dos ringues. Entretanto, de acordo com Sílvio, este LP foi o “mais fraco” da dupla. Não por conta de Aldir e João, já que este “continua um intérprete percuciente, um violonista admirável, o maior inventor, no gênero, desde João Gilberto”, enquanto aquele continua com a pena “rápida como bote de cobra”. A culpa seria dos produtores Rildo Hora e Durval Ferreira por erros estratégicos, como os arranjos de Darcy de Paulo, “frágeis, repetitivos,

---

<sup>125</sup> *O Pasquim*. n. 442. Rio de Janeiro. de 16 a 22 dez. 1977. p. 33.

<sup>126</sup> SOUZA, Tárík de. *Movimento*. Seção: Registro. p. 16. 09 jan. 1978.

<sup>127</sup> CECÍLIA, Maria. *Revista Música*. Ano II. n. 20. p. 32. São Paulo: Ed. Imprensa, jan. 1978.

incapazes de transmitir o humor indispensável à arte de Jonaldir”. Soma-se a isso, a “concepção modernosa e arrogante, cheia de superposições de sons, frases e ecos que apenas impedem o ouvinte de entender o que João Bosco pretendeu transmitir” na faixa-título, “Tiro de Misericórdia”. Por último, Lancellotti critica a “infeliz” mixagem do álbum, “uma pálida massa sonora, toda cinza, nebulosa, sem contrastes e sem qualquer emoção.”

O título da crítica escrita por José Ramos Tinhorão para o *Jornal do Brasil* dá o tom de como ele enxergava a dupla: “*Tiro de Misericórdia* mata João Bosco. Pois viva Aldir Blanc!”<sup>128</sup>. Tinhorão afirma que Aldir é “o grande artista da dupla” e que João, apesar de ganhar as “honras do estrelato [...] não passa de um *musiquim*”. O crítico convida o leitor a ouvir o disco duas vezes, a primeira focada na letra e a segunda na música. Ele então traz diversos elogios a Aldir Blanc, “não apenas um poeta moderno, [...] mas um observador profundo e fino das realidades brasileira e carioca, que sabe jogar com a linguagem popular para atingir ao refinado e preciso humor de um jogral especialista em escárnios e sirventes”; e coloca-o como um sucessor da “linha de humor social”, que vem de Gil Vicente e passa por Gregório de Matos Guerra, Martins Pena, Manuel Antônio de Almeida e França Júnior. Já ao abordar a parte musical, Tinhorão coloca “Gênesis” e “Tiro de Misericórdia” como “espécies de macumbas-para-turistas-musicais”, e trata das outras canções como “boleros, samba-canções americanizados” e “sambinhas com plec-plec de acompanhamento de violão bossa nova”. Essa matéria não foi a primeira do autor a fazer duras críticas a João Bosco. Na ocasião do lançamento do LP *Galos de Briga*, em 1976, Tinhorão publicou um texto de teor bem similar a esse no *Jornal do Brasil*, intitulado *O bom de João Bosco são as letras de Aldir Blanc*<sup>129</sup>.

Em crítica publicada no jornal *O Estado do Paraná*, Aramis Millarch parece dialogar com as matérias que saíram antes da dele – todas as citadas acima foram publicadas em dezembro de 1977 ou janeiro de 1978, enquanto esta de Millarch saiu no fim de fevereiro de 1978. Ele afirma que o disco, apesar de refletir um período difícil na parceria dos compositores, foi recebido “com restrições, críticas positivas e negativas – e

---

<sup>128</sup> TINHORÃO, José Ramos. Tiro de Misericórdia mata João Bosco pois viva Aldir Blanc! *Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro. p. 4. 14 jan. 1978.

<sup>129</sup> TINHORÃO, José Ramos. O bom de João Bosco são as letras de Aldir Blanc. *Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro. p. 2. 23 jul. 1976.

um pouco de incompreensão por parte do público”, já que não é um álbum com “músicas populares, facilmente assobiáveis” e “convenientemente assimiladas” numa primeira audição. “Mas isso nem de longe invalida o trabalho da dupla e diminui os méritos de Bosco” neste disco, que conserva “a ironia, a malícia, a crítica, a participação do social, as grandes virtudes de Blanc como letrista”. Millarch fala das faixas que estão alcançando “o destaque merecido”, como “Plataforma”, “Tabelas” e o “belo bolero” “Bijuterias”, “transformado em êxito nacional por sua utilização na abertura e encerramento da telenovela ‘O astro’.” Por último, o crítico paranaense diz, claramente indo de encontro ao que foi publicado por José Ramos Tinhorão, que o disco está “longe de ser o ‘Tiro de Misericórdia’ na carreira de Bosco”<sup>130</sup>.

Outro dado que chama atenção em duas matérias, está relacionado a atos da gravadora do álbum, a RCA, sobre o mesmo. No jornal *Movimento*, Tárík de Souza afirma que “uma música desapareceu para não exceder o tempo do disco”, a canção “Vaso Ruim Não Quebra” teve a sua quadrinha final alterada, e “um cartum do desenhista Reynaldo foi vetado pela gravadora, de certo modo incomodada pela crítica que fazia ao absurdo sistema do direito autoral”. Na revista *Isto É*, há um trecho de entrevista feita por José Trajano com Aldir Blanc, em que este fala “Nosso trabalho foi censurado pela RCA”, e então conta sobre o desenho excluído do encarte e a canção “Essa é a sua vida”, retirada do disco.

#### **4.1 Dupla Censura**

As citadas ações da RCA podem ser consequências de alguns fatos ocorridos momentos antes do processo de produção do disco *Tiro de Misericórdia*. A censura exercida pelo governo ditatorial militar brasileiro, principalmente na década de 1970, deu ensejo a diversas práticas por parte dos artistas a fim de terem suas obras liberadas para a divulgação e ainda evitarem os constrangimentos a que estavam sujeitos.

Uma dessas práticas, ou táticas, de driblar a censura está ligada a uma das faces do malandro que aparece na década de 1970. Ela não diz respeito diretamente à figura do malandro, à sua representação, mas sim ao que Roberto Schwarz chamou de “modo de ser”,

---

<sup>130</sup> MILLARCH, Aramis. *O Estado do Paraná*. Suplemento: Jornal da Música. Seção: Discos do Ano. p. 37. 26 fev. 1978.

o que está relacionado à forma de dizer do compositor, à sua maneira de compor. Traço indissolúvel da MPB, a irreverência irônica seria a faceta da malandragem que sobrevive na canção popular desde o seu nascimento, de acordo com Gilberto Vasconcellos. Segundo o autor do artigo *Yes, Nós Temos Malandro*<sup>131</sup>, a identificação entre compositor popular e malandro, muitas vezes ocorre não pela maneira de o compositor levar a vida, mas pela forma que ele realiza o seu discurso, a “malandragem enquanto metáfora”, o que, em plena ditadura militar, levou a diferentes modos de compor, de gravar e fazer tocar suas canções, de transmitir mensagens, sem ser censurado pelo governo ditatorial. A maneira relacionada diretamente às composições, em suas letras e seus significados tomados no complexo letra/melodia/arranjo, é o que Vasconcellos chama de “linguagem da fresta”, na qual os compositores utilizam metáforas, sentidos figurados e outros artifícios a fim de comunicar suas mensagens. De outra forma, as composições não seriam liberadas pelos órgãos censores e assim não chegariam ao público. É interessante que se observe que no caso da canção, apenas as letras eram submetidas à censura. Como o sentido completo da canção ocorre na relação entre melodia, letra e arranjo<sup>132</sup>, as análises dos censores poderiam ser prejudicadas, já que aquele mesmo texto que havia sido liberado, poderia ganhar novos significados quando apresentado com melodia e arranjo.

O caso mais emblemático de compositor que utilizava o artifício da malandragem a fim de obter autorização para divulgar suas canções é o de Chico Buarque de Holanda, que, ao lado de Caetano Veloso, foram provavelmente as grandes inspirações de Vasconcellos na confecção de seu texto. Caetano explicita em versos da canção “Festa Imodesta”, gravado por Chico Buarque no LP *Sinal Fechado* (Philips, 1974), aquilo que seria mais tarde desnudado no citado texto de Vasconcellos: “Tudo aquilo que o malandro pronuncia / e o otário silencia / toda festa que se dá ou não se dá / Passa pela fresta da cesta e resta a vida”. O mesmo tipo de linguagem se vê em diversas outras canções de Chico como “Apesar de Você” (“hoje você é quem manda / falou tá falando não tem discussão / a minha gente hoje anda / falando de lado e olhando pro chão”). Seu nome ficou tão

---

<sup>131</sup> Publicado originalmente na revista *Opinião* n. 199 em 27 de agosto de 1976, o texto foi republicado no livro *Música Popular: de olho na fresta*, pela Editora Graal em 1977.

<sup>132</sup> COELHO, Márcio Luiz Gusmão. *O Arranjo como Elemento Orgânico Ligado à Canção Popular Brasileira: uma proposta de análise semiótica*. 2007. 226 p. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. p 219.

conhecido entre os censores que somente por ter sua assinatura, as letras já eram proibidas. A fim de driblar a censura, foi criado o heterônimo *Julinho da Adelaide*, que teve três letras aprovadas e até deu entrevista para o jornal *Última Hora*<sup>133</sup>.

Atuando nessa época, Aldir Blanc e João Bosco enfrentavam constantemente problemas com a censura do governo militar por causa do conteúdo de suas letras. Apesar disso (ou em consequência disso), a utilização da “linguagem da fresta” está presente em diversos momentos da obra da dupla, em canções como “O Rancho da Goiabada”, “Galos de Briga” e “O Cavaleiro e os Moinhos”, do álbum *Galos de Briga* (1976). “O Cavaleiro e os Moinhos” traz, por exemplo, “arrebentar a corrente que envolve o amanhã”, que naquele contexto pode ser lida como desfazer-se das amarras do governo ditatorial, uma expressão bastante próxima de “arrebentar o cordão de isolamento” presente na canção “Plataforma”, que faz parte do disco aqui estudado.

Outro artifício utilizado por João e Aldir foi explicitado no documentário *Aldir Blanc: Dois pra lá, dois pra cá* (2004), João Bosco, ao falar sobre a canção “O Mestre Sala dos Mares” – incluída no disco *Caça à Raposa* (1975) –, afirma que, através de uma pessoa ligada à RCA, eles conheceram um censor que passou a dar informações e dicas à dupla sobre o que fazer no caso das músicas em que não conseguiam a liberação dos órgãos censores. Aldir complementou:

O segredo na verdade era mudar o título e você manter o máximo da integridade da letra, porque provavelmente quando o censor examinasse o título e não achasse que você estava repetindo uma coisa que já tinha sido censurada no cadastro pelo título, ele talvez embarcasse, como acabou acontecendo. Porque a gente troca de *O Navegante Negro*, *Almirante Negro*, num sei o quê, para *O Mestre Sala dos Mares*. O cara embarca e libera.<sup>134</sup>

Ao que se pode perceber através de consulta a documentos presentes no Arquivo Nacional de Brasília, a mesma tática foi usada posteriormente para conseguirem a liberação da canção “O Ronco da Cuíca”. É interessante ressaltar que, como era usual com artistas que possuíam contrato com gravadoras, a RCA é que enviava as letras das canções de Bosco e Blanc que seriam avaliadas pela censura.

Primeiramente enviada sob o nome “Ronca Cuíca”, a letra foi vetada pelo

---

<sup>133</sup> SANATÓRIO Geral: Julinho da Adelaide. Disponível em: <[http://www.chicobuarque.com.br/sanatorio/abre\\_julinho.htm](http://www.chicobuarque.com.br/sanatorio/abre_julinho.htm)>. Acesso em: 18 dez. 2013.

<sup>134</sup> ALDIR Blanc: Dois pra lá, dois pra cá. Direção: Alexandre Ribeiro de Carvalho, André Sampaio e José Roberto de Moraes. Inventarte, 2004. Vídeo (55 min).

Serviço da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) no início de 1976, por apresentar “conotações de ordem política, ferindo frontalmente a Segurança Nacional<sup>135</sup> com “desastrosa mensagem negativa”<sup>136</sup>. Entretanto, há um ofício de novembro do mesmo ano em que um agente da Polícia Federal de Bagé, Rio Grande do Sul, descreve a seu chefe que

quando da apresentação do show de Toquinho e Simone efetuado nesta cidade, dia 03 do corrente no Ginásio Presidente Médici numa promoção do DCE/FUNBA, a mencionada cantora referiu-se a Censura Federal com sarcasmo e ironia, abordando o fato da Censura ter proibido uma música de autoria de Aldir Blanc e João Bosco, e após liberado, pela simples mudança do título que antes era ‘RONCA CUÍÇA’ e passou a ser ‘O RONCO DA CUÍÇA’. Percebemos que foi evidente a intenção da cantora em ridicularizar o Órgão, alongando-se por demais em explicações ao público sobre o assunto acima referido.<sup>137</sup>

No mesmo ofício, há diversos despachos em que é possível ver que esse documento foi remetido ao Diretor da DCDP de Brasília, que por sua vez pediu que se averiguassem os fatos, e, então, há a informação de que “nada consta referente retificação do título – nem de sua liberação (sic)”. Por fim, há um novo ofício encaminhado pelo Diretor do DCDP ao Superintendente Regional do Departamento da Polícia Federal no Rio de Janeiro “solicitando verificar se com a letra musical a que o mesmo se refere teria ocorrido o alegado pela sua interprete”. Esse é o último documento relacionado ao caso que se encontra disponível para consulta no Arquivo Nacional em Brasília.

Parece que houve certa tensão gerada pelo fato no âmbito da RCA, já que o último documento aqui descrito é datado de 09 de dezembro de 1976, muito possivelmente data posterior ao lançamento do LP *Galos de Briga*, no qual foi incluída “O Ronco da Cuíca”.

Fato é que a canção, mesmo tendo saído no álbum, foi proibida de ser divulgada em emissoras de rádio ou TV e ainda de ser cantada em apresentações públicas<sup>138</sup>. Além disso, uma breve análise do álbum como um todo é suficiente para demonstrar que seu conteúdo político ia além de “O Ronco da Cuíca”, sendo bastante evidente também em

---

<sup>135</sup> Processo da canção “Ronca Cuíca”, presente no Arquivo Nacional de Brasília, Divisão de Censura de Diversões Públicas, caixa 727, 1976.

<sup>136</sup> Ibidem.

<sup>137</sup> O processo completo encontra-se em anexo.

<sup>138</sup> CHEDIAK, 2003a. p. 14

canções como “O Cavaleiro e os Moinhos” e “Galos de Briga”, bem como sua capa, em que estão desenhados uma garra de galo de briga, “o olho de consciência política”<sup>139</sup>, e uma imagem de São Jorge lutando contra o dragão, ele, o “Santo Guerreiro”, que na Umbanda guarda aproximação com o Orixá Ogum – o protetor daqueles que batalharão contra o opressor – no Rio de Janeiro, e com Santo Antônio na Bahia. Os três (São Jorge, Ogum e Santo Antônio) são os “senhores da guerra e protetores contra a maldade do Mundo”<sup>140</sup>. Tudo isso foi desenhado sobre um fundo vermelho, que remete ao sangue, à luta (a cor vermelha também é frequentemente associada ao Partido Comunista Brasileiro, cuja “Ala Vermelha” se lançou à luta armada durante o período da ditadura militar).



Fig. 3: Capa do disco *Galos de Briga* (1976).

<sup>139</sup> Comentário de Francisco Bosco no show *João Bosco canta “Galos de Briga”* no IMS. Disponível em: <<http://mais.uol.com.br/view/fo34eocfk8xg/show-joao-bosco-canta-galos-de-briga-04028C1C3772D0B92326?types=V&>>. Acesso em: 21 nov. 2013.

<sup>140</sup> MARQUES, Adílio Jorge; MORAIS, Marcelo Alonso. O sincretismo entre São Jorge e Ogum na Umbanda: Resignificações de tradições europeias e africanas. *Revista Brasileira de História das Religiões*. Maringá (PR) v. III. n. 9. jan. 2011.

Cabe destacar também que o governo militar, através dos seus serviços de inteligência, vigiava Bosco e Blanc, mantendo em seus arquivos, nomes, históricos e ações “suspeitas” da dupla. Essa era uma prática comum em relação àqueles a quem suspeitassem serem opositores ao regime. Conforme é possível verificar atualmente no *Arquivo Nacional* de Brasília, há documentos elaborados por órgãos estatais na década de 1970 que tratam de shows de João Bosco e Aldir Blanc junto com outros artistas que, de acordo com os agentes relatores, eram promovidos pelo Partido Comunista Brasileiro e visavam, por exemplo, comemorar aniversário da Revolução Russa e angariar fundos para ações do partido. Há ainda documentos que tratam de shows supostamente realizados para arrecadar fundos para a “imprensa nanica”, e ainda outros relatando encontros de João Bosco com Edmundo Pereira Lopes, classificado como militante do MR-8 (Movimento Revolucionário Oito de Outubro), organização política de orientação socialista que havia participado da luta armada contra o governo em fins dos anos 1960.

O caso de “O Ronco da Cuíca” e sua possível repercussão na RCA, somado ao fato de a canção estar contida num LP repleto de imagens (gráficas, textuais e musicais) que podem ser entendidas como representações de luta e resistência, parece ter levado a gravadora a adotar nova postura, como é possível ver na entrevista citada por Margarida Autran, em que Aldir Blanc fala de

uma carta, da qual existe cópia nos arquivos da RCA, na qual o advogado da gravadora afirma a Brasília que “os equívocos saídos no disco 'Galo de Briga' (sic) não mais acontecerão este ano”, pois a gravadora seria mais comedida no lançamento seguinte do compositor.<sup>141</sup>

O disco *Tiro de Misericórdia* foi lançado em 1977 e sucedeu imediatamente ao *Galos de Briga*. Como visto anteriormente, dois foram os casos de atitudes diretas da RCA sobre o trabalho que tiveram maior repercussão nesse lançamento. Nas palavras de Aldir:

Primeiro, cortou-se um cartum do Reinaldo, que fazia parte do encarte criado pelo Mello Menezes. A gravadora vestiu a carapuça. O trabalho do Reinaldo mostrava o absurdo que é a questão do direito autoral no Brasil. Depois houve o problema com a faixa *Essa é a sua vida*, que não foi proibida, mas retirada pela RCA, que desejava, segundo explicaram, dar mais equilíbrio ao disco. Ou seja, fazê-lo ficar com 18 minutos de cada lado. E o LP saiu só com onze faixas.<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> AUTRAN, Margarida. O Estado e o músico popular: de marginal a instrumento. *Anos 70: 1 – Música Popular*. Rio de Janeiro. Ed. Europa. 1979-1980. p. 100.

<sup>142</sup> TRAJANO, José. Sem João, Aldir vai compor com Sueli. *Isto É*. 28 dez. 1977. p. 48, 49. A canção “Essa é a sua vida” acabou sendo lançada somente em 1981, no disco que leva o seu nome.

Dessa maneira, é possível perceber que a censura sobre o trabalho de Bosco e Blanc foi neste período duplamente exercida, pelo governo e pela gravadora. Entretanto, mesmo assim, o disco *Tiro de Misericórdia* está repleto da chamada “linguagem da fresta”<sup>143</sup>, do “compositor malandro” que, através de artifícios linguísticos com seus discursos elípticos<sup>144</sup>, traziam mensagens de luta e resistência ao regime, conforme será possível depreender das análises adiante realizadas.

---

<sup>143</sup> VASCONCELLOS, Gilberto. Yes, nós temos malandro. In: *Música Popular: De olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

<sup>144</sup> GOMES, 1999. p. 71.

## 5 Análises

### 5.1 Unidade e continuidade no álbum *Tiro de Misericórdia*

#### 5.1.1 Gênesis (Parto)

quando ele nasceu foi no sufoco...  
tinha uma vaca, um burro e um louco  
que recebeu seu sete...

quando ele nasceu foi de teimoso  
com a manha e a baba do tinhoso.  
chovia canivete... (x2)

quando ele nasceu, nasceu de birra...  
barro ao invés de incenso e mirra.  
cordão cortado com gilete...

quando ele nasceu sacaram berro,  
meteram faca, ergueram ferro...  
exu falou: ninguém se mete!

quando ele nasceu tomaram cana,  
um partideiro puxou samba...  
oxum falou: esse promete...<sup>145</sup> (x2)

“Gênesis (Parto)” é a canção que abre o álbum *Tiro de Misericórdia*. Ela narra o nascimento de um bebê num ambiente suburbano, trazendo diversos elementos que se constituem em uma clara referência ao nascimento de Jesus Cristo. Além da religiosidade cristã, há a remissão a religiões ligadas à africanidade. As religiões com esse traço característico africano possuem diversos tipos de “terreiros”<sup>146</sup> no Brasil, ou seja, há variadas denominações religiosas com essa referência, sendo a Umbanda e o Candomblé as mais conhecidas. Mesmo entre essas duas designações, elas diferem de local para local no tocante a referências e rituais, sendo que em muitos casos, uma tênue fronteira separa uma e outra religião, chegando até a coexistirem em vários terreiros. O Candomblé, a princípio,

---

<sup>145</sup> As letras das canções que fazem parte do álbum *Tiro de Misericórdia* são grafadas e dispostas neste texto de maneira similar com o que está no estampado no encarte do LP (cópia em anexo), a fim de que a visualização nessa dissertação se dê de modo semelhante ao que ocorre quando o ouvinte consulta o disco. As marcações, utilizadas geralmente apenas para identificar questões de forma, são trazidas entre parêntesis e não aparecem impressas no encarte. Foram feitas pequenas mudanças referentes a incorreções ortográficas, inclusive para retratar de forma mais fiel o que foi cantado nas gravações.

<sup>146</sup> Terreiros são as casas onde se realizam a maior parte dos rituais de Candomblé e Umbanda. MAGGIE, Yvonne. *Guerra de orixá: um estudo de ritual e conflito*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975. p. 169.

seria uma religião mais próxima das que eram praticadas na África na época da vinda dos escravos para o Brasil, sendo que cada nação de Candomblé traz diferentes rituais religiosos e aparentemente expressa as ideias que o grupo tem sobre as origens africanas da religião<sup>147</sup>. Já a Umbanda, aparece, segundo especialistas, como uma religião criada no Brasil, e cuja uma das bases seria o Candomblé<sup>148</sup>. Daí a proximidade entre uma e outra, o que, com o passar do tempo – e com as ramificações que vão ocorrendo naturalmente em culturas baseadas em conhecimentos transmitidos oralmente – resulta na dificuldade, e quase impossibilidade, de distinguir exatamente nessa canção, a que religião específica se remete cada elemento, até porque, pelo exposto, diversos nomes de orixás e ritos são comuns a ambas religiões.

A canção principia com um agogô<sup>149</sup> realizando a fórmula rítmica que é tocada no início dos trabalhos de Candomblé, momento no qual se faz a saudação a Exu. Após 4 compassos da entrada do agogô, juntam-se a ele os atabaques realizando também um toque que faz parte do ritmo utilizado para a saudação, o chamamento de Exu. Passados 10 compassos da entrada dos atabaques, João Bosco inicia o canto com palavras que lembram a sonoridade iorubá<sup>150</sup>.



Fig. 4: Agogô tocado na introdução de “Gênesis”.

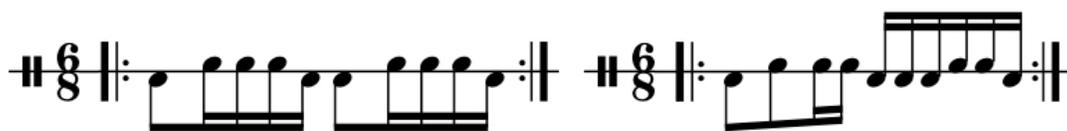


Fig. 5: Toques de atabaques na introdução de “Gênesis”. Ambos os toques aqui transcritos são apenas figurações rítmicas padrões, já que a variação dos toques é constante.

<sup>147</sup> MAGGIE, 1975. p. 165. São sete as nações de Candomblé: Angola, Cambinda, Guiné, Jeje, Nagô, Omolocô e Queto.

<sup>148</sup> De acordo com o livro *Almas e Orixás na Umbanda*, “A Umbanda é sincrética com o HINDUISMO, aceitando sem dogmatismo as Leis da Carma, Evolução e Reencarnação; com CRISTIANISMO, bebendo das primeiras águas do ‘Amavos uns aos outros’; e do AFRICANISMO, os Orixás, arcabolso da natureza universal”. p. 14.

<sup>149</sup> Serão trazidos no texto, os termos abrigados, e não a escrita em iorubá (yorùbá).

<sup>150</sup> Há grande dificuldade em compreender exatamente quais seriam as palavras cantadas em por João Bosco neste trecho, mas a sonoridade lembra bastante a das palavras em iorubá. Os finais de frase, por exemplo, lembram a expressão “Laaróyè” ou “Laroiyé” que é a saudação a Exu, como pode ser visto em dicionários de iorubá, como <http://vidademacumbeiro.blogspot.com.br/2008/11/dicionrio-yoruba-portugues-5a-ed.html>, ou em livros como OMOLUBÁ. *Almas e Orixás na Umbanda: tudo que um filho de fé precisa saber sobre sua religião*. 2. ed. São Paulo: Cristális, 2002. p. 45.

O resultado sonoro da introdução remete então a um ritual de Candomblé. Juana Elbein dos Santos, no livro *Os Nàgô e a Morte*, explicita a função da música no terreiro:

O som, como resultado de interação dinâmica, condutor de *àse*, e consequentemente atuante, aparece em todo o seu conteúdo simbólico nos instrumentos rituais: tambores, *agogo*, *sèkèrè*, *kala-kolo*, *àjà*, *sáworo* etc.

[...]

Os sons produzidos pelos instrumentos agem sós ou em conjunção com outros elementos rituais. Constituem formidáveis invocadores de entidades sobrenaturais. São eficazes indutores de ação, promovendo a comunicação entre o *àiyé* e o *òrun*.<sup>151</sup>

O axé (*àse*) é a força que assegura a existência de todas as coisas<sup>152</sup>, e é representado e transportado por Exu, que assim participa de tudo o que existe<sup>153</sup>. Exu é o “princípio dinâmico do Candomblé”<sup>154</sup>, sem ele nada é possível, por isso ele sempre é o primeiro homenageado em qualquer cerimônia ou sacrifício que seja oferecido aos orixás<sup>155</sup>.

Exu é uma figura bastante controversa, tanto em suas representações quanto na literatura que trata sobre elas. O artigo *Um Corpo/Corpus para Exu: Nem Eros, nem Tânatos, nem Apolo, nem Dionísio*, de Alexandre Fernandes, trata dessa multiplicidade de sentidos e possibilidades de Exu, que “confronta os valores cristãos ao mesmo tempo em que dele se apropria e por ele é estigmatizado, rompe com discursos que lançam à vida humana a sua negação ao mesmo tempo em que serve ao discurso de religiões diversas.”<sup>156</sup> O autor explicita então que, ao tratar-se de Exu, pode-se estar falando do

Orixá Primordial, que participou da criação do Universo, responsável pela ordem, disciplina e organização, uma divindade veiculadora do axé, grande comunicador das divindades e dos humanos entre si e uns com os outros. Mas também pode se

---

<sup>151</sup> SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nàgô e a morte*: Pàdè, Àsèsè e o culto Égun na Bahia. traduzido pela Universidade Federal da Bahia. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1984. p. 48. *Àiyé* é o mundo terrestre e *òrun* é o mundo espiritual. (BENISTE, José. *Orun-Aiyé*: o encontro de dois mundos, o sistema de relacionamento nagô-yorubá entre o céu e a terra. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.)

<sup>152</sup> REHBEIN, Franziska. *Candomblé e Salvação*: A salvação na religião nagô à luz da teologia cristã. São Paulo: Loyola, 1985. p. 24.

<sup>153</sup> SANTOS, op. cit. p. 131.

<sup>154</sup> Entrevista concedida por MIRANDA, Rômulo Barroso (Ogan Romulo de *Osaguian*, *Huntó otun ewe* do *Ile Asé Igba Onin Odé Akueran*). *Entrevista I*. [abr. 2013]. Entrevistador: Marcio Giacomini Pinho. Curitiba, 2013. 1 arquivo .mp3 (83 min.).

<sup>155</sup> REHBEIN, op. cit. p. 39; PRANDI, Reginaldo. *Por que Exu é o primeiro?* Texto extraído e modificado do livro *Segredos Guardados*, de Reginaldo Prandi, Companhia das Letras, 2005. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/exu2005.htm>>. Acesso em: 24 dez. 2013.

<sup>156</sup> FERNANDES, Alexandre de Oliveira. *Um Corpo/Corpus para Exu: Nem Eros, nem Tânatos, nem Apolo, nem Dionísio*. *Revista Nures*. Ano VIII. n. 21. maio-ago. 2013.

apresentar como Exu de Umbanda (também presente no candomblé), que não seria, de fato, um orixá. São eles, Tranca Ruas, Seu Sete, Marabô etc.<sup>157</sup>

Dessa forma, dependendo da religião, do ponto de vista, do local, e de outras infinitas variáveis, Exu poderá ser definido de diversas maneiras distintas, polimorfos e muitas vezes contraditórias entre si. Parece que na canção aqui estudada, os compositores lidaram com dois conceitos mais difundidos nos terreiros de Candomblé e Umbanda. O primeiro trata de Exu enquanto Orixá, que é o responsável pela comunicação, as mensagens, orientações e ordens, tanto entre os homens e os orixás quanto entre os próprios orixás. Como os orixás interferem em tudo o que acontece nesse mundo, nada se faz sem Exu, seu poder, então, é incomensurável, o que o reafirma, novamente, a razão de ele ser o primeiro a ser lembrado em qualquer trabalho em terreiros<sup>158</sup>.

Para a Umbanda, Exu, além de orixá mensageiro, é nome-símbolo da “Organização dos Sete Focos”, um organismo sediado no plano astral brasileiro, constituído de quase um milhão de participantes que respaldam o trabalho da religião e tomam o nome de Exu. “A ação dos Exus – no que lhes compete – é combater com firmeza a feitiçaria, a maldade, perseguições no plano físico e no astral, ameaças, abusos de poder e todo o lixo emocional”<sup>159</sup> (grifo nosso):

Além disso, o mesmo caráter trapaceiro (“trickster”), comumente atribuído ao malandro<sup>160</sup>, também aparece em diversas fontes ao tratar de Exu<sup>161</sup>. Exu

rompe os modelos conformistas do universo, trazendo a desordem e a possibilidade de mudança. Os mitos falam da desobediência de Exu às ordens supremas de Olorum. Assim, ele se torna a encarnação do desafio, da vontade e da irreverência.<sup>162</sup>

A aproximação das figuras de Exu e do malandro – com o novo sentido que este recebe na década de 1970 –, ambos representados por palavras como “desordem”, “resistência”, entre outras, será realizada em “Gênesis” e “Tiro de Misericórdia”, e aparece nessas canções com coerência na construção do personagem que ganha, no contexto daquela época, forte carga simbólica.

---

<sup>157</sup> Idem.

<sup>158</sup> PRANDI, Reginaldo. *Por que Exu é o primeiro?*

<sup>159</sup> OMOLUBÁ, 2002. p. 39, 40.

<sup>160</sup> CANDIDO, 1970. p. 71; VASCONCELLOS; SUZUKI, 1984. p. 519.

<sup>161</sup> REHBEIN, 1985. p. 39; TRINDADE, Liana Salvia. *Exu, poder e perigo*. São Paulo: Ícone, 1985.

<sup>162</sup> REHBEIN, op. cit. p. 39.

Após o ritmo em 6 por 8, entra um samba em 2 por 4, acompanhado por baixo-elétrico, bateria, violão e percussão, sob o qual a letra narra o nascimento do menino em meio a adversidades (nasceu “no sufoco”, “de teimoso”, “de birra”, com o “cordão cortado com gilete”). Essa cena é bastante imagética, tendo diversos detalhes descritos na letra, como “tinha uma vaca, um burro e um louco / que recebeu seu sete”. “Receber” nos terreiros, significa “entrar em estado de possessão”<sup>163</sup> por alguma entidade, no caso da canção, “Seu Sete”, que parece ser algum dos “Seu Sete”, que são Exus da Umbanda, como Seu Sete Catacumba, Seu Sete Caveira, Seu Sete Encruzilhada, entre outros. A letra prossegue, e fala da grande tempestade que ocorria no momento, através da expressão “chovia canivete”, e também que ele nasceu “com a manha e a baba do tihoso”, relacionando a criança ao diabo.

Voltam então o ritmo em 6 por 8 e o canto que lembra a saudação a Exu, conforme havia aparecido na introdução. É a identidade do menino que vai sendo revelada no desenvolvimento da canção. O samba ocorre novamente, e a letra cantada continua auxiliado na formulação da identidade do nasciturno, que tomará contornos ainda mais bem definidos na canção “Tiro de Misericórdia”, como será visto mais à frente. O verso “barro ao invés de incenso e mirra” aparece como uma paráfrase do nascimento de Jesus – este recebeu como presente dos Reis Magos incenso e mirra –, entretanto o menino recebe barro. Nas oferendas a Exu, ao invés de queimar incenso e mirra como é feito para outros orixás, são queimadas casas de cupim, casas de joão-de-barro, ou seja, é oferecido barro a Exu. Essa oferta de barro ao menino, possibilita a compreensão de que seria um Exu da Umbanda nascendo ali.

A associação da criança à Jesus e ao diabo (como foi visto, ele nasceu com a “manha e a baba do tihoso” e as referências a Cristo são inúmeras), também auxilia na identidade da criança enquanto Exu. Isso porque, para alguns, Exu é a entidade que representa o bem e o mal – e por essa ambiguidade, os Exus “tornam-se perigosos e poderosos”<sup>164</sup>.

---

<sup>163</sup> MAGGIE, 1975. p. 168.

<sup>164</sup> MAGGIE, 1975. p. 161. Interessante ressaltar que para alguns religiosos também, não há a possibilidade teológica de essa ambiguidade existir em uma só entidade, e assim, Exu não teria identificação alguma com o mal, com o Diabo. Isso seria fruto do sincretismo com a religião católica que associou Orixás a santos e personagens cristãos, como será melhor

A maneira com que João Bosco canta a letra reforça a caracterização do personagem da canção e a representação de seu espaço. O cantor assume maneirismos de um pai-de-santo, o que é ainda mais expressivo na frase “ninguém se mete”, dita por Exu. O modo de cantar, anasalado, quase falado, com grande valorização dos acentos e recortes silábicos são alguns traços de “tematização melódica”<sup>165</sup> presentes na canção, aos quais pode-se acrescentar o andamento acelerado, a curta duração das sílabas, a estreita faixa de tessitura em que a canção se situa (uma oitava), e a reiteração de alguns desenhos melódicos, que ocorrem inclusive por conta de repetições de frases completas da letra.

Entretanto, a melodia não se atém a uma métrica ou uma construção bem delimitadas, mas se aproxima bastante da fala, o que reforça o caráter narrativo desta canção. É o chamado “efeito figurativo de locução”, conforme explicitam Luiz Tatit e Ivã Carlos Lopes, em que a canção reconstrói o enunciado, de uma maneira “natural”, que ocorre rotineiramente, já que a fala leva sempre consigo uma melodia<sup>166</sup>.

As estrofes trazidas a seguir guardam em sua melodia interessante “enunciação entoativa”, com uma elevação gradual do contorno melódico encadeando os cinco primeiros versos, contrapondo-se ao descenso do último verso, o que empresta um tom afirmativo ao que foi dito<sup>167</sup>:

Quando ele nasceu, nasceu de birra  
barro ao invés de incenso e mirra  
Cordão cortado com gilete

Quando ele nasceu sacaram berro  
Meteram faca, ergueram ferro  
Exu falou: Ninguém se mete!

---

explicitado adiante.

<sup>165</sup> TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008. p. 20.

<sup>166</sup> *Ibidem*. p. 17, 18.

<sup>167</sup> *Idem*.

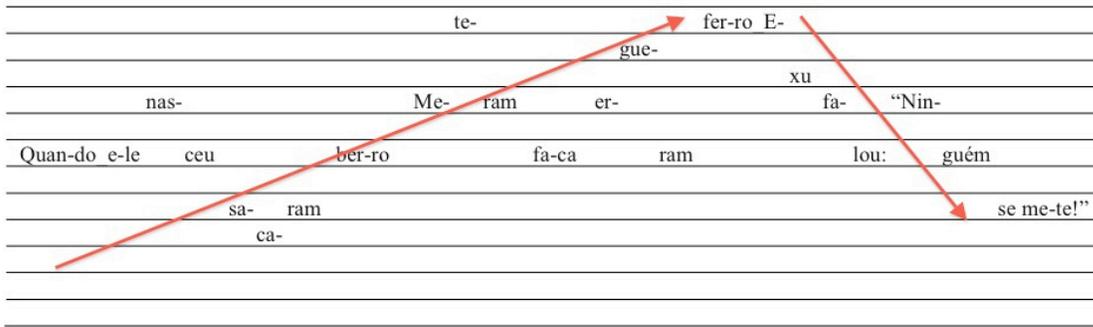


Fig. 6: Diagrama, conforme sugerido por Luiz Tatit e Ivã Lopes<sup>168</sup>, de parte da letra da canção “Gênesis”.

Após esse trecho, surge a última estrofe da canção, em que aparecem a referência ao samba (“um partideiro puxou samba”) e a figura de Oxum, orixá ligada à fecundidade, à maternidade<sup>169</sup>, também bendizendo o menino (“esse promete”). Ao final, ocorre novamente o ritmo em 6 por 8 com o canto de saudação a Exu, que ali nascia.

<sup>168</sup> “Cada espaço corresponde a um semitom e seu conjunto, ao campo integral da tessitura utilizado pela canção”. (TATIT; LOPES, 2008. p. 19)

<sup>169</sup> OMOLUBÁ, 2002. p. 69.

### 5.1.2 Tiro de Misericórdia

(Parte A)

o menino cresceu entre a ronda e a cana  
correndo nos beco que nem ratazana.  
entre a punça e o afano, entre a carta e a ficha  
subindo em pedreira que nem lagartixa.  
borel, juramento, urubu catacumba,  
nas rodas de samba, no eró da macumba.  
matriz, querosene, salgueiro, turano,  
mangueira, são carlo, menino mandando,  
ídolo de poeira, marafo e farelo,  
um deus de bermuda e pé-de-chinelo,  
imperador dos morro, reizinho nagô,  
o corpo fechado por babalaôs. (x2)

(Parte B)

baixou oxolufã com as espadas de prata,  
com sua coroa de escuro e de vício.  
baixou caô-xangô com o macha de asa,  
com seu fogo brabo nas mãos de corisco.  
ogunhê se plantou pelas encruzilhada  
com todos os seus ferros, com lança e enxada  
e oxossi com seu arco e flecha e seus galo  
e suas abelha na beira da mata.  
e oxum trouxe pedra e água da cachoeira  
em seu coração de espinhos dourado.  
iemanjá, o alumínio, a sereia do mar  
e um batalhão de mil afogado.  
iansã trouxe as almas e os vendavais,  
adagas e ventos, trovões e punhais.  
oxum-maré largou suas cobra no chão.  
soltou sua trança e quebrou o arco-íris.  
omolu trouxe o chumbo e o chocalho de guizo  
lançando a doença pra seus inimigo.  
e nana-buruquê trouxe a chuva e a vassoura  
pra terra dos corpos, pro sangue dos mortos.

(Parte C)

exus na capa da noite soltara a gargalhada  
e avisaram a cilada pros orixás.  
exus, orixás, menino, lutaram como puderam  
mas era muita matraca pra pouco berro.  
e lá no horto maldito,  
no chão do pendura-saia,  
zumbi menino lumumba tomba na raia  
mandando bala pra baixo  
contra as falanges do mal,  
arcanjos velhos, coveiros do carnaval.

- irmãos, irmãs, irmãozinhos,  
por que me abandonaram?  
por que nos abandonamos  
em cada cruz?  
- irmãos, irmãs, irmãozinhos,  
nem tudo está consumado.  
a minha morte é só uma:  
ganga, lumumba, lorca, jesus...

grampearam o menino do corpo fechado  
e barbarizaram com mais de cem tiro  
treze anos de vida sem misericórdia  
e a misericórdia no último tiro.

morreu como um cachorro  
e gritou feito um porco  
depois de pular igual a macaco.  
vou jogar nesses três que nem ele morreu:  
num jogo cercado pelos sete lados.  
(repete as 2 últimas estrofes 3 vezes e fade out)

A canção começa com uma pequena introdução já com os elementos que permanecerão na parte “A”. O violão de João Bosco executa repetidamente um arpejo de Am11, em que é destacado um intervalo harmônico de sétima menor entre as vozes mais agudas (mi-ré), criando uma dissonância que persiste em aparecer no contratempo, como a sina da vida do menino, conturbada e desajustada.



Fig. 7: Violão tocado na introdução da canção

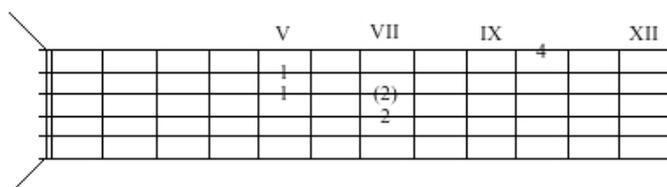


Fig. 8: Montagem do acorde no braço do instrumento.

Tal qual o arpejo executado pelo violão, a melodia da voz na parte “A” também tem um caráter repetitivo, quase como um mantra, numa “tematização melódica” bem evidente num campo restrito de tessitura, com valorização dos ataques consonantais e acentos vocálicos, satisfazendo as necessidades de materialização da história<sup>170</sup>, que narra a vida do menino. A letra mostra o garoto crescendo já na marginalidade, “correndo nos beco que nem ratazana”, escapando e sendo apanhado pela polícia (entre a “ronda” – policial – e a “cana” – a prisão –, que de modo similar aparece em “entre a carta e a ficha”, que pode ser compreendido entre a carta de liberdade e a ficha policial, ou que também pode estar se referindo a cartas e fichas de jogos e apostas) e praticando pequenos furtos (“punga”, “afano”). O uso de gírias e expressões características da linguagem falada, ajuda a evidenciar o personagem e o espaço em que este está inserido. A caracterização passa também por identificar o menino a animais, ratazana e lagartixa, dois bichos que vivem sempre escondidos, e para muitas pessoas rementem à sujeira, ao asco.

<sup>170</sup> TATIT; LOPES, 2008. p. 19.

Além disso, o ambiente do subúrbio e a religiosidade estão sempre presentes em sua vida: “nas rodas de samba / no eró da macumba”<sup>171</sup>. A referência à religiosidade africana que ganha novas configurações no Brasil é também uma forma de ambientação e caracterização do personagem. Não é a religiosidade oficial, da ordem, das classes dominantes, mas a das classes populares, uma religiosidade sincrética que, de certo modo, expressa em seus rituais elementos de resistência à ordem ou à racionalidade do ocidente. Os orixás no Brasil foram ressignificados no contexto do ritual através dos santos da Igreja Católica, como tática para sobreviverem sem a repressão da sociedade branca nos tempos ainda da escravidão no país. A identificação do menino com Exu exacerba certa tensão inerente ao orixá no contexto ocidental-católico. De acordo com Reginaldo Prandi, Exu é tido como o patrono da cópula, do sexo, algo fundamental para os povos africanos, pois o que há de mais importante em suas vidas é ter uma prole numerosa a fim de perpetuar as linhagens, clãs e cidades. Por isso, símbolos fálicos representam Exu, e assim:

decorre a construção mítica do gênio libidinoso, lascivo, carnal e desregrado de Exu-Elegbara.

Isso tudo contribuiu enormemente para modelar sua imagem estereotipada de orixá difícil e perigoso, que os cristãos, erroneamente, reconheceram como demoníaca. Quando a religião dos orixás veio a ser praticada no Brasil do século XIX por negros que eram também católicos, todo o sistema cristão de pensar o mundo em termos do bem e do mal deu um novo formato à religião africana, no qual Exu veio a desempenhar outro papel. A visão “cristã” dos orixás confundiu Oxalá com Jesus, Iemanjá com Nossa Senhora, e outros santos católicos com os demais orixás. Para completar o panteão afro-católico, sobrou para Exu ser confundido com o Diabo. Foi, portanto, o sincretismo católico que deu a Exu a identidade de um demônio.<sup>172</sup>

São citados então na letra diversos morros cariocas “Matriz, Querosene, Salgueiro, Turano, Mangueira, São Carlos”, o que pode remeter à composição “Palpite Infeliz” de Noel Rosa. Nesta canção, Noel reverencia os morros do Rio de Janeiro que são famosos como “berços” de samba: “Salve Estácio, Salgueiro, Mangueira / Oswaldo Cruz e Matriz”. Os morros enumerados em “Tiro de Misericórdia” possuem estreita ligação com os citados por Noel, sendo Matriz, Salgueiro e Mangueira aludidos diretamente, São Carlos faz parte do Estácio, e Querosene e Turano são favelas vizinhas ao mesmo. Na letra de João Bosco e Aldir Blanc, nesses locais aparece o “menino mandando”, o que se pode entender,

---

<sup>171</sup> Eró em iorubá quer dizer “segredo”.

<sup>172</sup> Interessante que, logo após, o autor deixa ainda mais claro: “Essa identidade destorcida (de Exu) sempre foi católica, cristã, sincrética. Não tem nada de africana.” PRANDI, Reginaldo. *Por que Exu é o primeiro?*

se relacionadas as duas canções, como a reverência aos morros considerados berços do samba desde a década de 1930, e numa relação estreita com o personagem principal da canção.

Noel Rosa e o samba são duas referências diretas também da malandragem carioca. Entretanto, as conjunturas (década de 1930 – Noel Rosa, e década de 1970 – período em que é produzido o álbum aqui estudado) são bastante distintas. A década de 1930 é o momento em que o samba está se constituindo como elemento da brasilidade, do projeto modernista, da unidade nacional, do pacto da cordialidade, que será representado mais tarde pela figura do malandro caricato, o Zé Carioca de Walt Disney, como visto no capítulo *Subúrbio, malandros e marginais*. Já na década de 1970, esse pacto está começando a se desfazer. É o momento da “cidade partida”, exposto posteriormente por Zuenir Ventura. O samba desse período já aparece como expressão da comunidade marginal em confronto com a sociedade brasileira. Em “Gênesis”, por exemplo, o samba é mesclado a elementos de música africana e sem a forma consagrada nos tempos de Noel, sendo a ausência de refrão a característica mais destacada. A canção “Tiro de Misericórdia” também não tem uma forma definida e, apesar da possibilidade de uma remissão na letra ao samba da época de Noel, em termos musicais é difícil identificar alusões ao ritmo durante a gravação. O samba enquanto expressão da brasilidade, como se constituiu na década de 1930, não aparece como referência direta nas obras da dupla Bosco/Blanc (ou, pelo menos mais especificamente, nas canções desse disco). Pelo contrário, há a afirmação da autonomia popular em relação à ordem estabelecida. Há uma ideia de rompimento com essa ordem, e do não-reconhecimento da ordem ditatorial enquanto legítima, o que auxilia na compreensão da opção da dupla pela cultura popular, pelo subúrbio, pelos marginalizados. Tal autonomia popular, em alguns casos, é identificada com práticas de resistência à ordem, porém extrapolando o contexto da ditadura militar. A resistência ocorre também face à ordem capitalista (com ou sem ditadura), que está associada à racionalidade do mundo moderno, racionalidade técnica, instrumental, voltada para a potencialização da produção.

O ritmo de “Tiro de Misericórdia” parece muito próximo de uma mescla, uma hibridação entre elementos do folclore (pontos de Candomblé) com ritmos ligados à *black music* (expressão usada na década de 1970 para designar os grupos de *soul music*, ou

*funk*<sup>173</sup>). Naquela década, o *funk* crescia no Rio de Janeiro como gênero dançante popular associado aos bailes que reuniam milhares de pessoas em clubes e quadras do subúrbio<sup>174</sup>. A ligação a um estilo musical que alude a uma determinada raça, e não mais uma “síntese das três raças”, conforme se debatia durante o projeto modernista, aponta para um distanciamento, um rompimento com tal projeto de unidade nacional.

O “menino mandando”, que aparece subsequentemente na letra, pode ser compreendido então como sendo o chefe dos morros, talvez do tráfico (“imperador dos morro”), o que levaria a uma outra referência, a da canção *Charles Anjo 45* de Jorge Ben (“Charles / Anjo 45 / Robin Hood dos morro / rei da malandragem”), que, em 1969, foi um dos pioneiros a tratar o malandro sob esse estigma, o da “cidade partida”, em que há territórios comandados pela ordem oficial, estatal, e outros que estão à margem desse sistema, comandados por marginais, estes em sua grande maioria associados ao crime e ao tráfico de drogas.

A identificação do menino com Exu, a exemplo do que ocorreu em “Gênesis”, é ainda mais claro nesta canção. O verso “ídolo de poeira, marafo e farelo” ilustra bem o que foi dito: o assentamento de Exu é feito de barro, poeira, e a ele é oferecido, além do barro, também cachaça (“marafo”) e farofa (“farelo”). Há a possibilidade de compreender “farelo” também como cocaína, o que reafirmaria a ideia do menino enquanto ligado ao tráfico de drogas no subúrbio. Há estudos que tratam da violência no Brasil que falam da devoção de criminosos a Exus da Umbanda como “Maria Padilha” e “Seu Zé Pilintra”<sup>175</sup>.

O verso “um deus de bermuda e pé-de-chinelo” também pode estar se remetendo a Exu. Não um Exu específico da Umbanda, mas parece que a letra se refere ao menino como se este fosse ainda mais um Exu nascendo naquele ambiente, como vários outros que cresceram na mesma condição. A expressão “pé-de-chinelo” tem um sentido bastante pejorativo popularmente, podendo significar de baixa condição social, desvalorizado, reles, vagabundo, miserável. E então, “reizinho nagô” aparece reafirmando a

---

<sup>173</sup> NAVES, 2010, p. 128.

<sup>174</sup> Idem.

<sup>175</sup> MISSE, 1999, p. 309. O autor fala dessa devoção e cita outros estudos com a mesma característica: ASSIS, Simone Gonçalves de. *Traçando caminhos em uma sociedade violenta: A vida de jovens infratores e de seus irmãos não-infratores*. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz/Unesco, 1999; AUGRAS, Monique. (1989), *Zé Pilintra, patrono da malandragem*. Rio de Janeiro, cópia reprográfica; e ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ideia de um alguém que comanda aquela área (líder da comunidade) e que tem ascendência africana, já que nagô é um termo que faz referência a um povo da costa ocidental da África.

A figura de Exu, num contexto autoritário e limitador como da ditadura militar dos anos 1970, pode ganhar nova significação e força, na edificação de uma figura combativa à ordem instituída ilegalmente. Reforça essa ideia a noção de que uma das características de Exu refere-se ao seu caráter transformador:

Exu é aquele que tem o poder de quebrar a tradição, pôr as regras em questão, romper a norma e promover a mudança. Não é, pois, de se estranhar que seja temido e considerado perigoso, posto que se trata daquele que é o próprio princípio do movimento, que tudo transforma, que não respeita limites. Assim, tudo o que contraria as normas sociais que regulam o cotidiano passa a ser atributo seu.<sup>176</sup>

No fim da parte “A” da canção aqui analisada, aparece o menino ligado ao mito do “corpo fechado” (“o corpo fechado por babalaôs”). O rito de fechar o corpo no Candomblé é feito no processo iniciático do indivíduo na religião, e ocorre exclusivamente para pessoas que são possuídas por alguma entidade, o que se dá somente através de relações sucessórias consanguíneas. Ou seja, há a necessidade de que algum ascendente direto tenha sido possuído por uma entidade, para que o descendente assim o seja. Neste processo, o iniciado é preparado, através de trabalhos com ervas, para ser um sacerdote, e, enquanto tal, está imune a uma série de males que possam lhe acontecer<sup>177</sup>. É a resistência personificada. O mito do corpo fechado está inscrito no imaginário da história de personagens brasileiros, em especial aqueles ligados à resistência à ordem, como Lampião, que tinha aura de herói na década de 1970 (atualmente, este papel histórico está sendo contestado por alguns estudos<sup>178</sup>). Lampião fez fama por ter o corpo fechado e, quando finalmente morto após várias emboscadas, foi encontrado junto a ele, uma das muitas orações de fechamento do corpo que o cangaceiro fazia, algumas inclusive em conjunto com seu bando<sup>179</sup>.

A parte “B”, apesar de ocorrer sobre o mesmo arpejo do violão, já traz diversas

---

<sup>176</sup> PRANDI, Reginaldo. *Por que Exu é o primeiro?*

<sup>177</sup> Entrevista concedida por MIRANDA, Rômulo Barroso, 2013.

<sup>178</sup> NETO, Lira. Lampião: o dragão da maldade. *Aventuras na História: para viajar no tempo. Guia do Estudante*. Disponível em: <<http://guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/lampiao-dragao-maldade-436085.shtml>>. Acesso em: 30 dez. 2013.

<sup>179</sup> D'OLIVEIRA, Max Silva. O Cangaço e a Religiosidade de Lampião. *CAOS – Revista Eletrônica de Ciências Sociais*. Universidade Federal da Paraíba. Número Zero. dez. 1999. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/caos/numero0/00doliveira.pdf>>. Acesso em: 30 dez. 2013.

novidades. No texto falado, o narrador assume o sotaque de um pai-de-santo recebendo um Orixá. O andamento do texto é dobrado em relação ao da parte “A”, o que, junto com a impositação utilizada por João Bosco, intensifica a sensação de que a voz está falando através de outro espírito. Tal percepção ainda é mais forte pela espacialidade dada na mixagem, em que as frases alternam-se nos canais direito e esquerdo, reforçando a ideia de que a voz vem de diferentes direções, e funcionando também como mais um recurso de sobreposição de imagens e fatos trazidos na letra da canção, que mostra a preparação das divindades para o confronto que está por vir.

Ainda durante a parte “B”, ocorre uma transição na seção rítmico / instrumental chegando à levada que permanecerá até o fim da música. Nesta passagem, há uma mudança no andamento da canção, o que, apesar de ficar um pouco mais lento, dá uma sensação de maior intensidade pelo aumento do número de notas tocadas pelo violão, que passa a fazer uma batida bastante articulada e percussiva, com o uso de ligados no bordão e abafados. O acorde permanece o mesmo, porém com uma disposição diferente das notas. Acompanhando o violão entram baixo, bateria e diversos instrumentos de percussão, tocando um grande número de notas de forma agressiva, enquanto a guitarra faz diversas intervenções utilizando principalmente as notas dissonantes do acorde. Todo esse panorama musical contribui para aumentar a tensão e o desfecho da história que será narrada pela parte “C” da letra.

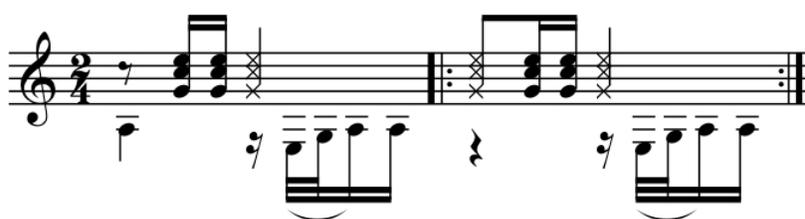


Fig. 9: Levada de violão da parte “C”.

A morte do menino não acontece de maneira fácil. Com seu “corpo fechado”, protegido pelas divindades, o menino resistiu e lutou enquanto pôde, mas “era muita matraca pra pouco berro”. Ao pé da letra, muitas metralhadoras contra poucos revólveres, ou seja, os policiais estavam em maior quantidade e mais bem armados que o menino, ainda que este estivesse protegido por diversos orixás. Alguns sons mimetizam cenas

descritas na letra. Os tiros são disparados por um timbal e os gritos (“gritou feito um porco”) são representados pelos sons de uma cuíca, que se reveza com a guitarra, alternando no espaço temporal e sonoro, uma do lado esquerdo e outra do direito, como já foi feito com a voz anteriormente.

Aparecem então claras referências à crucificação de Cristo nas palavras do menino:

- irmãos, irmãs, irmãozinhos,  
por que me abandonaram?  
por que nos abandonamos em cada cruz?  
- irmãos, irmãs, irmãozinhos  
nem tudo está consumado,  
a minha morte é só uma: ganga, lumumba, lorca, jesus

Nesse momento da canção, ocorre um *riff*, uma convenção, em que há uma mudança no que os instrumentos vinham executando anteriormente e então há a entrada de um sintetizador (o único ponto em que este aparece em toda a canção), com um som que lembra um órgão de igreja, auxiliando nessa referência à passagem bíblica. O menino, ao questionar não a Deus, mas sim aos seus irmãos, traz a reponsabilidade da luta para eles, os seus irmãos, seus companheiros. “Nem tudo está consumado” reforça essa mensagem, já que é uma alusão às últimas palavras de Cristo: “E (...) Jesus (...) disse: Está consumado. E, inclinando a cabeça, entregou o espírito.”<sup>180</sup> Assim, o menino não “entrega o espírito”, o que pode ser entendido como a indicação de que a luta ainda não estava vencida, e são os seus irmãos, os seus semelhantes quem devem unir-se para enfrentar o poder estabelecido. A referência a Jesus Cristo, mártir, líder e maior mito da civilização cristã, ajuda a reforçar esses caracteres no malandro que ali falecia heroicamente, lutando contra as forças opressoras. O último verso dessa estrofe reforça essa ideia trazendo, além de Jesus Cristo, nomes de líderes revolucionários que morreram na luta por liberdade e justiça: “a minha morte é só uma: Ganga, Lumumba, Lorca, Jesus” – Ganga Zumba, foi o primeiro rei do Quilombo de Palmares, na Capitania de Pernambuco, um dos maiores símbolos de resistência ao regime escravocrata, após Zumba fazer um acordo com a coroa portuguesa que instituía a paz entre os brancos e os negros de Palmares, foi assassinado por

---

<sup>180</sup> Bíblia Sagrada. João 19: 30.

envenenamento por um partidário de Zumbi, seu sobrinho que discordava do pacto; Patrice Lumumba, um dos maiores críticos à opressão colonial e líder na luta pela independência do Congo, foi brutalmente assassinado a mando dos governos da Bélgica e dos Estados Unidos, sete meses após a declaração de independência do país africano, quando Lumumba era então primeiro ministro e lutava por ideais socialistas no país<sup>181</sup>; e Garcia Lorca, poeta espanhol fuzilado por militantes franquistas no início da guerra civil espanhola por defender abertamente o socialismo – a frase que justificou sua prisão ficou bastante famosa: “Mais perigoso com uma caneta que outros com uma arma”. A morte de maneira brutal do menino, numa luta contra a força repressora, resistindo até o fim, e sendo associado a outros mártires da história que foram mortos por buscarem os seus ideais de igualdade e contra o autoritarismo, reforça a construção da figura mítica e heroica do malandro / marginal. Essa ideia guarda grande consonância com o pensamento de Oiticica em seu poema-bandeira “seja marginal, seja herói”, que aparece citado indiretamente na maneira com que o menino morre, “com mais de cem tiros” em uma “cilada”, numa referência à morte de Cara de Cavalo, marginal carioca assassinado com mais de cem tiros em uma emboscada policial em 1964, e que foi a inspiração para o poema-bandeira de Oiticica.

Cabe a ressalva acerca da maneira como é construída a representação do malandro nas duas canções analisadas nesse item. De forma distinta do que foi colocado por Antônio Cândido no citado ensaio *Dialética da Malandragem*, o malandro aqui retratado não “oscila entre a ordem e a desordem”. Há um claro rompimento com a ordem, o malandro é marginal, está à margem da sociedade, e não transita em nenhuma instância da ordem, não há pacto com ela.

Conforme foi desenvolvido no item *E o malandro assume o “berro”*, o enfrentamento violento com a polícia era uma forma de manifestar o apoio e a simpatia aos grupos de esquerda que aderiam à luta armada contra o governo ditatorial autoritário. A morte heroica do menino em confronto com o aparato repressivo do estado, junto à construção de sua figura mítica, ganha o significado de resistência à ordem autoritária imposta pelo regime ditatorial militar. Nas palavras de Marcos Napolitano:

---

<sup>181</sup> VANN, Bill. *The unquiet death of Patrice Lumumba*. Disponível em: <<http://www.wsws.org/en/articles/2002/01/lumu-j16.html>>. Acesso em: 23 dez. 2013.

a canção engajada, em todas as suas variantes, não apenas dialogou com o contexto autoritário e as lutas da sociedade civil, mas ajudou, poética e musicalmente falando, a construir um sentido para a experiência social da resistência ao regime militar, transformando a “coragem civil” em tempos sombrios em síntese poético-musical.<sup>182</sup>

Por fim, é descrita a morte do malandro:

grampearam o menino do corpo fechado  
e barbarizaram com mais de cem tiro  
treze anos de vida sem misericórdia  
e a misericórdia no último tiro  
morreu como um cachorro  
e gritou feito um porco  
depois de pular igual a macaco  
vou jogar nesses três que nem ele morreu:  
num jogo cercado pelos sete lados

Nos dois últimos versos, o narrador aparece em primeira pessoa, numa fala que remete ao jogo do bicho, que guarda forte identificação com a cultura popular e é também uma atividade não oficial, marginal. Um verdadeiro jogo de espelhos é montado na maneira com que a letra se conjuga com o arranjo, possibilitando diferentes leituras para o final da canção. De fato, várias interpretações levam à reafirmação da perenidade do marginal, da cultura popular, conforme já havia sido anunciado “a minha morte é só uma”, ou seja, a resistência persistirá na figura de outro marginal, na condição marginal da cultura popular que não se extingue. É possível compreender o “corpo fechado” como a resistência não individualizada, mas de toda a cultura, dos personagens marginalizados, que continuam existindo independentemente de mortes individuais. A repetição do último trecho (“vou jogar nesses três que nem ele morreu: num jogo cercado pelos sete lados”), que ocorre indefinidamente até a canção terminar num *fade out*, indica que a passagem continua se repetindo, e assim auxilia nessa compreensão de que não há fim para a marginalidade, que a resistência continua, já que, mata-se o menino, ele (ou sua condição) renasce (ou perpetua-se) e então o ciclo repete-se uma vez mais, o que continua indefinidamente.

---

<sup>182</sup> NAPOLITANO, Marcos. MPB: Trilha sonora da abertura política (1975/1982). *Estudos Avançados*. v. 24. n. 69. São Paulo: USP, 2010. p. 369-402. p. 390.

### 5.1.3 O LP como unidade de sentidos

A consolidação do mercado fonográfico se deu ao longo do século XX, e muitas de suas transformações foram possibilitadas pelos avanços tecnológicos que ocorreram nos processos de gravação e reprodução de som. Após os primeiros formatos comercializados ainda no final do século XIX, a gravação elétrica trouxe, em meados da década de 1920, uma qualidade sonora superior, entretanto, o tempo máximo de duração de cada lado do disco ainda estava em torno de 3 a 4 minutos. Somente no fim da década de 1940, a CBS/Columbia lançou o que ficou conhecido por LP, o *long-play*, que tinha 33 1/3 rotações por minuto (rpm), poderia ter 10 ou 12 polegadas e era prensado em vinil (PVC – cloreto polivinílico), tipo plástico que foi aperfeiçoado durante a Segunda Guerra Mundial<sup>183</sup>. Esse formato, possibilitou um disco que reproduzisse cerca de 20 minutos de som em cada lado. Segundo Marcia Tosta Dias, a adoção do LP

traz consigo uma mudança profunda nos rumos da produção, uma vez que torna o artista mais importante que o disco. É o tempo do trabalho de autor, quando são oferecidas condições para que alguns artistas desenvolvam um trabalho que não poderia ser feito em compacto, mesmo que duplo. O LP é o formato apropriado para uma postura estratégica diferenciada, adotada pela indústria fonográfica mundial.<sup>184</sup>

Dessa forma, de acordo com Fenerick e Marquioni, “o trabalho do *autor* passa a se relacionar com o de *obra* de uma maneira diferente”, ou seja, cada disco passa a ser uma obra completa, e não um *single* ou uma coleção deles. E isso acarreta também uma mudança na relação compositor-intérprete, o que, de maneira geral, seria a passagem e a consolidação do intérprete/compositor – o intérprete que, independentemente de compor ou não, era o artista principal – para o compositor/intérprete – os compositores passam a gravar as suas próprias canções sem o intermédio do intérprete famoso para lançá-las no mercado<sup>185</sup>.

Ao mesmo tempo em que ocorrem tais mudanças (ou em consequência delas), há uma transformação no projeto gráfico das capas dos álbuns. No princípio, para encapar

---

<sup>183</sup> LAUS, Egeu. Capas de Discos: os primeiros anos. In: CARDOSO, Rafael (org.). *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. passim.

<sup>184</sup> DIAS, Márcia Tosta. *Os Donos da Voz: Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura*. São Paulo: Boitempo/Fapesp, 2000. p. 57.

<sup>185</sup> FENERICK, José Adriano; MARQUIONI, Carlos Eduardo. Sgt. Peppers Lonely Heart Club Band: Uma colagem de sons e imagens. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*. v. 5. ano V. n. 1. jan./mar. 2008. p. 4.

os discos, eram utilizados envelopes padronizados que traziam informações apenas sobre as gravadoras, com um corte circular central nos dois lados, no diâmetro do rótulo do disco, que permitia ler as informações impressas nestes. Os envelopes, feitos em papel pardo e não individualizados, não tinham interesse para os consumidores. Tanto é que muitas lojas que revendiam discos passaram a substituir os envelopes originais por outros impressos por eles mesmos, que continham anúncios de diversos produtos<sup>186</sup>.



Fig. 10: Frente do envelope pardo padrão da Odeon. (figura retirada do artigo *Capas de discos: os primeiros anos*, de Egeu Laus)

Ainda no fim dos anos 1940, passam a aparecer fotografias monocromáticas de cantores que obtinham grande sucesso e uma lista de seu repertório nos envelopes, entretanto, as fotografias não eram também individualizadas por discos ou cantores, ou seja, o retrato de um cantor poderia ilustrar a capa de um LP de outro artista. Enquanto isso, nos EUA, o americano Alex Steinweiss, que já havia inovado ao acrescentar desenhos e

<sup>186</sup> LAUS, 2005. p. 304, 305.

pinturas personalizadas para cada álbum da Columbia, onde trabalhava, projetou, para o lançamento do LP no país, uma folha de cartão impressa aberta, e depois dobrada ao meio, que se tornou o modelo de capa de *long-play*<sup>187</sup>.

Na virada dos anos 1940 para os de 1950, a produção de capas personalizadas para discos brasileiros tomou vulto. Primeiramente em discos de canções e histórias infantis, e mais tarde nos LPs de todos os gêneros, como em 1950, em que Di Cavalcanti ilustrou o álbum *Noel Rosa*, de 78 rpm (com uma canção de cada lado), no qual Aracy de Almeida interpreta sambas do compositor carioca. A capa retrata um malandro ao violão e uma fábrica ao fundo, em referência à canção “Três Apitos” (“Quando o apito / da fábrica de tecidos [...]”)<sup>188</sup>, relacionando a temática do álbum e das canções diretamente à arte gráfica do LP.

Nesse período, nota-se que os projetos gráficos passam a fazer parte definitivamente das estratégias da indústria fonográfica como forma de chamar atenção dos consumidores, e as implementações começam a ser percebidas posteriormente com a preocupação também com a contracapa e os encartes, trazendo informações sobre os artistas, letras de canções e informações complementares sobre os discos.

Assim, é possível perceber que a concepção do disco caminhava para um sentido de unidade cada vez maior, e os profissionais (empresários, produtores, arranjadores, compositores e músicos) passam a utilizar diferentes artifícios para abarcar a noção de um produto coeso em todos os seus aspectos. George Martin, no livro *Paz, amor e Sgt. Peppers*, fala da concepção do LP *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (Parlophone/Capitol, 1967) dos *Beatles*. Martin cita a fala de Neil Aspinall (produtor executivo da banda) durante a gravação do disco: “Vocês fizeram um concerto – comentou. – Por que não fecham o concerto com uma outra versão de *Sgt. Pepper?*”<sup>189</sup> E assim surgiu a ideia da gravação “ao vivo” da canção que está no álbum. No mesmo capítulo, George Martin fala sobre a ordem das faixas e dá outras pistas bastante interessantes de seu raciocínio:

---

<sup>187</sup> Ibidem. p. 308.

<sup>188</sup> LAUS, 2005. p. 312.

<sup>189</sup> MARTIN, George. *Paz, Amor e Sgt. Pepper: Os bastidores do disco mais importante dos Beatles*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995. p. 175.

A ordem das músicas no disco acabado foi deixada por minha conta, com o Beatles dando aprovação final. Tivemos de começar com a música que dava a **ilusão de uma concepção**, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Naturalmente, teria que ser a primeira faixa. A reprise da música, pela mesma razão, teria que ir por último – exceto pelo fato de que o último acorde de *A Day in the Life* era tão definitivo que ficava óbvio que nada mais poderia vir depois. Então a reprise de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* foi colocada em penúltimo lugar. Aquilo já tomava conta de três de nossas faixas.<sup>190</sup> (grifo nosso)

O produtor segue explicitando o porquê de cada canção em seu lugar e traz algumas ideias como o seu “velho preceito” de “ ‘fazer o lado 1 bem forte’ por óbvias razões comerciais”, bem como deixar o “material mais fraco para o final, mas sempre fechando com um estrondo”, alocando então as “músicas menos interessantes” antes da última de cada lado. Outra fala de Martin também traz outro dado interessante: “Quando estávamos finalizando o álbum, pareceu-me que tínhamos uma coleção tão engraçada de músicas não relacionadas umas com as outras, tão díspares...”<sup>191</sup>

É possível ver então o produtor de uma das bandas de música popular de maior sucesso e influência na história da indústria fonográfica falando sobre como fazer um LP ter uma “ilusão de concepção” – apesar de suas canções terem sido compostas sem intuito algum de unidade, e serem até mesmo “díspares” –, o que foi explorado também na capa do álbum, conforme pode ser visto também no livro<sup>192</sup>.

Esses fatos demonstram, de uma maneira geral, o que havia sido afirmado anteriormente sobre a concepção do LP com um sentido de unidade, que perpassa o pensamento de diversos profissionais da indústria fonográfica. E isso pode ser visto no álbum *Tiro de Misericórdia*. As canções que iniciam e finalizam o disco, como foi explicitado, narram o nascimento e a morte de um menino no subúrbio carioca, e fazem referência, tanto na letra quanto nos aspectos musicais, a religiões de ascendência africana, o que auxilia o sentido de unidade do álbum, apesar das outras canções inseridas no LP não guardarem relação direta com essas duas.

De certa maneira, o disco mantém grande proximidade com o filme *O Amuleto de Ogum* (1974), direção de Nelson Pereira dos Santos e trilha sonora de Jards Macalé, já que: (1) ambos utilizam a figura do malandro/marginal como símbolo de resistência à

---

<sup>190</sup> Ibidem. p. 176.

<sup>191</sup> Ibidem. p. 176, 177.

<sup>192</sup> MARTIN, 1995. p. 141-149.

ordem instituída; (2) as duas obras utilizam referências de religiões ligadas à africanidade; (3) a trilha do filme guarda relação também nos ritmos escolhidos para compô-la, já que, tal qual ocorre no disco, sambas, boleros e ritmos com referência africana são utilizados; (4) ambos tem certo “caráter popular”, numa “operação de baixo para cima” inserindo “valores e padrões populares que, afinal, são os que melhor poderão definir a cultura brasileira”<sup>193</sup>; (5) no filme há uma narrativa “circular” e “fragmentada”<sup>194</sup>, na qual o narrador (mais especificamente, o cantador – interpretado por Jards Macalé, músico afinado com a malandragem marginal dos anos 1970) aparece no prólogo e no epílogo, não havendo narração no desenvolvimento da trama, mas apenas a sequência de fatos<sup>195</sup>, tal qual ocorre no disco, já que as duas únicas músicas em que a letra conta uma história na terceira pessoa, o que pressuporia um narrador, são justamente a primeira e a última faixas, que dão unidade ao disco, pois falam do nascimento e depois da morte de um menino que tinha o corpo fechado – assim como Gabriel, personagem principal do filme.

Outro aspecto que auxilia no sentido de unidade e coesão do LP *Tiro de Misericórdia*, é a arte gráfica da capa e contracapa, que foram feitas por Mello Menezes, amigo de Aldir Blanc de longa data. As imagens da capa do LP remetem diretamente à “Gênesis”. O presépio mostra Exu, de vermelho e preto com sua capa e seu tridente, e ainda o berço, representado por um desenho que pode ser visto como uma vagina ou uma maçã. O fruto proibido do Jardim do Éden é uma tradução do latim *malum* que também quer dizer mau, o que reforça a ideia do menino associado ao Diabo, e também a Jesus (pela simbologia do presépio, e das diversas referências que a letra faz ao nascimento de Cristo) simultaneamente, conforme foi visto no subitem sobre “Gênesis”.

Por outro lado, a maçã é um dos frutos ofertados a Oxum, e está ligada à vida, ao amor, ao sexo, o que faz com que a sua identidade com uma vagina no desenho faça ainda mais sentido. O vermelho das bordas indo para o amarelo do centro é a ação de

---

<sup>193</sup> MONTEIRO, Ronaldo F. O cinema de perspectiva popular. *Anos 70: Cinema*. v. 4. Rio de Janeiro: Europa, 1980. p. 97.

<sup>194</sup> Idem.

<sup>195</sup> Não há a intenção aqui de se discutir sobre a presença ou não de um narrador no cinema através da visão do diretor que é quem orienta a câmera para o olhar que deseja, mas entende-se aqui o narrador no sentido do *narrativo-representativo*, em que o narrador tem voz ativa no filme. (ver PINATI, Flávia G. A. e CARLOS, Ana Maria. Das páginas do cinema: um estudo sobre o foco narrativo no filme “O enfermeiro”. *Revista Literatura, História e Memória*, v. 6. n. 7. 2010. p. 93-104.)

Oxum, que tem o princípio da geração. Ela transforma o vermelho em vida, e daí a sua ligação com Exu.

Exu dá a vida e só quem pode manter a vida, segurar a vida, é Oxum. Exu não tem a garantia de que a vida vai ser vida se Oxum não abençoar. Oxum precisa dizer “essa vida vai se fazer vida”, o sangue pelo sangue não é vida. O sangue para ser vida precisa de mais, e quem tem o mais é Oxum.<sup>196</sup>

A cor de Oxum em nagô é *pupa* ou *pon*, que significa tanto vermelho quanto amarelo. “O amarelo é pois uma qualidade do vermelho, um vermelho claro e benéfico, significando também ‘está maduro’.”<sup>197</sup> A maçã está madura para receber o menino, por isso Oxum diz na letra da canção: “ninguém se mete”.

A capa revela ainda a estrela guia dos reis magos, representada por uma bala de fuzil, dando a direção de onde nasceu o menino. Aparece também um palhaço, o que pode ser uma remissão à canção “Falso Brillhante” que descreve um ambiente circense em sua letra, conforme será visto mais à frente. É possível ver ainda Aldir Blanc observando a cena com um taco de sinuca e uma referência à canção “Miss Suéter”, do disco *Galos de Briga* (1976), numa mulher seminua usando a faixa “Miss Balconista”.

---

<sup>196</sup> Entrevista concedida por MIRANDA, Rômulo Barroso, 2013.

<sup>197</sup> SANTOS, 1984. p. 89.



Fig. 11: Capa do LP *Tiro de Misericórdia*.

Já a cena descrita na canção “Tiro de Misericórdia” aparece retratada na contracapa do LP, na qual é possível observar os orixás com suas ferramentas e a força repressiva, a polícia, os “coveiros do carnaval”, fortemente armados. A imagem de um marginal crucificado em um poste traz a morte de Jesus Cristo para o ambiente urbano e o corpo cinzento, não identificável, parece lembrar que aquele poderia representar qualquer indivíduo, ou todos eles.



Fig. 12: Contracapa do LP *Tiro de Misericórdia*.

Pode-se perceber então algumas das estratégias utilizadas para a criação de uma “ilusão de concepção” do LP *Tiro de Misericórdia*, apesar das canções incluídas no disco não terem sido todas compostas com essa intenção, conforme poderá ser visto adiante nas próximas análises. A ideia de fazer com que o álbum da dupla tenha um tema, um conceito era um aspecto consciente da dupla, e não se restringiu apenas ao disco aqui analisado, conforme afirma João Bosco ao falar da canção “Galos de Briga” e do LP homônimo, que foi escrita originalmente como um poema por Aldir Blanc:

Era um poema que ele fez. Ele fez pensando no disco... porque sempre quando a gente fazia um disco, a gente ficava olhando assim:

– *Tem um tema aí? Tem um título?*

– *Não, ainda não tem.*

– *Então vamos fazer.*

Então ele escreveu esse poema pra esse disco, especialmente pra esse disco.<sup>198</sup>

Além dos aspectos aqui destacados, vêm-se outros que abrangem as outras canções, auxiliando no sentido de coesão do álbum *Tiro de Misericórdia* como a temática (que se não surge de forma direta em todas as faixas, ao menos perpassa em todas elas – o subúrbio e a população marginalizada do país), e a forma de mixagem, com, por exemplo, a exploração de recursos de espacialização, além de maneiras menos óbvias para serem observadas em um primeiro momento (principalmente por ouvidos menos treinados), mas comuns à grande maioria dos discos, que é o cuidado na edição e na masterização, de fazer o som da obra por completo soar de forma equilibrada e com uma identidade.

---

<sup>198</sup> JOÃO Bosco canta Galos de Briga.

## 5.2 Boemia, malandragem e resistência da cultura popular

### 5.2.1 Vaso ruim não quebra

eu já quebrei  
e vou te contar no que deu:  
desesperei  
mas não chiei.  
sei que valeu.  
ô meu:  
só vaso ruim não quebra,  
é bom lembrar.  
só coração de pedra  
não sabe amar. (x2)

romão – laurinha e eu nos gostamos  
num caminhão pau-de-arara.  
laurinha – juntos chegamos ao rio,  
juntos quebramos a cara.  
romão virou camelô.  
romão – laura foi ser governanta.  
laurinha – nossa paixão se amarrou  
romão – que nem um nó na garganta.  
laurinha – romão bancou o mão-leve.  
romão – laurinha até deu massagem.  
romão &  
laurinha – mas as barrigas em greve  
transmitiram essa mensagem:  
muita atenção, gente fina,  
que quem se aperta é funil:  
quando o pastor late forte  
o bassê faz piu-piu.

A história da ida de retirantes para o Rio de Janeiro é contada em primeira pessoa, João Bosco canta a voz masculina – Romão –, e Cristina Buarque a voz feminina – Laurinha. A letra narra a saga do casal que se conhece na viagem de ida para a cidade grande e enfrenta diversas dificuldades para se estabelecer, para sobreviver.

A canção já se inicia pelo refrão, que começa dizendo “eu já quebrei”. Esse verso só pode ser compreendido se o ouvinte tiver a consciência do significado do ditado popular que será exposto mais à frente “vaso ruim não quebra”. Acredita-se que este seja um dito bastante antigo, e que fala que as pessoas ruins não se machucam (física ou

sentimentalmente), ou ainda, que elas não morrem. Esse ditado é comparado com outro, “coração de pedra não sabe amar”, que aparece também no refrão, o que leva a crer que os sujeitos consideravam-se bons e capazes de amar.

Laurinha e Romão, migrantes, mudaram-se para o Rio de Janeiro num caminhão pau-de-arara (veículo irregular que foi bastante utilizado para transportar os retirantes do nordeste em direção aos estados do sul-sudeste), onde começaram a namorar. Chegando na cidade grande, de pronto, “quebraram a cara”, ou seja, tiveram todas as suas expectativas de emprego, moradia e uma vida melhor, frustradas. Assim, assumiram postos na economia informal, ele foi trabalhar como camelô e ela como empregada doméstica, enquanto o amor deles crescia cada vez mais, “que nem um nó na garganta”. Dessa afirmação pode-se entender que o sentimento estava forte como um nó, mas também é possível ver na comparação que o “nó na garganta”, a vontade reprimida de chorar por tudo o que estavam passando, também ia aumentando, já que a sobrevivência era cada vez mais difícil. Prova disso é que de atuantes no mercado informal, o casal passou a praticar atividades ilícitas. Ele começou a realizar pequenos furtos (“bancou o mão leve”) e ela se prostituiu (“até deu massagem”), mas nem assim conseguiam o suficiente para o dia-a-dia, já que suas barrigas continuavam “em greve”. Os eufemismos na narração do casal ao falar de sua condição auxiliam na noção de que as contravenções a que se sujeitam estão desprovidas de qualquer manto moralista, elas se transformam em algo natural, já que não há alternativas para o casal, e essas são as únicas formas de sobrevivência que encontram.

Assim, analisando a letra como um todo, percebe-se que Romão e Laurinha são “vasos ruins”, pois quebram a cara, mas não desistem, pelo contrário, lutam, persistem, dão um jeito de continuar sobrevivendo. E essa é a mensagem final cantada pelo casal: “muita atenção gente fina / que quem se aperta é funil / quando o pastor late forte / o bassê faz piu-piu”. É a sugestão de que se deve ser malandro para encarar a vida, não passar apertos, já que quando a situação exige, há que se procurar formas alternativas de lidar com os problemas, travestindo-se, camaleando-se a fim de sobreviver.

Em um nível mais profundo de significado, é possível fazer uma leitura da necessidade de adaptação ao contexto da ditadura militar, que leva as classes excluídas a, dentro de suas possibilidades, resistir. Nesse caso, estar vivo é uma forma de resistência.

Chama atenção também o fato de que todas as atitudes tomadas ou ações vividas pela dupla escapam da formalidade, não aparece na letra nenhum tipo de pacto com a ordem, de sujeição à ela (caminhão pau-de-arara, camelô, governanta, furtos e prostituição). A condição de marginalidade é, além de uma realidade, a única alternativa.

A canção mostra ainda a impossibilidade do final feliz nas histórias das classes marginalizadas, tema recorrente no disco.

### 5.2.2 Sinal de Caim

já vi  
esse filme  
e por não ser do time  
me acusam de um crime  
que não cometi... isso aí.  
e o revólver não pára,  
e o chapéu do mocinho  
não cai da cabeça.  
isso faz qu'eu não esqueça  
o que guardam pra mim...  
eu já vi o desenho,  
já vi esse trailer,  
já vi esse filme – que saco! –  
eu morro no fim.

conheço bem o papel que me deram:  
a minha sina é o sinal de caim,  
e muito antes do bondoso abel  
esvoaçar pro beleléu  
me censuraram o céu.  
eu sei dos idos e dos decaídos.  
por isso ninguém vai me conceder perdão.  
mas esse filme é muito, muito antigo,  
eu prefiro um inimigo que um mau irmão.  
pra chatear eu uso sobretudo  
e toco as teclas negras dos bemóis  
e aguardo o estouro debaixo das camas  
e ponho aranhas manchando os lençóis...

minha tragédia passa a ser comédia

e a velharada baba aplaudindo o final. (x2)  
é natural...

Esse choro, repleto de imagens cifradas, já começa com um tom pessimista, em consonância com “Vaso ruim não quebra”, consciente de que a história do personagem não terá um final feliz. Mais uma vez, uma citação a uma expressão popular introduz a letra. “Já vi esse filme”, demonstra que o personagem da canção já presenciou outras situações parecidas com a que enfrenta, ou mesmo que, pelo desenrolar dos acontecimentos, já antevê o que se sucederá com ele no fim. Era um período de enorme repressão por parte do governo ditatorial militar, com prisões, torturas, assassinatos, pessoas que “sumiam” sem deixar pistas, a insegurança era um sentimento que dominava a população, que sabia que a qualquer hora do dia ou da noite poderia ter sua casa invadida e ter sua prisão decretada “para averiguações” ou qualquer outro motivo que a autoridade julgasse necessário, já que diversas garantias individuais como o *habeas corpus* (que garante o direito fundamental à liberdade) foram suspensas com o AI-5 no final de 1968. Além disso, a tendência à desigualdade nos polos da sociedade, de um lado uma imensa acumulação de riqueza, e de outro, a acumulação da miséria no contexto da modernização capitalista conservadora, é uma realidade incontestável naquele período. Tendo em mente o cenário brasileiro na época, é possível atribuir sentidos à história narrada pelo personagem da canção, que ao “não ser do time” (não estar entre aqueles que apoiam o governo militar ditatorial, ou ainda, não estar dentre as classes privilegiadas), a consequência é ser permanentemente acusado “de um crime que não cometi”, ser, independentemente do que aconteça, sempre um suspeito, que pode ser acusado a qualquer momento, ser permanentemente estigmatizado.

O texto coloca então a atual condição de imutabilidade da situação do país: “o chapéu do mocinho não cai da cabeça”. O personagem, estigmatizado, marginalizado, obviamente não é o mocinho na metáfora do filme. Ele é o bandido, e por mais que se esforce, parece estar fadado a permanecer nessa condição. Há então um período de crescente tensão que resultará no clímax da canção. Além da letra, que vai criando expectativa e desenhando o caminho em que será revelado o final do filme, e da melodia que segue constantemente em direção ao agudo, atingindo a nota mais alta de sua tessitura (si 4), a harmonia cumpre um papel importante no percurso, já que a harmonização ocorre

tomando a nota da melodia enquanto fundamental dos acordes, na formação de tétrades diminutas. Essa sequência de 14 acordes diminutos, um por tempo, que vão variando e ficando cada vez mais agudos (já que seguem o percurso da melodia, que tem essa direção), criam, a um só tempo, um clima de grande tensão e expectativa. A melodia e, conseqüentemente, a sequencia harmônica se dão fora da escala octatônica diminuta (escala simétrica conhecida também como dim-dom, ou tom-semitom), que seria a escala esperada nesse tipo de progressão, o que traz uma imprevisibilidade maior ao trecho, exacerbando o clima de apreensão do mesmo. Somado a isso, João Bosco não muda a impostação de seu canto (ele teria como alternativa cantar em falsete, mas não o faz), e o resultado é um esforço evidenciado em sua voz, o que aumenta ainda mais a tensão do trecho. Enquanto isso a letra narra a impotência do personagem quanto à mudança de seu destino. A lamentação “que saco!”, antecede a revelação de que o seu fim, na metáfora do filme, é a morte, ou seja, que o sujeito realmente não tem como escapar de tudo o que está sendo imposto a ele naquele contexto.

The image shows a musical score for the song "Que Saco!" by João Bosco. It consists of three staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is written in treble clef. Above the first staff, the chords E7, A, A#°, B°, and C#° are indicated. The lyrics under the first staff are: "e o cha-péu do mo-ci - nho não cai da ca - be - ça is-so faz que eu não esque-". Above the second staff, the chords D°, F°, E°, G°, F#°, and A° are indicated. The lyrics under the second staff are: "ça\_o que guar - dam pra mim... eu já vi o de - se - nho já vi es - se trei-". Above the third staff, the chords G#°, B°, A#°, A°, A#°, and A are indicated. The lyrics under the third staff are: "ler já vi es - se fil - me que saco! eu mor - ró no fim." The final note of the melody is a whole note A with a fermata.

Fig. 13: Sequencia de acordes diminutos.

O personagem segue explicitando o seu papel no filme: “a minha sina é o sinal de caim”. O sinal de Caim, vale lembrar, foi dado por Deus após este ter matado o seu irmão, Abel. A história narrada no livro *Gênesis* da *Bíblia Sagrada*, fala que, por ciúmes, Caim matou Abel e o castigo imposto a ele foi o da expulsão do lugar em que morava, devendo ocultar-se longe da face de Deus, tornando-se um peregrino errante sobre a terra, e

o sinal posto em Caim era para que aqueles que o encontrassem já soubessem que ele era um pecador<sup>199</sup>. Assim, o sujeito da canção entende que “muito antes do bondoso abel se esvoaçar pro beleléu me censuraram o céu”, ou seja, mesmo antes de cometer qualquer crime, ele já era mal visto pelo governo e pela sociedade, já estava marcado, predestinado, condenado a ser um “peregrino errante”, a andar escondendo-se dos militares e à margem da sociedade, relegado à mercê de sua sorte, sem o mínimo de estrutura sócio-econômica para sobreviver. É a saga de um pobre/malandro/marginal predestinado a ser alvo da repressão política e social, tal qual Laurinha e Romão, da canção “Vaso ruim não quebra”.

O verso “eu sei dos idos e dos decaídos” pode ser compreendido como a consciência política do personagem, que tinha compreensão do que se passava no país, com os “idos” sendo aqueles que foram exilados e os “decaídos”, os que foram mortos. Os “decaídos”, pode ser entendido também como outra referência bíblica, já que “anjo decaído” é o Satanás na compreensão católica, então os decaídos seriam a força do mal, que aparece como metáfora da força que vai contra o personagem, ou seja, os militares e a sociedade capitalista. Ambas as interpretações levariam igualmente à ideia de que o personagem tem uma consciência política, e entende que o governo não é o “mocinho”, o “lado bom” da história, e “por isso ninguém vai me conceder perdão”, ou seja, vão mesmo continuar a lhe encarar sempre como suspeito, a lhe vigiar. Há uma (des)construção na letra da canção, em que os compositores utilizam essas metáforas para inverter códigos morais sobre o bem e o mal, colocando tais conceitos num novo prisma, diverso do que era proliferado pelas classes dominantes.

Conforme aponta Cícero César Batista, num âmbito geral, a letra toca, a partir do ponto de vista da vítima, no tema da despersonalização. Não importa o que aconteça, não são pessoas, mas criminosos<sup>200</sup>. O fato de essa letra “notavelmente amarga” ser combinada com um “gênero mais leve” – no caso, o choro – cria certa tensão, com um tom de ironia, de quem tem consciência de ser o anti-herói da história, o antagonista de quem se coloca como “bom-mocinho”.

---

<sup>199</sup> Bíblia Sagrada. Gênesis 4: 1-15.

<sup>200</sup> BATISTA, 2010. p. 146.

### 5.2.3 Plataforma

não põe corda no meu bloco,  
nem vem com teu carro-chefe,  
não dá ordem ao pessoal.  
não traz lema nem divisa  
que a gente não precisa  
que organizem nosso carnaval.  
não sou candidato a nada,  
meu negócio é madrugada  
mas meu coração não se conforma.  
o meu peito é do contra  
e por isso mete bronca  
nesse samba-plataforma: (x2)

por um bloco  
que derrube esse coreto,  
por passistas à vontade  
que não dancem o minueto,

por um bloco  
sem bandeira ou fingimento  
que balance e abagunçe  
o desfile e o julgamento,

por um bloco  
que aumente o movimento,  
que sacuda e arrebente  
o cordão de isolamento.

“Plataforma” é lançada num momento em que está ocorrendo uma crescente modernização nas escolas de samba, que trazia conseqüentemente a uniformização e o gigantismo das agremiações. A mensagem da letra se endereçaria então às escolas, e clama pela volta do carnaval de rua, sem corda no bloco, sem julgamento, sem desfile organizado, etc.<sup>201</sup> Entretanto, em meio ao contexto de um governo opressor, autoritário, há a possibilidade de uma leitura que se sobressai à primeira, na qual a letra seria o grito de guerra da sociedade submetida ao controle da ditadura: “não põe corda no meu bloco”.

O narrador da canção, porta-voz do bloco, define-se em dois versos que são a chave para a compreensão da canção: “não sou candidato a nada / meu negócio é

---

<sup>201</sup> BATISTA, 2010. p. 147.

madrugada”. Ao se colocar como “não candidato”, mas sim como boêmio, o sujeito escancara dois importantes aspectos da sua posição naquele momento. O primeiro é a autonomia da cultura popular frente ao sistema político-econômico que impõe a ordem ilegítima ao conjunto da sociedade, em conformidade com o que ocorre nas canções “Vaso ruim não quebra” e “Sinal de Caim”. O segundo é a negação de qualquer pacto com a ordem por parte do narrador, que, enquanto representação do boêmio, próximo à malandragem, afasta-se da construção de Antônio Cândido, a “dialética entre a ordem e a desordem”, uma ambivalência na qual estaria inserido certo tipo de representação do malandro brasileiro também naquela época. Nesse ponto, há uma aproximação das canções “Gênesis” e “Tiro de Misericórdia”, em que o malandro/marginal também opõe-se frontalmente a qualquer tipo de coadunação com poder.

Assumindo essa posição, o narrador, o porta-voz do bloco, clama a reação popular contra a repressão, às ordens, aos limites impostos pelo estado, e tais palavras de ordem se constituiriam num “samba-plataforma”, um samba-enredo, um canto por um bloco, enquanto união de pessoas, “que derrube esse coreto”. Essa expressão está bem próxima à popular “bagunçar o coreto”, que, de acordo com o *Dicionário Aulete*, pode significar “tumultuar atividade ou situação”<sup>202</sup>, o que faria bastante sentido se pensado a partir da metáfora proposta, em que há a conclamação de pessoas para tumultuar a situação política do país a fim de modificá-la.

O desejo é o de libertar-se das amarras do governo opressor: “por passistas à vontade / que não dancem o minueto”. O minueto, enquanto dança, foi bastante difundida nos salões da Europa, em especial na virada do século XVII para o século XVIII, e organizava os salões aristocráticos europeus de acordo com sua posição social, numa posição excludente, de forma contrária ao que é proposto na letra da canção. Dançar o minueto seria uma forma de fazer reverência às autoridades, se submeter à ordem, a um corpo estanho à festa carnavalesca popular, já que o minueto é um elemento da cultura, um símbolo da ordem hegemônica, mas o bloco almejado é aquele que não se submete, que não referenda ordem alguma. Não dançar o minueto seria então também transgredir a ordem imposta, não se curvar à autoridade, pelo contrário. O que se almeja é um bloco “que

---

<sup>202</sup> AULETE. iDicionário. Disponível em: <<http://aulete.uol.com.br/coreto>>. Acesso em: 17 dez. 2013.

sacuda e arrebente o cordão de isolamento”. Empiricamente, o cordão de isolamento seria aquele do desfile de carnaval, mas enquanto metáfora, pode ser compreendido como o poder ditatorial militar que limita, impõe restrições, controla, e o que se almeja é modificar a conjuntura política daquele momento. O bloco enquanto metáfora da resistência já estava presente desde o final dos anos 1960, como, por exemplo, na canção de Gilberto Gil, “Ensaio Geral”:

O Rancho do Novo Dia,  
o Cordão da Liberdade  
e o Bloco da Mocidade  
vão sair no carnaval  
É preciso ir à rua  
esperar pela passagem  
É preciso ter coragem  
e aplaudir o pessoal  
(...)  
Minha gente, vamos lá  
nossa turma vai sair  
nossa escola vai sambar  
vai cantar pra gente ouvir  
Tá na hora, vamos lá  
carnaval é pra valer  
nossa turma é da verdade  
e a verdade vai vencer

A fim de sacudir e arrebentar o cordão de isolamento, a letra de “Plataforma” fala “por um bloco que aumente o movimento”. O movimento pode ser compreendido nesse contexto, como o movimento de resistência, que seria constituído de fato por diversos movimentos sociais que surgem na década de 1970, e que se caracterizaram simultaneamente como “resistência e negação à ordem autoritária e como proposição e instituição de uma ordem democrática fundada no reconhecimento dos direitos de cidadania”<sup>203</sup>. Havia movimentos por direitos sociais, direitos culturais, direitos humanos, direitos econômicos e sindicais e por direitos de expressão<sup>204</sup>. O papel desses movimentos é ainda tema no país de diversos estudos, que tem apontado para a importância na

---

<sup>203</sup> SILVEIRA, Ricardo de Jesus. O legado dos movimentos sociais nos anos 70-80. *Mediações*. v. 5. n. 1. Londrina, PR. jan./jul. 2000. p. 79-94. p. 79.

<sup>204</sup> PAOLI, Maria Celia. Trabalhadores e Cidadania: experiência do mundo público na história do Brasil moderno. *Estudos Avançados*. v. 3. n. 7. São Paulo: USP, 1989. p. 40-66. p. 42.

constituição de uma sociedade verdadeiramente democrática, já que eles trouxeram “à cena” novos personagens que não tinham nenhum papel político no Brasil<sup>205</sup>. Esses novos movimentos surgem de forma organizada e mobilizada nos locais de moradia e de trabalho à revelia não só do Estado, mas também sem a tutela de partidos e sindicatos, canais tradicionais de manifestação social e política<sup>206</sup>.

A partir desse novo cenário, de acordo com Ricardo Silveira, passa a ocorrer a valorização da vida social como espaço de manifestação política, ou seja, cada vez mais há a presença dos setores populares no espaço público como atores políticos, como sujeitos, e não apenas como objeto das políticas públicas. Isso questionava a noção de “atraso e impotência, de incapacidade de auto-organização” que era imputada às classes populares, e que era usado como justificativa das elites dominantes acerca da necessidade desses setores serem tutelados para a construção democrática<sup>207</sup>. O autor explicita então que a politização da vida social e a decorrente autoafirmação enquanto setores com possibilidade de organização

que anunciavam “os novos movimentos sociais” – a manifestação política fora dos canais consagrados e a presença ativa da população organizada da periferia sem a tutela das instituições tradicionais – possibilitavam considerá-los como autônomos; porque se organizavam a partir de questões comuns do cotidiano da periferia e longe do alcance de qualquer modelo de ação e/ou discurso previamente delimitado e supostamente revolucionário; não obstante, ou certamente porque autônomos, os movimentos e suas lutas lograram fazer emergir o sentido político da vida social, inscrevendo na vida pública da sociedade brasileira sujeitos antes tidos como meros objetos das políticas oficiais.<sup>208</sup>

De acordo com Maria Celia Paoli, essa “nova sensibilidade à questão democrática” dos movimentos sociais “já conseguiram gerar um horizonte cultural para a política, cuja novidade é o reestabelecimento da inventividade das noções de ‘direitos’ e de ‘cidadania’ como chaves de acesso à dimensão política da vida social.”<sup>209</sup> No final da década de 1970, estava em curso então a reformulação da noção de cidadania com o reconhecimento público do “direito a ter direitos”<sup>210</sup>, que transformou-se em preceito

---

<sup>205</sup> SADER, Eder. *Quando novos personagens entraram em cena*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

<sup>206</sup> SILVEIRA, 2000. p. 89.

<sup>207</sup> *Ibidem*. p. 90.

<sup>208</sup> *Idem*.

<sup>209</sup> PAOLI, 1989. p. 41-42.

<sup>210</sup> ARENDT, 1979 e LEFORT, 1986 *apud* PAOLI, op. cit. p. 43.

constitucional em 1988<sup>211</sup>.

Relembrando a letra de “Plataforma”, clama-se por um bloco então que “aumente o movimento / que sacuda e arrebeste o cordão de isolamento”, é o desenho do cenário político-social da época, em que se esboçava o fim do regime ditatorial no país.

A escolha da tematização do carnaval, pode levar ainda a uma outra possibilidade de leitura da canção, na qual o carnaval enquanto festa se torna uma metáfora da desordem, que se contrapõe à ordem ilegítima do regime autoritário. No livro *Carnavais, Malandros e Heróis*, Roberto DaMatta, fala dos eventos sociais e suas classificações. De acordo com a natureza, eles podem ser classificados numa escala que varia de eventos “formais” a “informais”, sendo que no polo informal estariam as situações como “festas” e no polo formal as “solenidades”. As solenidades teriam divisão interna, seriam bastante centralizadas, e com uma estrutura hierarquizante aparente, enquanto as festas se baseiam na despersonalização, na descentralização, na espontaneidade e na suspensão temporária da hierarquia, ou seja, não há divisões durante o carnaval, seja por raça, credo, preferência sexual ou por estrato social. Assim, o carnaval como festa que pode, eventualmente, ir além dos limites da ordem, é conclamado a fim de romper o cordão de isolamento, símbolo da institucionalização da festa. O carnaval traz em seu interior uma tensão entre ordem e desordem, há uma imanente possibilidade de transgressão da ordem, que está presente na letra numa primeira leitura e que pode ser compreendida como uma metáfora da tensão daquele momento de fortalecimento dos movimentos político-sociais dentro do regime autoritário, que, como o carnaval institucionalizado, não comporta subordinar a festa à ordem constantemente.

A ideia de celebração do carnaval, do bloco que rompa com a situação imposta naquele momento, figura também na melodia. O processo de “tematização melódica”<sup>212</sup> – ou seja, a construção melódica num campo restrito de tessitura, concentrado, sem grande desenvolvimento, com muita reiteração, direcionado para um núcleo – aponta para esse processo geral de celebração, em que as sucessivas caracterizações de como deveria ser o bloco almejado (as três últimas estrofes da canção) ressoam na recorrência dos motivos

---

<sup>211</sup> PAOLI, op. cit. p. 42.

<sup>212</sup> TATIT; LOPES, 2008, p. 20.

melódicos. Além disso, a identidade do enunciador guarda estreita relação com os valores elencados na letra, que ecoam no canto repleto de temas sonoros semelhantes. Apesar da evidente tematização, os motivos não são iguais, apresentando desenvolvimentos e soluções melódicas diferentes, o que, de acordo com Tatit e Lopes<sup>213</sup>, ocorre como uma forma de subversão, ainda que discreta, da tendência geral da canção.

O carnaval, de acordo com DaMatta, expressa o “ponto limite da informalidade”, sendo um evento consagrado à sociedade civil enquanto “povo” ou “massa”, e que tem a rua como “ponto de encontro da população”, em que os blocos carnavalescos reúnem como corpo permanente, “pessoas das camadas mais baixas e marginalizadas”<sup>214</sup>. Assim, junto à remissão feita na letra e ao ritmo escolhido na canção, o coro, ou ainda, o próprio bloco, passa a cantar em uníssono toda a letra após a primeira estrofe em que o canto ocorre sozinho. O coro é um momento em que as pessoas, o povo, podem participar da canção, é a expressão da coletividade, ele tem um forte sentido de comunidade. Assim, é possível encarar que os anseios expressos na letra são não apenas de um indivíduo, mas de toda a coletividade, marginalizada e oprimida, que canta a uma só voz.

Por último, é válido falar da possibilidade de remissão dessa letra também à canção “Quando o carnaval chegar” de Chico Buarque, lançada em 1972 como trilha sonora do filme homônimo. De acordo com Heloísa Buarque de Holanda, na década de 1970 há uma “cumplicidade público-palco” na qual foi desenvolvido, em alusões ao momento político nacional, um “repertório de truques” nas letras das canções que são rapidamente codificadas pela plateia, e um exemplo seria a composição citada de Chico Buarque, que quando canta “*estou me guardando pro carnaval chegar*, o verso é imediatamente lido pela plateia cúmplice como *estou à espera de uma reviravolta política* ou *estou só querendo ver quando o povo estiver nas ruas etc.*”<sup>215</sup> Se aproximadas as duas canções, é possível ver os momentos distintos separados apenas por pouco mais de 5 anos. Enquanto em “Quando o carnaval chegar” aparece o anseio, representado pela “espera”,

---

<sup>213</sup> Idem.

<sup>214</sup> DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis* – para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. p. 52, 53, e 57.

<sup>215</sup> HOLANDA, 2004. p. 103.

pelo “estou só querendo”, em “Plataforma” o bloco já está na rua, o coro todo cantando junto, os movimentos sociais já estão efetivamente reivindicando e a abertura política do regime está muito mais palpável que no início da década.

## 5.3 Crônicas, Infância e Vila Isabel

### 5.3.1 Tempos do Onça e da Fera (Quarador)

(1ª parte)

saindo pro trabalho de manhã  
o avô vestia o sol do quarador  
tecido em goiabeiras, sabiás,  
cigarras, vira-latas e um amor.

e o amor ia ao portão pra dar adeus  
de pano na cabeça, espanador...  
os netos... o quintal... vila isabel...  
– todo o brasil era sol, quarador

(2ª parte)

hoje, acordei depois do meio-dia,  
chovia, passei mal no elevador  
ouvi na rua as garras do metrô.  
o avô morreu.  
mudou vila isabel ou mudei eu?  
brasil...  
tá em falta o honesto sol do quarador.

Duas partes distintas compõem “Tempos do Onça e da Fera (Quarador)”, uma canção que traduz com melancolia um tempo remoto, lembrado com saudosismo, em contraposição ao tempo presente (década de 1970) de uma cidade, ou mesmo de uma nação, sob o impacto do modelo de modernização autoritária implementada pelo regime ditatorial militar.

No livro *O Cancionista*, Luiz Tatit aponta para duas tendências que oscilam na história das artes e que estão presentes também na canção popular brasileira: a narrativa e a iconicista. Sendo que a narrativa caracteriza-se pela linearidade e descrição, enquanto a iconicista pela sobreposição de imagens e fragmentação discursiva. Extrapolando o aspecto textual levantado por Tatit e verificando a atuação também em outros níveis de realização da canção como melodia e arranjo, tais conceitos foram utilizados a fim de auxiliar na análise dessa canção, já que a mesma apresenta claramente cada uma de suas partes bem próxima a uma dessas tendências, como será possível verificar adiante.

A canção inicia-se com dois acordes dedilhados ao violão – D7M(6/9) e

G7(#11/13) –, com uma intenção bastante relacionada à sonoridade geralmente identificada com os músicos da tradição do samba e do choro, criando um clima que permanecerá por toda a primeira parte da composição, com a entrada mais à frente de uma flauta baixo que apenas reforça o estado ambiente com seu timbre aveludado através de poucos comentários que aparecem nos espaços deixados pela melodia principal. Tais acordes, repletos de extensões, anunciam o clima quase seresteiro que será reafirmado pela letra.

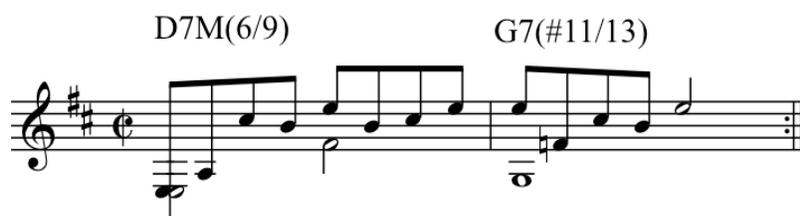


Fig. 14: Introdução de “Tempo do Onça e da Fera (Quarador)” ao violão.

Toda a primeira parte da canção parece mais próxima da narratividade. A letra descreve um cenário e a melodia se desenvolve com motivos claros, repetidos e transpostos, o que dá certa unidade à parte inicial.

Sobre o mesmo dedilhado da introdução entra a voz de João Bosco com timbre escuro e contido, cantando uma melodia cujo desenvolvimento acentua o caráter saudosista do texto. As duas sentenças iniciais possuem contornos melódicos praticamente iguais, ocorrem no tom de Ré Maior e descrevem, em clima solar, o cotidiano familiar em Vila Isabel (“saindo pro trabalho de manhã / o avô vestia o sol do quarador”).



Fig. 15: Primeira frase da canção.

A melodia das próximas duas sentenças já ocorrem transpostas uma quarta justa acima, enquanto na harmonia há uma modulação passageira para Mi menor. Ao mesmo tempo em que há um pequeno distanciamento do centro tonal no plano musical, a letra descreve espacial e aprazível no qual se reproduzem relações familiares permeadas por sentimentos afetivos e comunitários (“tecido em goiabeiras, sabiá / cigarras, vira-latas e um

amor”).



Fig. 16: Melodia transposta da primeira frase.

A harmonia volta a Ré Maior, bem como a melodia que repete a primeira frase da música, e o letrista, num tom autobiográfico, fala do seu avô que saía para o trabalho e de seu amor que “ia ao portão pra dar adeus”, “de pano na cabeça” segurando um “espanador”. A seguir, como ocorreu anteriormente, melodia e harmonia afastam-se do centro tonal enquanto a letra descreve novas paisagens (“Os netos, o quintal, Vila Isabel...”).

Ao fim da primeira parte, ao estender as imagens postas não só à casa do avô, à Vila Isabel, mas a “todo o Brasil” que “era o sol, quarador”, aparece uma melodia formada por três notas que é transposta duas vezes, auxiliando nessa compreensão de ampliação da escala espacial (quintal, Vila Isabel, Brasil). Primeiramente a melodia aparece sobre o acorde de F#7, depois é transposta uma terça abaixo e aparece sobre o acorde de Eb7(#9) e finalmente finaliza em D7M(6), novamente uma terça abaixo.



Fig. 17: Melodia do fim da primeira parte.

Tem-se então até aqui um narrador que descreve com nostalgia um tempo passado em que tanto a vida cotidiana como o bairro e o país pareciam mais harmoniosos e ainda não profundamente abalados pela violência do progresso. É possível observar que cada elemento presente na primeira parte da canção carrega essa tendência de unicidade, de uma narrativa reiterada em vários planos, o que auxilia na afirmação dessa primeira parte como um sentido de conformidade, de totalidade, de adequação do enunciador ao conteúdo anunciado.

A brusca ruptura da primeira parte com a segunda demonstra que o tempo presente contrasta com o passado. Apesar do tom de voz de João Bosco continuar o mesmo, o clima da segunda parte é bastante diferente do anterior, com a saída do violão e da flauta baixo e a entrada de baixo, bateria, guitarra e um naipe de saxofones. A guitarra ruidosa e com efeito de distorção parece anunciar justamente as tensões do tempo presente em relação ao enunciado anteriormente. Frases não líricas, aparentemente improvisadas em grande parte, e tocadas não apenas como intervenções nos momentos de repouso da melodia principal, mas concomitante a esta e sem preocupações em dobrá-la ou ressaltá-la, contrastam com o tom suave e harmonioso da flauta baixo na primeira parte. A harmonia, agora em Mi menor, aparece com ainda mais modulações passageiras e cadências deceptivas que na primeira parte, enquanto a melodia apresenta traços, citações do que ocorreu na primeira parte, mas sem a regularidade de então; parece que o lugar ao qual a canção remete não é mais o mesmo. Os diversos planos cancionais se sobrepõem, como numa compressão de imagens, o que leva à ponderação de que a segunda parte da canção está mais próxima à tendência iconicista.

A bateria, com uma levada executada com vassourinhas, parece, juntamente com o naipe de saxofones, criar um ambiente mais moderno, caótico, ao mesmo tempo em que a letra já não mais cantada com a reiteração e o desenvolvimento melódico de antes, expressa as frustrações do momento presente. Agora, o personagem acorda ao meio dia (ao contrário do que se supõe que acontecesse no tempo anterior), em meio a um ambiente urbano agitado e opressivo.

Há um marco emblemático neste ponto da letra que é a palavra “chovia”. Ela se contrapõe diametralmente a tudo o que foi base da primeira parte da canção, ou seja, manhã ensolarada. A partir de então o narrador começa a trazer expressões que aparentemente não teriam unidade, apenas descrevem o cenário “atual” numa perspectiva negativa. São cenas e ícones descritivos cujos significados, carregados de negatividades, apoiam-se em melodias que não possuem mais um desenrolar como na primeira parte, mas são fragmentos, sem coesão ou sentido claros.

Neste cenário, simbolicamente pode-se destacar alguns aspectos da gravação que recebem conotações especiais. Conforme afirma Santuza Naves “com relação aos

arranjos, é importante observar que os instrumentos musicais utilizados atuam também como alegorias: não é só a sonoridade específica do instrumento que é relevante, mas também o que ele significa e representa no contexto em que é utilizado”<sup>216</sup>. Assim, a guitarra ruidosa em contraposição ao violão melodioso, e o arranjo voltado à tradição “jazzística” em dissonância com a primeira parte quase seresteira, podem ser vistos quase que como máculas por puristas e defensores das “tradições” musicais brasileiras. É evidente que não se deve encarar tais atitudes como transgressões propriamente ditas, já que esta música foi gravada em 1977, uma década já havia se passado da eclosão da tropicália e da conhecida “passeata contra as guitarras elétricas”, e quase duas décadas do início da bossa nova. Entretanto, o ato de contrapor essas duas tendências numa mesma canção, de certa forma poderia remeter a esses momentos históricos e exacerbar a contraposição entre um Brasil solar do passado e um país soturno e violento do presente. Trata-se de um país que não existe mais: “mudou Vila Isabel” (e por extensão todo o Brasil) ... “ou mudei eu?”. Parece que a resposta é dada logo em seguida, na afirmação de que no Brasil “está em falta o honesto sol do quarador”. Essa expressão é sustentada pela mesma frase melódica da primeira parte da canção, porém em meio a um certo desconforto de uma harmonia que insiste em não resolver após o anúncio da última frase, percorrendo o caminho #IVm7(b5), IVm7, IIIIm7, V7(#9)/II, bII6, V7(4/9) para finalmente recair no acorde de tônica, I7M(6/9), justamente na única passagem da canção em que a guitarra parece fazer parte do arranjo, já que dobra a frase executada também por saxofones, bateria e baixo.

### **5.3.2 O Cronista Autobiográfico**

A canção “Quarador” contrapõe um passado nostálgico focado no bairro de Vila Isabel (e por extensão no Brasil) associado, de certo modo, a um tempo em que as relações afetivas e familiares ainda eram presentes e vivas, com a aridez e a estridência do presente. Um presente marcado pelo esvanecimento da afetividade, pelo esgarçamento dos laços familiares e pela emergência de um cotidiano cada vez mais estressante. O texto da canção constrói uma espécie de metáfora do Brasil dos anos 70, um país que passava por

---

<sup>216</sup> NAVES, 2010, p. 97.

transformações rápidas e traumáticas decorrentes do impacto de um modelo autoritário de modernização (a modernização conservadora). A referência à Vila Isabel não ocorre por acaso. Conforme foi visto, o letrista passou sua infância nesse bairro carioca e guarda com ele uma importante relação afetiva<sup>217</sup>.

Em suas crônicas, publicadas desde meados da década de 1970 nos jornais *Última Hora*, *Hora do Povo*, e *Tribuna da Imprensa*, na revista *Homem* e, principalmente, no semanário *Pasquim*, Vila Isabel aparece com muito mais frequência que em suas letras de canções. O bairro é como o centro do universo observado por Aldir, de onde retira as histórias e os personagens que aparecem em seus textos, muitos até inspirados em parentes e pessoas de seu convívio diário. Textos politicamente incorretos, hiperbólicos e escrachado<sup>218</sup>, abarcam mensagens de protesto. Assim como nas canções, em que a voz que fala é a do suburbano, preterido do capital mas orgulhoso e autêntico, a linguagem é usada como arma, seja criticando o governo, o país ou a classe média, embora por vezes apresente traços de lirismo, especialmente com a nostalgia e o carinho que tem pelos personagens<sup>219</sup>.

A década de 1950 é recorrente nos textos, nos quais o narrador assume-se criança e mostra um bairro idealizado. “A reconstrução de Vila Isabel como um paraíso é ficcional. Essa imagem de felicidade foi proposital. Quem aguenta uma carga de lembranças que leve você ao surto?”<sup>220</sup> diz o próprio Aldir Blanc, que foi criado pelos avós maternos por causa dos problemas do pai (o “Asmático” das crônicas) com apostas em corridas de cavalo e sinuca, e da mãe (a “formosa Helena”), que adoeceu após o parto de Aldir e não se recuperou mais até o fim de sua vida de uma profunda depressão<sup>221</sup>. Assim, é possível ver a proximidade das crônicas com diversas canções incluídas no álbum *Tiro de Misericórdia*, como por exemplo “Tempo do Onça e da Fera (Quarador)”, escrita pouco tempo após a morte do avô de Aldir em 1976.

---

<sup>217</sup> BATISTA, 2010. p. 34.

<sup>218</sup> VIANNA, 2013. p. 22.

<sup>219</sup> BATISTA, op. cit. p. 35, 36.

<sup>220</sup> VIANNA, op. cit. p. 22.

<sup>221</sup> VIANNA, 2013. p. 15, 16 e 22.

## 5.4 Uma ilusão

### 5.4.1 Falso Brillhante

o amor  
é um falso brilhante  
no dedo da debutante.  
o amor  
é um disparate.  
na mala do mascate  
macacos tocam tambor.  
o amor  
é um mascarado:  
a patada da fera  
na cara do domador.  
o amor  
sempre foi o causador  
da queda da trapezista  
pelo motociclista  
do globo da morte.  
o amor é de morte.  
faz a odalisca atear fogo às vestes  
e o dominó beber água-ráz.  
o amor é demais.  
me fez pintar os cabelos,  
me fez dobrar os joelhos,  
me faz tirar coelhos  
da cartola surrada da esperança.  
o amor é uma criança.  
e mesmo diante da hora fatal  
o amor  
me dará forças  
pro grito de carnaval,  
pro canto do cisne,  
pra gargalhada final.

O amor é o tema central de “Falso Brillhante”, e a construção derivada da intercessão entre melodia e letra auxilia nessa percepção, dando coerência à canção. Há uma espécie de motivo melódico que incide sempre sobre a palavra “amor”, sendo que suas duas sílabas são cantadas em intervalos ascendentes, da última semicolcheia de um tempo para a primeira do próximo. Estes intervalos são os maiores saltos ascendentes que

aparecem durante a maior parte da canção, já que no restante da melodia esse tipo de intervalo é composto de segundas – maiores ou menores (a exceção ocorre no fim da canção, quando há uma distensão maior na tessitura das frases). Esse artifício auxilia a chamar atenção para a palavra “amor”, sobre a qual é constituído todo o tecido textual.

The image displays five musical staves in G major (one sharp) and 2/4 time. Each staff shows a melodic phrase with the word 'amor' circled in red. The lyrics are:
   
Staff 1 (measures 3-5): O\_a - mor é um fal - so bri - lhan - te. The word 'amor' is on a dotted quarter note, followed by a triplet of eighth notes.
   
Staff 2 (measures 7-9): O\_a - mor é um dis - pa - ra - te. The word 'amor' is on a dotted quarter note, followed by a triplet of eighth notes.
   
Staff 3 (measures 11-13): O\_a - mor é um mas - ca - ra - do. The word 'amor' is on a dotted quarter note, followed by a triplet of eighth notes.
   
Staff 4 (measures 15-17): O\_a - mor sem-pre foi o cau-sa - dor. The word 'amor' is on a dotted quarter note, followed by a triplet of eighth notes.
   
Staff 5 (measures 21-23): O\_a - mor é de mor - te. The word 'amor' is on a dotted quarter note, followed by a triplet of eighth notes.

Fig. 18: Exemplos de saltos das frases em que aparece a palavra “amor” na canção.

As contradições da concepção de amor surgem enquanto este aparece como mola propulsora de atitudes, tragédias, esperança desgastada e felicidade. Logo no início da letra, ele é comparado a “um falso brilhante no dedo da debutante”, uma referência direta à canção “Dois pra lá, dois pra cá” (também de Bosco e Blanc), eternizada na voz de Elis Regina, e cuja letra foi feita a partir de lembranças da adolescência de Aldir, época em que frequentava bailes de debutantes. Dentre as memórias inventariadas na letra, destaca-se a de uma festa, em que

Aldir – o menino trêmulo que na canção convida uma garota para dançar – bailava com uma menina quando o salto alto quebrou e ele a amparou e conduziu até a mesa dos pais. Dessa lembrança, surgiram os versos marcantes e talvez mais belos da música: “No dedo um falso brilhante / Brincos iguais ao colar / E a ponta de um torturante / Band-aid no calcanhar”<sup>222</sup>

A imagem criada pela palavra “debutante”, remete então à festa realizada para moças adolescentes que, ao completar 15 anos, seriam apresentadas para a sociedade e a partir daquele momento passariam a usar roupas mais adultas e a ter permissão para

<sup>222</sup> DOIS pra lá, dois pra cá. *BRAVO! Especial*: 100 canções essenciais da música popular brasileira. p. 67. maio 2008.

namorar. O amor passaria assim de apenas platônico, já que não poderia se realizar até então, a uma possibilidade real, efetiva. Entretanto, por ser um falso brilhante, revela-se ilusório, apenas uma réplica de algo valioso mas que não tem valor em si, o que é reforçado pelo artigo indefinido “um”, já que ele pode ser um falso brilhante qualquer.

Essa ilusão pode levar à decepção, como no verso “na mala do mascate / macacos tocam tambor”, originado de uma história pessoal de João Bosco que Aldir incorporou na letra da canção. Quando criança, o pai de João, que era mascate e estava sempre viajando, por não ter o dinheiro necessário, trouxe macaquinhos que tocavam tambor para ele em seu aniversário, ao invés do presente que o filho esperava. O menino chorava enquanto a mãe, tentando provar que aquele presente era melhor, não parava de dar corda nos macacos<sup>223</sup>.

Macacos tocando tambor começa a ilustrar o ambiente circense que será explorado na sequência da letra, tratando o amor como o responsável por tragédias envolvendo personagens do circo como o domador, a trapezista, o motociclista do globo da morte, a odalisca e o dominó (que, juntamente com o Arlequim, o Pierrot e a Colombina, é um dos quatro personagens clássicos da *Commedia Dell'Arte* italiana). O circo é um mundo fantasioso, no qual os artistas realizam atividades incomuns, em sua grande maioria envolvendo risco. É um jogo no qual, ou as coisas saem bem e o personagem recebe as glórias, ou não, e isso pode ser fatal, e daí a associação entre circo e amor permite que se diga “o amor é de morte”. Operando no limiar então entre vida e morte, o espetáculo circense popular é atraente para o público. E a analogia do circo com o amor, leva à compreensão dos riscos que esse sentimento representa. Ao situar o amor no circo, associa-se a ele um mundo de fantasia e ilusão, e, igualmente, a algo que não fixa raízes, que fica apenas por temporadas em cada lugar, revestindo-o dessa maneira de um caráter transitório, passageiro, e não de algo que será permanente. Além disso, o circo é parte da cultura popular e nele está intrínseca a própria “condição de marginalidade que o artista circense ocupa”<sup>224</sup>, o que leva a canção para um universo mais próximo do subúrbio, ambientando o personagem que passará neste ponto a falar de forma mais pessoal.

---

<sup>223</sup> VIANNA, 2013. p. 58.

<sup>224</sup> COUTO, Fernando Marcílio Lopes. *Chico Buarque: Música, Povo e Brasil*. 2007. 163 p. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. p. 66.

Nessa passagem da letra de um plano geral para um mais particular, o sujeito descreve a atuação do amor sobre ele próprio, levando-o à mudança (“me fez cortar os cabelos”), à submissão e ao arrependimento (“me fez dobrar os joelhos”), e a realizar gestos inimagináveis (“me faz tirar coelhos / da cartola surrada da esperança”)<sup>225</sup>. O verbo “fazer” é revelador quanto ao que o amor provoca no sujeito, já que evidencia a falta de opção, ou seja, o sujeito sente-se impelido pelo amor a realizar tais ações, ele está à mercê daquele sentimento. Entretanto, o sujeito permanece, mesmo nunca tendo sido bem sucedido no desejo de um amor duradouro, sendo coagido a realizar sempre uma vez mais as loucuras por esse sentimento, na expectativa que já existe há muito tempo e que nunca se concretiza, mas que também não desvanece (a “cartola surrada da esperança”), bem próximo ao ditado popular “a esperança é a última que morre”.

Interessante notar que para cada face do amor colocada na letra, a região tonal, ou ao menos os acordes que sustentam a melodia, vão se modificando. A primeira parte (o amor enquanto falso brilhante), situa-se nos 4 primeiros compassos da melodia, e nestes aparecem apenas o acorde de mi menor (variando a sétima do acorde, algo recorrente em todas as vezes que um acorde menor vá repetir-se por pelo menos 2 compassos). Quando falando da decepção (“macacos que tocam tambor”), apesar de ainda na tonalidade principal da música (Mi menor), o acorde do quarto grau menor (lá menor neste caso) é o que predomina nos quatro compassos em que a frase se desenvolve. Quando falando sobre o circo (fantasia, ilusão, risco), a canção passa a modular com frequência, com certa dificuldade em estabelecer as tonalidades, que então se alternam sucessivamente, indo de Mi Maior para Si Maior e então Sol Maior, demonstrando com essa instabilidade, a falta de equilíbrio que o amor leva aos artistas circenses. A tonalidade chega a Dó Maior quando o texto passa a um plano mais pessoal, mas ainda modulando bastante por tons vizinhos como Sol Maior, Fá Maior e Lá menor, se estabelecendo finalmente em Lá menor no momento da letra em que surge o amor enquanto esperança renovada na figura de uma criança (“o amor é uma criança”).

---

<sup>225</sup> BATISTA, 2010. p. 143.

região tonal		face do amor
Mi menor		falso brilhante
Lá menor		decepção
Mi Maior		fantasia, ilusão, risco
Si Maior		
Sol Maior		
Dó Maior	Dó Maior	plano pessoal
	Sol Maior	
	Fá Maior	
	Lá menor	
Lá menor		esperança

Fig. 19: Quadro demonstrativo dos compassos, regiões tonais e face do amor estampado na letra da canção “Falso Brilhante”.

Essa renovação parece constante na vida do sujeito e faz com que ele não deixe de persistir no amor, como será possível depreender da última estrofe da canção, em que o texto traz que aquele sentimento estará o guiando até os seus últimos instantes (a “hora fatal”). Nesse momento ele lhe dará forças “pro grito de carnaval”, o seu grito de liberdade, (ou ainda, se lido em conjunção com a análise da canção “Plataforma”, o grito libertário frente ao governo ditatorial), o que culminaria com “a gargalhada final”. Ao fim da canção, o sujeito transmite a ideia de que mesmo ciente de que o amor é ilusório, fugaz, causador de tragédias, e que lhe submete a coisas absurdas, insistirá no sentimento, que será o responsável pelo seu “canto do cisne”. Essa expressão, conforme Ari Riboldi, tem o significado de “derradeira e magnífica obra de um artista”, pelo que ele expõe:

Acreditava-se, antigamente, que o cisne emitia um melodioso canto nos momentos que antecediam sua morte. Era o mavioso e último gorjeio da ave. Por semelhança, designa a derradeira e mais importante obra de um artista. Nela transparece o seu raro talento, como se tivesse reunido, no último instante da vida, todos os dotes artísticos.<sup>226</sup>

Nesse ponto, o personagem revela-se um artista, e o amor aparece então como o responsável pela obra que ainda está por vir, e que será a maior de sua vida. O ritmo

<sup>226</sup> RIBOLDI, Ari. *O Bode Expiatório*: origem das palavras, expressões e ditados populares com nomes de animais. 3. ed. Porto Alegre: AGE, 2012. p. 33.

escolhido para a canção, um bolero, a temática amorosa e o personagem que se reconhece enquanto artista, são elementos comuns entre essa canção e “Bijuterias”.

Acerca do arranjo, alguns pontos de contracantos dos instrumentos destacam-se, mimetizando cenas descritas na letra, como “a patada da fera na cara do domador”, em que a guitarra realiza uma figura que pode ser entendida como movimento da pata do animal atacando o seu domador no circo (esse recurso é utilizado também em “Tiro de Misericórdia”, em que a guitarra e o timbal mimetizam sons que são retratados na letra).



Fig. 20: Reprodução do trecho tocado pela guitarra no compasso 14, logo após a canção falar da “patada da fera na cara do domador”.

Algo semelhante ocorre na parte em que a letra fala da “queda da trapezista”, e que as cordas realizam, logo após este trecho ser cantado, uma frase, bem próxima de um efeito, em movimento descendente.

Essa canção “teatral que nos remete a palcos escuros e a um gestual dramático”, uma das prediletas de Aldir Blanc, foi composta por ele e João Bosco pensando em Elis Regina, intérprete que leva “ao extremo a união entre arte e vida”<sup>227</sup>. Entretanto, apesar da canção ter sido apresentada a Elis em primeira mão, como sempre faziam, a cantora preferiu não gravá-la. O título do famoso show de 1976 da cantora, *Falso Brilhante*, não foi inspirado nessa canção, mas retirado de um verso de “Dois pra lá, dois pra cá”, também da dupla<sup>228</sup>.

Na gravação desse bolero, gênero ao qual João Bosco é frequentemente citado como um dos maiores representantes brasileiros atuais<sup>229</sup>, a interpretação do cantor é bastante condizente com o clima da música, que conforme caminha vai criando a expectativa do clímax em seu final. Diversos fatores concorrem para que a canção tenha

<sup>227</sup> BATISTA, 2010. p. 143.

<sup>228</sup> VIANNA, 2013. p. 58.

<sup>229</sup> Cf. ARAÚJO, Samuel. The Politics of Passion: The Impacto of Bolero on Brazilian Musical Expressions. *Yearbook for Traditional Music*. v. 31. 1999. p. 42-56; VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. The blurred soft beat of smouldering hearts: The nomadic bolero. *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture*. v. 53. 2008. p. 95-108.

essa direção, como o arranjo que tem uma intensificação dos elementos orquestrais no decorrer da gravação e o contorno melódico que inicia numa tessitura pequena e vai se expandindo até atingir uma amplitude maior que uma oitava numa mesma frase, o que, naturalmente, faz com que a voz do cantor se modifique, demonstrando esforço e até certa tensão no momento ápice da canção.

#### 5.4.2 Bijutérias

em setembro,  
se vênus ajudar,  
virá alguém.  
eu sou de virgem  
e só de imaginar  
me dá vertigem...

minha pedra é a ametista,  
minha cor, o amarelo,  
mas sou sincero:  
necessito ir urgente ao dentista.  
tenho alma de artista  
e tremores nas mãos.  
ao meu bem mostrarei  
no coração  
um sopro e uma ilusão.  
eu sei:  
na idade em que estou  
aparecem os tiques, as manias,  
transparentes  
(transparentes) feito bijutérias  
pelas vitrines  
da sloper da alma.

Num ritmo de bolero, ambientando espaços boêmios suburbanos, o esotérico solteirão de meia-idade anuncia-se numa propaganda bastante sincera, desnudando características que geralmente tentariam ser escondidas por aqueles que procuram um amor.

A ideia de um anúncio aparece já no início da canção, com a primeira estrofe sendo recitada ao invés de cantada. Ali, e no início da próxima estrofe, o personagem demonstra ser bastante ligado ao esoterismo, pedindo aos astros que deem suporte em seus

anseios e enumerando suas características a partir de seu signo, sua cor, e a pedra que define sua personalidade. Coloca-se também como alguém “sincero”, o que lhe dá espaço para falar de sua necessidade de ir ao dentista, seus tremores nas mãos, suas “manias” e “tiques”, e ainda a expor sobre o seu coração. Essa passagem da letra pode ser interpretada tanto de forma mais lírica, poética, “ao meu bem mostrarei / no coração / um sopro e uma ilusão”, como também pode revelar complicações, físicas e emocionais, a ilusão a que seu coração está acostumado a sofrer e “sopro no coração” enquanto patologia cardíaca.

Sua sinceridade é reforçada pela palavra “transparente”, que é onde ocorre a volta da letra cantada novamente para o texto falado pelo narrador, auxiliando no caráter de propaganda da canção. A ideia de um anúncio é reforçada na última frase da canção, “da sloper da alma”, que após o trecho “transparentes feito bijuterias pelas vitrines” falado, aparece cantada como uma vinheta no final de um comercial. Casa Sloper é o nome de uma loja que existiu em várias cidades brasileiras nos anos 1970 e abrigava sonhos de consumo de senhoras e senhoritas da classe média carioca, como é possível ver no texto *Da ‘sloper’ da alma* de Carlos Leonam e Ana Maria Badaró<sup>230</sup>, no qual os autores afirmam que além de representar “bom gosto” na época, “muitas meninas que iam à loja acompanhadas de suas mães tinham como projeto trabalhar na Sloper quando crescessem.” O fascínio por uma loja, mais especificamente por suas bijuterias, que são objetos criados, a princípio, para serem imitações de joias<sup>231</sup> (ou “falsos brilhantes”, como na outra canção analisada neste subitem), denunciam o fetiche que é nutrido por algo em sua essência “falso”.

A mesma ideia de falsidade, de ilusão, é transposta para o amor (bem como em “Falso Brilhante”) e para as características do personagem da canção, que se expõe como se em uma vitrine de loja vendedora de ilusões de sua alma.

A contradição entre a sinceridade do sujeito e a imitação a que remete a bijuteria é reforçada pela harmonia que apresenta-se em tom maior na introdução e no fim, justamente nos momentos em que há a voz falada ao invés de cantada, e em tom menor no desenvolvimento, onde a voz é cantada. Essa dubiedade da tonalidade (maior/menor) acentua os conflitos gerados entre a propaganda, a exposição, a demonstração dos defeitos,

---

<sup>230</sup> LEONAM, Carlos; BADARÓ, Ana Maria. Da ‘sloper’ da alma. *Carta Capital*. 22 maio 2009. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/sociedade/da-sloper-da-alma>>. Acesso em: 15 nov. 2013.

<sup>231</sup> DICIONÁRIO Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 452.

a sinceridade e a falsidade a que é comparado o amor.

Em meio aos sentimentos mais reflexivos da parte cantada, o personagem anuncia “tenho alma de artista”, uma frase que aparece em destaque, já que é o momento em que ocorre pela primeira vez a dobra de outras vozes cantando a mesma frase. Essa característica do sujeito, aproxima-o daquele que canta “Falso Brillhante”, que também revela, como foi visto, ser um artista repleto de vivências amorosas malsucedidas. Essa aproximação das duas canções torna-se ainda maior com a coda que aparece em “Bijuterias”, num arranjo para pequena orquestra de cordas, em que são utilizadas as frases tercinadas que aparecem na introdução, entretanto num andamento mais lento. Com a falta de uma marcação rítmica clara, há a possibilidade desse trecho ser encarado como ternário, remetendo a uma valsa de debutantes, em que as adolescentes pomposamente dançam exibindo seus anéis com “falsos brilhantes”.

“Bijuterias” fez bastante sucesso na época, tendo sido escolhida pelo produtor Guto Graça Mello, para ser o tema de abertura da novela *O Astro* da Rede Globo de Televisão<sup>232</sup>, em que seu personagem principal, interpretado por Francisco Cuoco, era um vidente charlatão, ou seja, além de ser alguém ligado ao esoterismo, era um “vendedor” de ilusões.

### 5.4.3 Abolerando...

O bolero aparece como ritmo de três canções no álbum *Tiro de Misericórdia* – as duas analisadas neste item, “Bijuterias” e “Falso Brillhante”, e em “Tabelas”, – mas o gênero era recorrente na obra de Bosco e Blanc desde os seus primeiros trabalhos, dentre os quais se destaca a famosíssima “Dois pra lá, dois pra cá”. Parece que a presença de boleros no repertório da dupla se dá mais por influência de João Bosco que de Aldir Blanc, já que, após a abertura da parceria, há poucas canções do gênero compostas por Aldir com outros músicos, enquanto João seguiu produzindo cada vez mais composições ligadas a ritmos latinos, com temas românticos, o que ocorreu juntamente com uma preocupação um pouco

---

<sup>232</sup> A novela foi ao ar de 6 de dezembro de 1977 (mês do lançamento do LP *Tiro de Misericórdia*) a 7 de julho de 1978, tendo sido regravada em 2011, mantendo “Bijuterias” como tema de abertura.

maior com a sua imagem a partir da metade da década de 1980<sup>233</sup>, período em que passa a estampar as capas de seus discos, modifica o corte de cabelo, apara a barba e demonstra um certo critério na escolha de suas roupas, vestindo ternos de linho ou camisas bastante estampadas, remetendo ao estilo “latin-lover” (a partir da década de 2000, o violonista assume um estilo mais usual, com roupas de malha e boina, que acaba se tornando um acessório característico seu).

A identificação de João com o bolero parece vir desde sua infância na década de 1950, em que era fã de Ângela Maria e Dalva de Oliveira, cantoras apontadas como estrelas do bolero nacional das décadas de 1940 de 1950 juntamente com Nelson Gonçalves e Anísio Silva. Nessa época, esses artistas vendiam muitos discos e reproduziam o estilo das grande personalidades internacionais de bolero como Gregorio Barrios, Pedro Vargas e Lucho Gattica<sup>234</sup>. A busca pelo estilo dos cantores internacionais tem raízes no impacto que os boleros cubano e mexicano tiveram no Brasil a partir dos anos 1940, o que ocorreu por uma série de fatores, dentre os quais se inclui, principalmente, os programas radiofônicos de ondas curtas e os filmes melodramáticos mexicanos que chegavam ao país naquele momento. De grande importância foram também as radionovelas cubanas, as quais conservavam suas trilhas originais no Brasil, e também as versões pasteurizadas de ritmos latinos (inclusive bolero) que apareciam nos filmes de Hollywood na década de 1940, através de artistas como Xavier Cugat e Carmen Miranda<sup>235</sup>. A partir de então, muitos boleros mexicanos recebem letras brasileiras e logo passam a aparecer as primeiras composições do gênero de artistas nacionais feitas no estilo das canções mexicanas. O bolero torna-se bastante popular então no Brasil, tanto na qualidade de um tipo de canção sentimental, de forte carga dramática, como enquanto um gênero de dança de salão, sendo apreciado por grande parte da população independente de classe social<sup>236</sup>.

De acordo com Samuel Araújo no artigo *The Impacto of Bolero on Brazilian Musical Expressions*, a popularidade do bolero no país, acarretou diversas críticas, inclusive de nomes como Mário de Andrade, José Ramos Tinhorão e Guerra-Peixe. As

---

<sup>233</sup> BATISTA, 2010. p. 90.

<sup>234</sup> ARAÚJO, 1999. p. 48.

<sup>235</sup> Ibidem. p. 46.

<sup>236</sup> Ibidem. p. 46 e 52.

críticas continham, sobretudo, cunhos ideológicos, já que, na visão dos seus autores, tais canções seriam “uma forma patológica de sentimentalismo e um desvio da ‘história natural’ do tronco central da música popular brasileira advindo de um discurso ideológico do que seria a ‘autêntica música brasileira.’” (tradução nossa)<sup>237</sup>

Na década de 1970, enquanto as canções românticas – que incluíam não só o bolero, mas também a balada e certo tipo de samba estigmatizado como “sambão-joia” naquela época – faziam cada vez mais sucesso estando fortemente ligados ao cotidiano das classes populares, grupos e agentes formadores de opinião as desvalorizavam, atribuindo, tanto às canções quanto aos artistas “românticos”, a alcunha de “cafona”, associando-os ao “kitsch” e ao “mau gosto”<sup>238</sup>.

Paulo César Araújo afirma que os critérios para o que poderia ser considerado cafona ou não naquela década, estariam, na mesma linha de raciocínio de Samuel Araújo, associados à possibilidade de adequação das canções na tensão existente entre “tradicional” e “moderno”, que ocupa o centro do debate político-cultural no país durante a maior parte do século XX, refletindo o dilema de uma elite em busca de sua identidade nacional. Dessa forma, segundo a identificação de quanto há de modernidade e tradição nos gêneros, eles recebem diferentes classificações. Na visão do autor, samba, rock, choro, composições tropicalistas e rock seriam facilmente classificáveis segundo esse critério, o que não ocorreria com o bolero, a música sertaneja romântica e o pagode<sup>239</sup>.

A partir da expansão dessa análise quanto ao público consumidor de música romântica, é possível perceber que os trabalhadores relegados a serviços baratos e desprestigiados, boêmios, faxineiras, empregadas domésticas, garçons, porteiros e comerciários:

Não eram burgueses nem propriamente trabalhadores modernos. Nem de longe poderiam ser identificados com a “vanguarda do proletariado” – que meios de produção tomariam para si? Tampouco eram “camponeses” ou trabalhadores rurais, ainda que num passado próximo pudessem ter sido. Não faziam parte da

---

<sup>237</sup> Ibidem. p. 54.

<sup>238</sup> CARDOSO, Sílvia Oliveira. *Eu não sou lixo: Música “brega”, indústria fonográfica e crítica musical no Brasil dos anos 1970*. 2011. 133 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011. p. 9

<sup>239</sup> CARIELLO, Rafael. O brega no espelho. *Piauí*. n. 66. mar. 2012. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-66/figuras-da-musica-popular/o-brega-no-espelho>>. Acesso em: 15 de dezembro de 2013.

“modernidade”, mas já haviam abandonado a “tradição”. Ocupavam um lugar marginal na história do país.<sup>240</sup>

Na década de 1980, o termo “cafona” vai sendo trocado por “brega” gradativamente, enquanto os espaços em que a música era ouvida permanecia o mesmo. Em uma entrevista, Paulo César Araújo aborda a questão:

Nos anos 70, a música popular mais romântica era chamada de cafona. No início dos anos 80 passa a se chamar de brega, que era uma expressão usada para designar o baixo meretrício, principalmente no interior da Bahia. Chegava um viajante e falava: “Onde é o brega aqui?”. Ele queria saber onde era a zona. Nesses locais tocava-se muito Waldick (Soriano), Odair José e esses cantores mais populares. Aí no início dos anos 80 isso passa a ser adjetivo. A música do brega, passa a ser música brega. E o termo cafona vai perdendo força. Até hoje se chama de música brega.<sup>241</sup>

Dessa forma, é possível compreender de que forma alguns artistas, mais próximos do diálogo com a dicotomia “moderno” e/ou “tradicional”, e por isso, integrados no que se convencionou chamar de MPB, utilizavam boleros e outros gêneros como uma possibilidade de remissão a determinados grupos sociais (boêmios, baixos trabalhadores), espaços (zonas de meretrício, cabarés, bordéis, subúrbio), e juízos de valor (kitsch, cafona) em suas obras, como o fazem João Bosco e Aldir Blanc, mas também por exemplo, Caetano Veloso e Gilberto Gil, na canção “Lindonéia” (lançada no disco *Tropicália ou Panis et Circense*, pela Philips, em 1968), inspirada no quadro *Lindonéia – a Gioconda do subúrbio* de Rubens Gerchman, em que os compositores utilizam o bolero a fim de exacerbar a melancolia da canção, que, de acordo com Celso Favaretto, fala de uma moça solteira de subúrbio, empregada doméstica, em que se justapõem a sentimentalidade alienada e a violência social e policial, sendo sua única fuga possível a leitura de fotonovelas (em que idealiza o amor que não conhecerá já que morre antes de encontrá-lo).<sup>242</sup>

---

<sup>240</sup> CARDOSO, op. cit. p. 9.

<sup>241</sup> BELISÁRIO, Adriano. O brega desconstruído. *Revista de História*. 6 out. 2008. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/gente-da-historia/o-brega-desconstruido>>. Acesso em: 15 dez. 2013.

<sup>242</sup> SILVA, Marcos. Tropicalismo: música, performance e paródia trágica (Brasil, 1965/1972). *Substantivo Plural*. 14 jul. 2013. Disponível em: <<http://www.substantivoplural.com.br/tropicalismo-musica-performance-e-parodia-tragica-brasil-19651972/>>. Acesso em: 15 dez. 2013; FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996. p. 91.

## 5.5 Corpo-a-corpo com a Vida



Fig. 21: Cartaz de divulgação do filme *O Jogo da Vida*.

Em 1977, foi lançado pela Embrafilme, com direção de Maurice Capovilla, o filme *O Jogo da Vida*, baseado no conto *Malagueta, Perus e Bacanaço* de João Antônio (conto publicado originalmente em 1963). A direção musical foi de Radamés Gnattali e para a trilha, João Bosco e Aldir Blanc foram convidados. Compuseram então duas canções para esse projeto: “O Jogador” e “Batendo pelas Tabelas”. Temas ou fragmentos dessas canções, em versões instrumentais e cantadas aparecem por todo o filme, sendo que “Jogador” geralmente está associada a cenas mais alegres ou da malandragem em ação, enquanto “Batendo pelas Tabelas” surge em momentos reflexivos ou melancólicos da trama, sendo tocada sua versão com letra apenas no final do filme. As versões instrumentais e cantadas, foram inclusive lançadas em EP de 7” no mesmo ano, sendo no lado A, as versões cantadas e no lado B, as instrumentais (as melodias são feitas por Zé Bodega em

“Batendo pelas Tabelas”, no sax tenor, e Zé Menezes em “Jogador”, na guitarra).

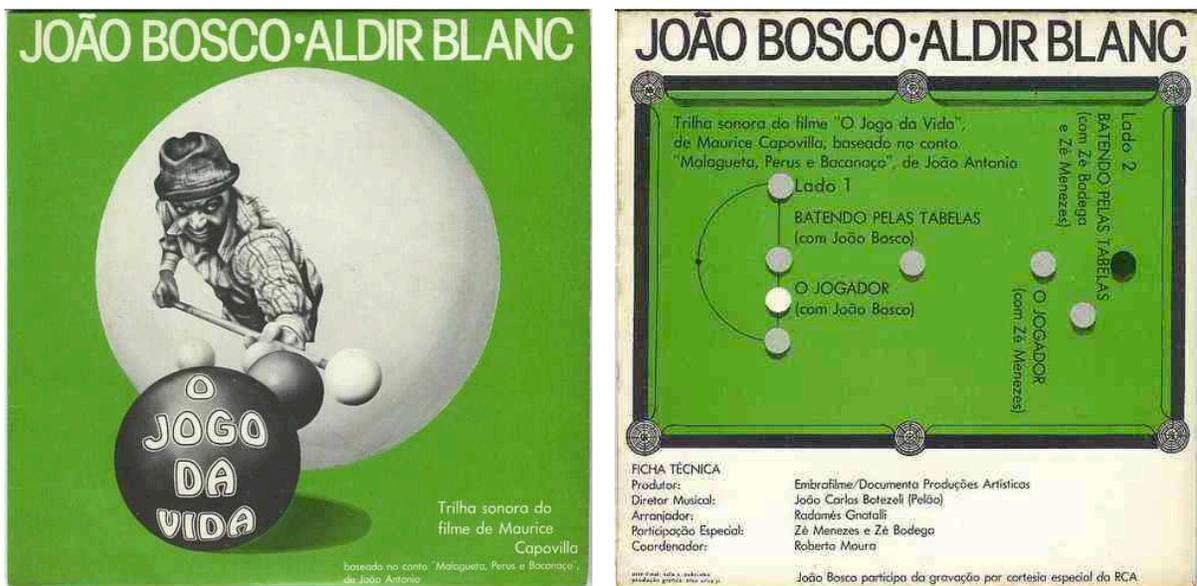


Fig. 22: Capa e contracapa do EP *O Jogo da Vida*.

O álbum *Tiro de Misericórdia*, inclui as duas canções, em gravações distintas das que foram vinculadas ao filme e “Batendo pelas Tabelas” aparece somente como “Tabelas”.

### 5.5.1 Jogador

joga o jogo,  
joga vida roubada,  
joga vinte-e-um...  
joga carambola,  
sinuca, bilhar,  
joga pra espetar,  
pra matar,  
pra defesa... (x2)

olha a mesa,  
olha o quadro,  
olha firme no olhar  
do parceiro...  
olha o taco,  
olha o roubo,  
confere o dinheiro

e não chia  
que um bom jogador  
joga o jogo. (x3)

Uma canção curta (2 minutos), que se inicia com violão e pandeiro executando uma rítmica de partido alto, sendo que o violão é tocado de uma maneira bem particular, uma das marcas de João Bosco, em que o músico realiza uma alternância das cordas mais agudas, de maneira que a primeira corda é executada somente quando a intenção é acentuar tal ataque. Essa levada do violão vai perdurar por toda a canção.



Fig. 23: Início do acompanhamento de violão da canção “Jogador”.

A primeira estrofe do canto ocorre apenas sobre esses dois instrumentos, e na repetição aparecem bateria e ganzá. Antes do início da segunda estrofe, entram guitarra e contrabaixo elétrico executando uma curta frase dobrada em oitavas. A partir de então, o contrabaixo segue fazendo uma levada de samba, o pandeiro deixa de fazer a rítmica de partido alto e passa a executar uma levada mais fluida, enquanto a guitarra preenche alguns espaços deixados pelo canto. Tais preenchimentos da guitarra são realizados geralmente em blocos de 3 notas, em sua maioria utilizando extensões dos acordes nas notas mais agudas, lembrando bastante a maneira como é tocada a guitarra em jazz, quando realizando o chamado *comping* (abreviatura de *accompanying* – que traduzido livremente seria algo como acompanhamento), em que a guitarra (ou outro instrumento harmônico) realiza de forma improvisada acordes e melodias de forma contrapontística<sup>243</sup>. No caso de “Jogador” especificamente, Toninho Horta, o guitarrista que gravou a canção, executa ritmos bastante sincopados, em alguns momentos lembrando padrões rítmicos utilizados por cavaquinistas ao tocar samba.

<sup>243</sup> Cabe ressaltar que o sentido do termo “contraponto” aqui difere-se daquele assumido pelo conjunto de técnicas da música de concerto.



Fig. 24: Início do *comping* realizado pela guitarra.

A canção está em sua maior parte bastante próxima de uma “tematização melódica”<sup>244</sup> com seguidos procedimentos de reiteração da melodia, nesse caso, com a repetição de muitas notas, com movimentos em graus conjuntos e com a terminação das frases em sua grande maioria ocorrendo de forma descendente, o que acontece em meio ao andamento acelerado da canção e à valorização dos ataques consonantais e acentos vocálicos.

Cícero César Batista em sua tese *O Lugar dos Galos de Briga*, chama a atenção para que o acento da primeira sílaba através do “o” aberto de “joga o jogo”, sugere o som do encontro das bolas de sinuca, que juntamente com a sonoridade resultante do andamento acelerado, dos versos curtos e do uso do imperativo, remetem à ideia de um jogo de sinuca em andamento. A esses elementos, seria possível acrescentar o papel da harmonia, que além do acorde de tônica e seu relativo (E6 e C#m7), e de um acorde de subdominante (a tríade A), todos os demais acordes tem função dominante, criando a expectativa do próximo passo, da próxima tacada na sinuca.

O trecho final da melodia está mais próximo de um “efeito figurativo de locução”<sup>245</sup>, ou seja, a melodia nesta parte reafirma o que está sendo dito pela letra com o movimento de ascensão e declive, tal como na fala cotidiana, conforme se vê abaixo:

<sup>244</sup> TATIT; LOPES, 2008. p. 20.

<sup>245</sup> Idem.

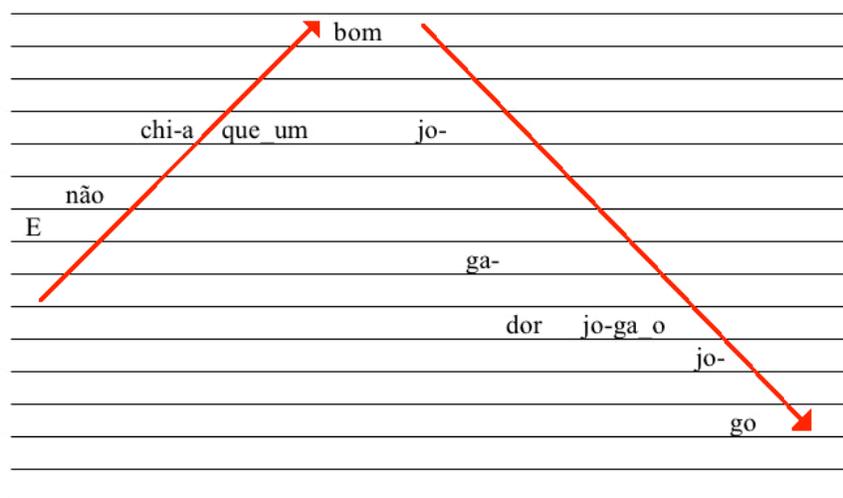


Fig. 25: Diagrama da última frase da letra de "Jogador".

O jogo narrado na letra da canção poderia ser um jogo qualquer, mas, conforme destaca Tinhorão, o que está em jogo é a vida do jogador, sua arte, seu sustento<sup>246</sup>. Conforme foi visto, essa canção foi feita para integrar a trilha do filme *O Jogo da Vida*, que é baseado no conto *Malagueta, Perus e Bacanaço* de João Antônio. "Joga o jogo" é a frase dita pelo malandro Bacanaço ao seu parceiro Malagueta no fim da história, quando eles, mesmo perdendo, insistem em apostar todo o seu dinheiro com um outro malandro que os deixaria "duros".

O jogo preferido dos três personagens principais do conto (Bacanaço, Malagueta e o menino Perus) é chamado "vida", em que cada jogador tem a sua bola, e tem de defendê-la enquanto mata a dos outros. Malagueta, Perus e Bacanaço são parceiros e utilizam trapaçças para que Perus vença o jogo e eles dividam o dinheiro das apostas pelos três. Assim, o verso "joga vida roubada" do início da canção pode remeter ao jogo roubado dos três malandros, mas também pode ser encarado como o jogo da vida que foi "roubada" de cada um. O conto de João Antônio, narra mais uma noite em que os três malandros andam por diversos bairros de São Paulo em busca de apostas em jogos de sinuca, modo pelo qual ganham a vida. Em um trecho da história, no qual os malandros passam por bairros como Água Branca e Perdizes, o autor descreve diferenças das pessoas que moram nesses bairros em relação aos suburbanos. Ele fala das ruas limpas e iluminadas, das

<sup>246</sup> TINHORÃO, 1978. p. 2.

peças bem vestidas, donos de automóveis de preço e as crianças de patins, bicicletas e brinquedos coloridos e caros. Então, o autor afirma: “Aqueles viviam. Malagueta, Perus e Bacanaço, ali desencontrados”, numa sociedade dividida, fragmentada e avessa ao diálogo entre diferentes classes sociais<sup>247</sup>. E em seguida complementa:

O movimento e o rumor os machucava, os tocava dali. Não pertenciam àquela gente banhada e distraída, ali se embaraçavam. Eram três vagabundos, viradores, sem eira, nem beira. Sofredores. Se gramassem atrás do dinheiro, indo e vindo e rebolando, se enfrentassem o fogo do joguinho, se evoluíssem malandrags, se encarassem a polícia e a abastecessem, se se atilassem, teriam o de comer e o de vestir no dia seguinte, se dessem azar, se tropicassem nas virações, ninguém lhes daria a mínima colher de chá – curtissem sono e fome e cadeia.<sup>248</sup>

A tensão gerada pelo autor na contraposição de abastados x suburbanos continua, e ele finaliza dizendo que “aqueles” tinham a “vida ganha”. E que seus filhos não precisariam depender da graça do povo que passa na rua, ao lavar carro, vender flores, amendoim, jornal, pente, o que fosse possível. E nem que mais tarde, quando adultos, precisariam ser batedores de carteira, cafetinar se unindo a prostitutas, suar “o joguinho nas bocas do inferno” e nem fugir dos quartéis. É o subúrbio retratado por João Bosco e Aldir Blanc.

### 5.5.2 Tabelas

batendo pelas tabelas  
meu jogo é elas por elas:  
não quero nem dou partido.

numa jogada infeliz  
resvala o tempo vivido  
que nem um taco sem giz.

e em cada bola tentada  
existe, além da tacada,  
a fama do jogador.

num lance alguém se suicida  
e a marca de uma ferida

---

<sup>247</sup> GONÇALVES FILHO, Antônio. Volume reúne a ficção do paulista João Antônio. *Estadão.com.br/Cultura*. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,volume-reune-a-ficcao-do-paulista-joao-antonio,951397,0.htm>>. Acesso em: 06 nov. 2013.

<sup>248</sup> ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus & Bacanaço*. São Paulo: Ática, 1987. p. 37, 38.

não sai com o apagador.

a partida está fechada,  
a aposta deu em nada  
e o que fazer desse cansaço?

carregar nossa cruz feito o menino perus,  
cair na sarjeta que nem malagueta  
ou virar bagaço igual bacanaço? (x2)

A temática desta canção é a mesma de “Jogador”. Entretanto, o jogo enquanto realidade dos personagens das canções – não apenas como forma de sustento, mas também na maneira de encarar a própria vida –, aparece de maneira muito mais clara em “Tabelas”. A partida enquanto realidade vivida pelo jogador, segue dessa vez marcada também pela derrota que a vida lhe impõe no dia-a-dia. O jogo da vida já está perdido mesmo antes do fim da partida, o que de certa forma remete a “Sinal de Caim” e “Vaso ruim não quebra”. Há uma falta de esperança presente na letra, e essa melancolia é refletida na forma com que a canção é construída.

Na introdução, a melodia principal aparece na guitarra, que toca com muitos glissandos, as notas sempre arrastadas de um lado para o outro, como alguém que anda “pelas tabelas”, se arrastando pelos cantos. Tabela é a borda interna da mesa de sinuca na qual as bolas batem<sup>249</sup>, mas a expressão “cair pelas tabelas”, segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, é um regionalismo brasileiro de uso informal que significa “não se aguentar de pé; sentir-se extremamente fraco ou fatigado”<sup>250</sup>. É o “cansaço” apontado na letra após mais uma anunciada derrota. O andamento lento do bolero e as grandes pausas da voz auxiliam na construção de um clima de certa apatia do personagem principal, frente à impossibilidade de mudança de sua rotina.

A construção melódica traduz a mal sucedida busca do personagem em se encontrar. A melodia traz um alto grau de imprevisibilidade, sem uma evolução aparentemente planejada. Ela apresenta alguns indícios de que poderia repetir-se, como nas duas primeiras frases que contém a mesma figuração rítmica e desenho melódico, apenas deslocados uma terça maior abaixo, entretanto, a expectativa de que a melodia se estruture

---

<sup>249</sup> BUENO, Silveira. *Dicionário Global Escolar Silveira Bueno da Língua Portuguesa*. 3. ed. São Paulo: Global, 2009. p. 705.

<sup>250</sup> DICIONÁRIO Houaiss da língua portuguesa, 2001. p. 2653.

é frustrada logo a seguir, com finais de frase diferentes ritmicamente e com alturas bem díspares; na continuação, a canção segue com uma grande irregularidade melódica até o final. Tatit e Lopes destacam que “quanto menor o grau de uniformidade dos motivos, maior a distância entre os elementos melódicos (no sentido de que a melodia da canção, em última instância, procura a si própria e se encontra nos processos de reiteração)”<sup>251</sup>.

4 Dm6 A7(b13) Dm6 Gm6  
Ba-ten-do pe-las ta-be-las Meu jo-go/é e-las por

6 Dm/F Gm/Bb Dm6 A7(b13) Dm6 A7(b13)  
e-las Não que-ro/e-nem dou par-ti-do Nu-ma jo-ga-da/in-fe-

9 D7 D7(b9) Gm(7M) Gm7  
liz Res-va-la/o tem-pô vi-vi-do Que nem um ta-co sem giz

Fig. 26: Oito primeiros compassos da melodia da canção “Tabelas”.

Algo semelhante ocorre com a harmonia e a transitoriedade das tonalidades, que não são estabelecidas por longos períodos, e revelam uma dúvida sobre a tonalidade central da peça. A canção inicia-se no tom de ré menor, alternando os acordes de tônica, dominante e subdominante menor (Dm6 A7(b13) Gm6). No sexto compasso após a entrada da melodia, surge o acorde de D7, que resolverá num acorde de sol menor dois compassos adiante. Este último carrega grande carga simbólica na canção, pois traz a dubiedade da tonalidade em sua sétima, que se alterna entre sétima maior e menor (justamente as notas fá sustenido e fá natural, terças maior ou menor do acorde de ré). A harmonia segue então para um compasso com F7M e Bb7M (bIII7M e bVI7M de Ré menor), para em seguida entrar o acorde de E7, enquanto a melodia apresenta a nota fá sustenido novamente. Surge então uma sucessão de acordes de A7, que variam suas extensões, com exceção da décima terceira, que permanece maior (fá sustenido) no

<sup>251</sup> TATIT; LOPES, 2008. p. 21, 22.

percurso, indicando que a tonalidade vindoura será justamente a de Ré Maior. O desenvolvimento do restante da canção na tonalidade de Ré Maior ocorre em meio a diversos empréstimos modais, com o aparecimento de diferentes acordes de dominante secundário, quarto grau menor e um acorde de sexta napolitana (que também pode ser entendido como um acorde empréstimo modal do modo menor – emprestado da tonalidade da subdominante menor, onde é um acorde diatônico). A canção encerra-se, finalmente, com um acorde de ré maior – D6/9(#11). Ou seja, o caminho percorrido pela harmonia, tal qual ocorre com a melodia conforme enunciado por Tatit e Lopes, que “procura a si própria e se encontra nos processos de reiteração”, parece um caminho sem volta, sem retorno, também sem reiteraões, e que termina em outro ponto, que não o mesmo de partida, ao contrário do que ocorre em grande parte das canções no Brasil (consequência talvez do que foi a prática desde as primeiras peças tonais).

	Dm6	A7(b13)		Dm6	A7(b13)		Dm6	A7(b13)		Dm6	A7(b13)	
<b>ré menor</b>	Im6	V7(b13)		Im6	V7(b13)		Im6	V7(b13)		Im6	V7(b13)	
	Dm6	Gm6		Dm/F	Bb6		Dm6	A7(b13)		Dm6	A7(b13)	
	Im6	IVm6		Im	bVI6[IVm]		Im6	V7(b13)		Im6	V7(b13)	
	D7			D7(b9)			Gm(7M)	Gm7		Gm(7M)	Gm7	
	I7[V7/IV]						IVm(7M)	IVm7		IVm(7M)	IVm7	
	F7M	Bb7M		E7	A7(13)	A7(b9/13)		A7/4(9/13)	A7(9/13)			
	bIII7M	bVI7M		II7[V7/V]	V7(13)	V7(13)		V7(13)	V7(13)			
				<b>ré maior</b>	V7(13)	V7(13)						
	D6/9(#11)			B7(b9)			Em7(9)			Gm6		
	I6/9(#11)			VI7[V7/II]			IIm7			IVm6[IIIm7(b5)]		
	D7M/F#	B7/4(9)		C#7(b9)			F#m7(9)			D6/9		
	I7M	VI7/4(9)[V7/II]		VII7(b9)[V7/III]			IIIIm7(9)			I6/9		
	G7M(9)			A7/4(9)	A7(9)		F#m7(b5)			B7(13)	B7(b13)	
	IV7M(9)			V7	mi menor		IIIm7(b5)			V7		
							IIIIm7(b5)					
	Em	Em(7M)		A7/4(9)	A7(9)		Bb6/9	Eb7M(9)		D7M(9)		
<b>ré maior</b>	Im	IIIm					bVI6/9	bII7M(9)		I7M(9)		

Fig. 27: Estrutura harmônica de “Tabelas”.

Acerca ainda da estrutura formal de “Tabelas”, também praticamente inexistente reiteração quando focaliza-se na letra e nas repetições que possam ocorrer com o canto. A ausência de um refrão, com a repetição unicamente da última estrofe da canção, mostra um texto que segue quase à deriva, sem pontos de retorno, sem voltas à si mesmo, tal qual sua melodia, sua harmonia e a vida do jogador.

A letra revela a intimidade dos compositores com o universo boêmio e malandro da sinuca. O uso de gírias demonstra a vivência deles naquele universo. A preocupação com o uso da linguagem específica daquele ambiente, se analisada essa canção em especial, pode ter a referência do conto em que a canção foi baseada,

*Malagueta, Perus e Bacanaço*, em que João Antônio recorre a esse artifício durante toda a construção do texto, uma característica, aliás, marcante em toda a obra do autor. Este tinha, inclusive, uma caderneta em que anotava as palavras e expressões que ouvia nas ruas para utilizá-las depois em seus textos<sup>252</sup>.

O sujeito, que aparece em primeira pessoa na canção, utiliza o linguajar da sinuca para falar do próprio jogo e, concomitantemente, da vida. Uma vida sem regalias e oportunidades, em que cada tacada vale “a fama do jogador”, o seu prestígio e, conseqüentemente, o valor a que suas apostas podem chegar. Por isso uma “jogada infeliz”, por exemplo, um “suicídio”<sup>253</sup>, não é esquecida com o fim da partida e o apagar do placar no quadro, mas perpetua-se na memória e no histórico dos jogadores, e pode representar a fome ao final do dia, já que, com a perda do jogo, não há dinheiro.

No fim, anuncia-se o término da partida da mesma maneira que ocorre no conto (e talvez, por isso, a letra da canção só apareça no final do filme *O Jogo da Vida*), com a já pressentida derrota, e com o cansaço de quem tem que arrumar uma maneira de sobreviver, e daí a letra cita diretamente os três personagens principais do conto (e, conseqüentemente, do filme), cada um com as suas mazelas, num estado de desesperança, na certeza de que o futuro perpetuará o calvário (“carregar nossa cruz”) em que se encontram.

### 5.5.3 Me Dá a Penúltima

eu gosto quando alvorece  
porque parece que está anoitecendo  
e gosto quando anoitece que só vendo  
porque penso que alvorece  
e então parece que eu pude  
mais uma vez, outra noite,  
reviver a juventude.  
todo boêmio é feliz  
porque quanto mais triste

---

<sup>252</sup> Lançado em conjunto com a antologia *João Antônio: contos reunidos*, a caderneta, originalmente de telefones e endereços, abrigava as palavras e expressões recolhidas por João Antônio, e foi lançada em tamanho natural, sob o nome de *Vocabulário das Ruas*.

<sup>253</sup> “Suicídio” é a jogada em que a bola branca, que é a bola na qual se toca diretamente com o taco, acidentalmente cai na caçapa. Ela é considerada a pior jogada que pode acontecer na sinuca, e que, em muitas regras, leva diretamente ao fim do jogo, impondo a derrota àquele que executou a tacada.

mais se ilude. (x2)

esse é o segredo de quem,  
como eu, vive na boemia:  
colocar no mesmo barco  
realidade e poesia.  
rindo da própria agonia,  
vivendo em paz ou sem paz,  
pra mim tanto faz  
se é noite ou se é dia.

Ainda que não tenha sido composta para o filme, “Me dá a penúltima” foi analisada em conjunto neste subcapítulo por ter uma relação estreita com um dos personagens do conto de João Antônio, o “menino Perus”, que guarda, apesar da falta de esperança e de seu sacrifício diário pela sobrevivência, essa face romântica do boêmio. No conto, Perus aparece em duas passagens contemplando o céu e o ambiente em que se encontra. A primeira ocorre logo após os malandros serem extorquidos por um policial e estarem se sentindo menosprezados, humilhados, pequenos, ofendidos e rebaixados<sup>254</sup>. A segunda acontece justamente na aurora, no nascer do sol, nos instantes de passagem da noite para o dia, do céu buscando um tom definido. Perus gostava daquela hora do dia, mas não conseguia conversar sobre isso com os companheiros, apesar de poder falar com eles sobre quase tudo. Ele se arrepiava, “e até julgava pela força estranha que aquele sentimento não era coisa máscula, de homem.”<sup>255</sup> Mas compreendia a beleza daquilo e perdia-se naquele instante o quanto mais pudesse.

Sabia o que tinha de lindo aquele momento e mesmo querendo contar a alguém não conseguiria. Não haveria jeito, com palavras difíceis ou escolhidas ou modo arrumado, que reproduzisse aquele vermelho. Não era coisa de contar. Era de ficar vendo, quieto, parado, esquecido. E bobo.<sup>256</sup>

O boêmio, que cai e depois levanta, sem outra alternativa, vivendo consciente de seu destino, convivendo com a falta de esperança (como em “Tabelas”) e com a sua sina de ser o culpado independente das circunstâncias (como em “Sinal de Caim”), aparece com uma certa ambiguidade nos elementos da canção “Me dá a penúltima”. O personagem, impossibilitado de encarar apenas a realidade, o que seria demasiadamente doloroso,

---

<sup>254</sup> ANTÔNIO, 1987. p. 54.

<sup>255</sup> Ibidem. p. 66.

<sup>256</sup> Ibidem. p. 66, 67.

assume a face ilusória, imaginária, poética, como forma de sobrevivência (o que lembra a fala de Aldir ao se referir à sua infância, conforme foi visto no item *Crônicas, Infância e Vila Isabel*). Ele mistura realidade e poesia, e então, consegue aturar o cotidiano de forma resignada, indiferente, “tanto faz se é noite ou se é dia”, já que, apesar de sua realidade, a felicidade vem da ilusão: “todo boêmio é feliz porque quanto mais triste, mais se ilude”. Por isso gosta “quando amanhece porque parece que está anoitecendo” e vice-versa, ri da própria agonia, e tanto faz se vive em paz ou sem paz.

A noção de que a vida não se modificará, não escapará deste estágio, ocorre de forma quase circular, num círculo vicioso, como na coda da canção, uma repetição sem fim da frase “pra mim tanto faz / se é noite ou se é dia”, sobre a qual a faixa termina em *fade out*, sugerindo que aquilo continuaria indefinidamente. A progressão harmônica sobre a qual ocorre a frase, também sugere essa circularidade no seu clichê harmônico I6(9) VI7(V7/II) II7(V7/V) V7, (no tom original os acordes são C6(9) A7 D7 G7). Esse “círculo vicioso” parece ocorrer também na vida do boêmio que quando pede no bar “me dá a penúltima” (frase que, apesar de ser o título da canção, não aparece em nenhum momento nem através de referência superficial na letra da mesma), denuncia que o personagem não quer, ou se sente impossibilitado de largar a vida que leva mesmo apesar de todas agruras que vive, já que jamais pede “a última”.

#### **5.5.4 Porta-vozes dos Marginalizados**

A escolha de João Bosco e Aldir Blanc para assinar a trilha do filme *O Jogo da Vida* parece não ter sido ao acaso. O modo de retratar o subúrbio, com uma visão “de dentro”, está intimamente ligado à maneira com que João Antônio constrói suas histórias e seus personagens. Além disso, é possível enxergar muito mais em comum na relação entre a dupla e João Antônio. Para compreender melhor isso, cumpre rever um pouco da trajetória de João Antônio e a expressão de algumas de suas ideias a fim de que sejam traçados os pontos de interseção dentre Aldir Blanc, João Bosco e João Antônio.

O primeiro livro de João Antônio, *Malagueta, Perus e Bacanaço*, foi lançado em 1963, bastante celebrado por público e crítica, recebendo, dentre outros, o Prêmio Fábio

Prado e dois Prêmios Jabuti de Literatura, nas categorias de melhor livro de contos e autor revelação. A obra já trazia a forma de escrever que marcaria toda a trajetória profissional de João Antônio, cujo momento de maior reconhecimento se deu em meados da década de 1970.

Em meio à ditadura militar no Brasil, João Antônio tornou-se uma referência no meio literário de esquerda, por uma conjunção de fatores elencada por Rodrigo Lacerda na apresentação do livro *João Antônio – Contos Reunidos*. Num momento de valorização do retrato das classes urbanas desprivilegiadas e marginalizadas, João Antônio, enquanto oriundo desse universo e especialista em escrever sobre ele, “era o único apto a criar, num processo de reprodução natural, espécimes sociais que a maioria dos outros escritores precisariam ‘clonar’”, já que, quase todos eles, tinham origem na classe média. Dessa forma, enquanto a elite cultural-ideológica voltava suas atenções para os que estavam “embaixo”, João Antônio ascendia social e profissionalmente e era acolhido pelos que “desciam”. Isso ajuda a compreender a afirmação de seu contemporâneo, Moacyr Scliar, de que “ler João Antônio era uma forma de protesto” para sua geração.

Soma-se ao exposto mais dois pontos: o prestígio gozado pelo conto, a chamada narrativa ficcional curta, que, se em outros momentos era bastante menosprezada por editores e leitores, naquele período “mostrava uma realidade brasileira que a imprensa estava impedida de mostrar”; e ainda o fato da editora de João Antônio, a Civilização Brasileira, ser um dos “bastiões da literatura engajada” (ficcional ou não), tendo o seu dono, Ênio Silveira, um histórico não só de censura, mas também de prisões<sup>257</sup>.

Em 1975, após mais de uma década do lançamento de seu primeiro livro, trabalhando sem distinções quanto à atividade literária e jornalística e “permitindo que essas se entrelaçassem”<sup>258</sup>, João Antônio lança uma espécie de ensaio-manifesto intitulado *Corpo-a-corpo com a vida*, como posfácio de seu livro *Malhação do Judas Carioca*. As ideias defendidas nesse texto, que já pautavam a produção do escritor desde o fim da

---

<sup>257</sup> LACERDA, Rodrigo. Apresentação. In: *João Antônio – Contos Reunidos*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 8-41. p. 30, 31.

<sup>258</sup> COSTA, Jônatas Oliveira da. *O Jornalismo de João Antônio: um corpo-a-corpo com a vida*. 61 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Jornalismo) – PUCRS. Porto Alegre, 2010. p. 19.

década anterior<sup>259</sup>, constituem-se de uma “proposta-problema” lançada pelo autor: “a configuração de uma escrita comprometida com as pulsações de uma realidade social nacional esquecida, à margem”<sup>260</sup>. As premissas lançadas pelo autor possuem relação direta com o seu exercício profissional de escritor e jornalista, pois busca algo entre o romance e a reportagem, como os novos gêneros que estavam surgindo nos Estados Unidos e na Europa, tendo como expoentes escritores como Truman Capote, Norman Mailer e o italiano Vasco Pratolini, além de uma variedade de matérias publicadas no jornal alemão *Der Spiegel*. Há diversos trabalhos acadêmicos, inclusive, que buscam analisar as obras publicadas por João Antônio tendo em vista os referenciais jornalístico e literário, alguns deles debruçados sobre a coluna *Corpo-a-corpo*, que era publicada no jornal carioca *Última Hora*, e outros trabalhos de reportagem e crônicas do autor<sup>261</sup>.

O ensaio *Corpo-a-corpo com a vida* traz a principal missão da literatura na visão de João Antônio, “ser a estratificação da vida de um povo e participar da melhoria e da modificação desse povo”. Para o autor, a literatura deveria refletir a vida brasileira, “o futebol, a umbanda, a vida operária e fabril, o êxodo rural, a habitação, a saúde, a vida policial, aquela faixa toda a que se possa chamar radiografias brasileiras”, “a desconhecida vida de nossas favelas”, onde residem quase “75% de nossas populações urbanas”, “e onde mais existe um espírito comunitário”. A maneira de escrever deveria então ser afetada diretamente por essas escolhas, haveria de ser “uma literatura que se rale nos fatos e não que rele neles”, e assim se configurariam as artes que o Brasil necessitava, na visão de João Antônio, artes “que firmam, penetrem, compreendam, exponham, desencarnem as nossas áreas da vida”<sup>262</sup>. E assim, o autor apontado constantemente pela crítica na época como “o

---

<sup>259</sup> LACERDA, op. cit. p. 26.

<sup>260</sup> CORAÇÃO, Cláudio Rodrigues. João Antônio – O corpo-a-corpo com a vida. *Observatório da Imprensa*. 433. ed. Disponível em: <[http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/o\\_corpoa-corpo\\_com\\_a\\_vida](http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/o_corpoa-corpo_com_a_vida)>. Acesso em 16 out. 2013.

<sup>261</sup> Ver, por exemplo: AZEVEDO FILHO, Carlos Alberto Farias de. *Hibridismo e Ruptura de Gêneros em João Antônio*. 210 p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2008; CORAÇÃO, Cláudio Rodrigues. *Repórter-Cronista: Jornalismo e Literatura na Interface de João Antônio com Lima Barreto*. 200 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2009; e COSTA, Jônatas Oliveira da. *O Jornalismo de João Antônio: um corpo-a-corpo com a vida*. 61 p. Trabalho de Conclusão de Curso – Jornalismo – PUCRS). Porto Alegre, 2010.

<sup>262</sup> ANTÔNIO, João. *Corpo-a-corpo com a vida*. In: \_\_\_\_\_. *Malhação do Judas Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Carioca, 1975. passim.

porta-voz dos marginais e dos marginalizados”<sup>263</sup>, resume: “Corpo-a-corpo. A briga é essa. Ou nenhuma”.

Chamados, dentre outras insígnias similares, de “repórteres de sua época”<sup>264</sup> e “cronistas dos desfavorecidos”<sup>265</sup> por críticos, como foi visto no capítulo *Por um bloco que derrube esse coreto*, João Bosco e Aldir Blanc, pareciam entender o seu compromisso com a arte de forma análoga a João Antônio. De alguma forma, pode haver no fato de Aldir Blanc também escrever crônicas, uma tendência à coincidência no pensamento deles acerca do fazer-artístico. Ao traçar perfis e compor canções que lembram justamente crônicas, a dupla de fato – e é interessante que se destaque, isso já ocorria antes da publicação de *Corpo-a-corpo com a vida* – retratava as classes e os personagens elencados por João Antônio no citado ensaio. Aldir Blanc, em entrevista dada em 1976, declara, demonstrando a consciência sobre o seu papel enquanto compositor: “Somos um povo que necessita muito dizer seus problemas. Precisamos aprender nossas queixas reais, o porquê delas e de que forma fazê-las objetivamente.”<sup>266</sup>

Entretanto, não só a temática é motivo da estreita relação entre João Antônio, Aldir Blanc e João Bosco. A linguagem utilizada na abordagem de suas obras também o é. Orações menos diretas, distantes de belezismos e academicismos, em conjunção com um vocabulário repleto de gírias, expressões e outros traços da linguagem falada, contribuíam na caracterização geral e na adesão do compositor/escritor/narrador ao grupo social a que pertencem os personagens, auxiliando, tanto João Antônio quanto Aldir Blanc e João Bosco, a confeccionar textos que procuravam eliminar a distância entre o objeto e o olhar daquele que o retrata.

Em *Corpo-a-corpo com a vida*, João Antônio trata além da temática e da linguagem, da forma da obra. O autor escreve sobre as consequências da literatura que defende acerca também desta questão: “Do ponto de vista da forma, essa nova linha de ideias favorece e até obriga o surgimento de um novo processo. Desaparece a forma apriorística, que passa a ser determinada pelo próprio tema. O escritor não pode partir com

---

<sup>263</sup> LACERDA, 2012. p. 19.

<sup>264</sup> SOUZA, 1976. p. 1.

<sup>265</sup> HISTÓRIA da Música Popular Brasileira, 1983.

<sup>266</sup> BAHIANA, Ana Maria. Os novos poetas da música. In: *Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2006. p. 241. Matéria publicada originalmente no Jornal Opinião em 19 mar. 1976.

uma forma pronta.”<sup>267</sup>

Analisando musicalmente, o abandono à chamada “forma canção”, sedimentada nos anos 1930 no Brasil, já ocorria desde a década de 1960, entretanto, poucos artistas do *mainstream* no cenário nacional lançaram álbuns com parcos refrões. É possível perceber que a forma não moldava o trabalho de Bosco e Blanc, já que por exemplo, o refrão é parte ausente em muitas canções da dupla. Conforme foi possível depreender das análises do disco *Tiro de Misericórdia*, em apenas uma de suas onze faixas há refrão (a faixa 6 do lado A – “Vaso ruim não quebra”). Não só o álbum em questão, mas toda a obra desses compositores está repleta de letras longas, bastante narrativas, bem como canções curtas, muitas vezes cantadas sem repetição de parte alguma.

Por último, é possível perceber que as congruências entre João Antônio, Aldir Blanc e João Bosco extrapolam o âmbito de suas obras. Questões relacionadas à busca pelo reconhecimento enquanto profissionais em suas respectivas atividades eram centrais para os três. Conforme visto no capítulo *Por um bloco que derrube esse coreto*, João Bosco e Aldir Blanc protagonizaram famosas brigas com sua gravadora (RCA) nos anos 1970, por não concordarem com as prestações de contas dos discos vendidos pela empresa; bem como fizeram parte da SOMBRAS (Sociedade Musical Brasileira), criada em conjunto com outros músicos, e que, através das diversas atividades dessa associação, obtiveram grandes conquistas como a criação do Conselho Nacional de Direito Autoral, e, mais tarde, do Escritório Central de Arrecadação de Direitos (ECAD).

Enquanto isso, João Antônio defendia sistematicamente a profissionalização dos escritores. E isso o levou a ser considerado uma figura “problemática” por empresários ligados a editoras, já que, naquele tempo, os escritores não recebiam qualquer adiantamento por seus livros, e o pagamento por parte das editoras, quando ocorria, era de forma bastante irregular<sup>268</sup>. Além disso, João Antônio se indispôs inclusive com pessoas da classe artística e até alguns amigos, pois não aceitava certos tipos de atitude, chegando a publicar denúncias em jornais, como no caso de *É ladrão*, publicada na Folha de São Paulo em 30 de dezembro de 1976, em que acusava o seu antigo amigo e parceiro de trabalho, Maurice

---

<sup>267</sup> ANTÔNIO, 2012. p. 26.

<sup>268</sup> LACERDA, 2012. p. 34.

Capovilla, de ter pagado menos do que deveria pelos direitos de filmagem do conto *Malagueta, Perus e Bacanaço*, como visto, lançado no cinema como *O Jogo da Vida*<sup>269</sup>. Outra denúncia publicada na Folha de São Paulo, em janeiro de 1977, *Carta aberta aos caloteiros*, tratava de um caso em que Waldomiro Autran Dourado, Carlos Drummond de Andrade e Samuel Ravet não tiveram seus direitos pagos pela editora que publicara textos seus em uma antologia escolar e o processo já se arrastava por mais de seis anos na esfera judicial. João Antônio também criticou os três escritores por se omitirem mesmo após a editora ter publicado um artigo atacando violentamente Autran<sup>270</sup>.

Havia ainda um esforço no sentido de uma relação profissional também entre o escritor e o editor com o mercado, que na opinião de João Antônio, só assim conseguiria se ampliar. Isso incluía viagens pelo Brasil para a divulgação da literatura contemporânea brasileira e de seus livros. Não diferente do que faziam os compositores, conforme afirmou João Bosco:

(...) tem que batalhar. Eu me violencei muito, me violento todos os dias em função do meu trabalho, da divulgação dele. Faço coisas que eu não gostaria de fazer, mas se é para o trabalho, eu faço. Nesse tempo todo a gente aprendeu muita malandragem, porque existe um jogo, um esquema montado; se a gente ficar em casa esperando que nos descubram, a gente pode mofar.<sup>271</sup>

Em última análise, o que todos buscavam era a possibilidade de viver de suas profissões, abandonando a “aura” de artista, recebendo corretamente e de forma justa por seus trabalhos. Entretanto, um certo dilema acerca do artista enquanto cidadão inserido na classe média atormentava João Antônio, Aldir Blanc e João Bosco. João Antônio teve problemas com o álcool, decorrente de uma profunda crise de identidade pela sua ascensão pessoal. De acordo com Rodrigo Lacerda:

No cotidiano, no dia-a-dia, João Antônio sabia muito bem o que havia acontecido. Ele havia absorvido o “odioso” estilo de vida da classe média. Se não sua renda mensal, seu desenvolvimento profissional o tirara do meio onde estava sua ética original e o “promovera” socialmente.<sup>272</sup>

No caso de Blanc e Bosco, apesar de sua origem social ser diversa da de João

---

<sup>269</sup> Segundo João Antônio, o contrato firmado garantia-lhe dez por cento do custo total do filme como pagamento pelos direitos de filmagem. Capovilla pagou-lhe o valor sobre o orçamento inicial de CR\$ 800.000,00, entretanto, João Antônio descobriu na Embrafilme, empresa produtora do filme, que o verdadeiro valor fora de CR\$ 1.300.000,00, porém ele não conseguia receber a diferença.

<sup>270</sup> LACERDA, Rodrigo. *Pingentes: João Antônio e Lima Barreto*. Disponível em: <<http://www.rodrigolacerda.com.br/pingentes-joao-antonio-e-lima-barreto>>. Acesso em: 06 nov. 2013.

<sup>271</sup> JOÃO Bosco: um galo de muita briga. *Jornal da Música*, Rio de Janeiro, 23 de setembro de 1976.

<sup>272</sup> LACERDA, Rodrigo. *Pingentes: João Antônio e Lima Barreto*.

Antônio, a causa da “crise” deles guarda forte semelhança com o que foi vivido pelo autor, conforme pode ser visto nas palavras do letrista (através de uma análise calcada em seu conhecimento psiquiátrico):

Como a maioria dos artistas, nós viemos da classe média, mas viemos com um remorso de sermos artistas. Quer dizer, o artista é artista, mas filho de classe média, e essa filiação ele abomina. A simpatia dele vai para a classe proletária, ele busca essa identificação. Quando trabalha, ele quer se sentir proletário. E quando o resultado do trabalho dele aparece, inclusive gerando dinheiro, ele olha o proletário e se sente mal. Ele vive numa rede de culpa.<sup>273</sup>

---

<sup>273</sup> SZNEJDER, Vitor. Aldir Blanc, o último soldado da Vila. *O Globo*. 10 set. 1976.

## 6 Considerações finais

Após a análise do álbum, é possível notar que, de forma geral, as canções tratam dos aspectos do cotidiano dos subúrbios da cidade do Rio de Janeiro. As construções das narrativas acontecem não apenas na letra, mas de distintas maneiras no plano musical. Reiteraões, contradições e exemplificações do que é dito nas letras aparecem nas melodias, harmonias e arranjos, o que reafirma a importância das análises extrapolarem apenas o plano textual, buscando compreender significações em conjunção com os aspectos musicais, elucidando diferentes planos das composições não revelados apenas na verificação do aspecto literal. Os ritmos escolhidos por Blanc e Bosco também sugerem uma ambientação dos cenários, auxiliando na composição das conjunturas das canções.

Além disso, outro aspecto revelado nas análises toca às formas das canções, com a quase completa ausência de refrãos durante todo o álbum. A linguagem utilizada, bem próxima da fala cotidiana dos subúrbios, repleta de gírias, maneirismos e expressões populares, auxilia na aproximação dos compositores a João Antônio. Estilo e ideias desse autor foram marcantes nas décadas de 1960 e 1970 no Brasil, o que ajudou a conduzir artistas e escritores a repensar suas obras, temas, formas e linguagem a partir de novas perspectivas que ocorriam também internacionalmente, numa aproximação entre literatura e jornalismo. Isso pode contribuir para a compreensão da maneira de se expressar da dupla João Bosco e Aldir Blanc: as “crônicas cancionais”, cujas principais características serão complementadas a seguir.

A distância que aparece no tocante à forma canção sedimentada nos anos 1930 ocorre de maneira idêntica com o ritmo do samba e o malandro, ou seja, também esses aspectos diferem bastante daqueles consolidados e cultuados na década de 1930. É possível ver assim que, apesar de certas temáticas e escolhas estéticas de Bosco e Blanc guardarem relação com o citado período (há inclusive, como foi visto, remissões e citações no álbum a décadas anteriores à da produção do mesmo – mais especificamente as décadas de 1930 e 1950), as formas, estruturas e paradigmas são divergentes nestes aspectos. Em primeiro lugar, observam-se as questões concernentes à forma que, conforme já elucidado, aparece de distintas maneiras no disco, com uma tendência à não repetição de trechos, e com faixas

de curtíssima duração contrastando com letras longas e narrativas, não valorizando os refrãos no disco. No tocante ao samba mais especificamente, além da forma, a rítmica e a maneira de tocar também se diferem daquelas estruturadas nos anos 1930, com nova mistura de ritmos que remetem a religiões afro-brasileiras, ao rock e ao funk, em voga na década de 1970, bem como a adição de instrumentos naquele momento associados à “modernidade” como a guitarra elétrica, o naipe de saxofones e a bateria tocada com vassourinhas.

A respeito da malandragem, apesar de algumas representações no disco remeterem ao característico malandro dos anos 1930, a ideia prevalecente é a de ruptura do personagem com a ordem. Essa concepção de um não-pacto por parte do malandro representado vai de encontro inclusive à noção construída nos anos 1970 acerca da representação do malandro como aquele “que transita entre a ordem e a desordem”, e que o levou a símbolo de resistência ao ordenamento social e político que se expressava ilegitimamente na vigência do regime ditatorial militar no país. Entretanto, ao ser representada como marginalizada (de forma ativa ou passiva, ou seja, se colocando nessa posição ou nela sendo colocada), a malandragem, através de sua fissura com a ordem, extrapola as ideias do malandro cordial e passa a aparecer de maneira diferente no campo estratégico de resistência à ditadura. Exemplo disso é a face violenta do malandro que passa a ser exacerbada em diversas obras do período, evidenciando de certa maneira o embate frontal e armado com as forças militares.

Em busca de uma contextualização do presente disco dentro da produção da dupla nos anos 1970, uma breve visita à obra dos artistas daquele período mostra que a temática do subúrbio e da malandragem já vinha (e continua depois) sendo reiteradamente abordada, bem como os gêneros, as diferentes maneiras de formatar as canções e as referências à cultura e à religiosidade de raízes africanas, sendo que, naturalmente, alguns aspectos aparecem com mais ênfase que outros em cada álbum.

Por fim, o contexto daquele período aponta obviamente para a opressão política e social, censura, privações de liberdades, etc., entretanto, em última análise, resta a compreensão de que as alusões do disco não são feitas apenas ao contexto marcado pelo governo ditatorial militar, mas também à modernização capitalista conservadora, à

sociedade de classes na qual a desigualdade é estrutural, se expressando na imensa acumulação de riqueza em um de seus polos enquanto, no outro, a exclusão e a miséria. A perpetuação desse cenário após a abertura democrática confere atualidade às canções, permitindo com que elas possam ser constantemente (re)interpretadas no contexto contemporâneo.



## REFERÊNCIAS

### BIBLIOGRAFIA

ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss Ilustrado de Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.

ANTÔNIO, João. Corpo-a-corpo com a vida. In: \_\_\_\_\_. *Malhação do Judas Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Carioca, 1975.

\_\_\_\_\_. *Malagueta, Perus & Bacanaço*. São Paulo: Ática, 1987.

ARAÚJO, Samuel. The Politics of Passion: The Impacto of Bolero on Brazilian Musical Expressions. *Yearbook for Traditional Music*. v. 31. 1999. p. 42-56.

AUTRAN, Margarida. O Estado e o músico popular: de marginal a instrumento. *Anos 70: 1 – Música Popular*. Rio de Janeiro. Ed. Europa. 1979-1980.

AZEVEDO FILHO, Carlos Alberto Farias de. *Hibridismo e Ruptura de Gêneros em João Antônio*. 210 p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2008.

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

\_\_\_\_\_. Os novos poetas da música. In: *Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2006.

BATISTA, Cícero César Sotero. *O Lugar dos Galos de Briga: Aldir Blanc e a década de 1970*. 2010. 227 p. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

BELISÁRIO, Adriano. O brega desconstruído. *Revista de História*. 6 out. 2008. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/gente-da-historia/o-brega-desconstruido>>. Acesso em: 15 dez. 2013.

BENISTE, José. *Orun-Aiyé: o encontro de dois mundos, o sistema de relacionamento nagô-yorubá entre o céu e a terra*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. 43a reimpressão. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1980.

BLANC, Aldir. *Guimbas*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2008.

DOIS pra lá, Dois pra cá. *BRAVO! Especial: 100 Canções essenciais da música popular brasileira*. p. 67. maio 2008.

BUENO, André. A Dialética e a Malandragem. *Revista LETRAS*. n. 74. Curitiba: Editora UFPR, jan./abr. 2008. p. 47-69.

BUENO, Silveira. *Dicionário Global Escolar Silveira Bueno da Língua Portuguesa*. 3. ed. São Paulo: Global, 2009.

CABRAL, Sérgio. *MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996.

CANDIDO, Antônio. A Vida ao Rés-do-chão. In: ANDRADE, Carlos Drummond de; SABINO, Fernando; CAMPOS, Paulo Mendes; e BRAGA, Rubem. *Para gostar de ler Volume 5*. São Paulo: Ática, 1982.

\_\_\_\_\_. Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. n. 8. São Paulo: USP, 1970. p. 67-89.

CARDOSO, Sílvia Oliveira. *Eu não sou lixo: Música “brega”, indústria fonográfica e crítica musical no Brasil dos anos 1970*. 2011. 133 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

CARIELLO, Rafael. O brega no espelho. *Piauí*. n. 66. mar. 2012. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-66/figuras-da-musica-popular/o-brega-no-espelho>>. Acesso em: 15 de dezembro de 2013.

CECÍLIA, Maria. *Revista Música*. Ano II. n. 20. p. 32. São Paulo: Ed. Imprensa, jan. 1978.

CHEDIAK, Almir. *Songbook João Bosco vol. 1*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003a.

\_\_\_\_\_. *Songbook João Bosco vol. 3*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003b.

CLETO, Ciley. *Blanc / Bosco: Arte e resistência*. 1996. 167 p. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado – cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COELHO, Márcio Luiz Gusmão. *O Arranjo como Elemento Orgânico Ligado à Canção Popular Brasileira: uma proposta de análise semiótica*. 2007. 226 p. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CORAÇÃO, Cláudio Rodrigues. *Repórter-Cronista: Jornalismo e Literatura na Interface de João Antônio com Lima Barreto*. 200 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) –

Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2009

COSTA, Jônatas Oliveira da. *O Jornalismo de João Antônio: um corpo-a-corpo com a vida*. 61 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Jornalismo) – PUCRS. Porto Alegre, 2010.

COUTO, Fernando Marcílio Lopes. *Chico Buarque: Música, Povo e Brasil*. 2007. 163 p. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

COX, Dilermando Duarte. *Os párias da cidade maravilhosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950 *apud* MISSI, Michel. *Malandros, Marginais e Vagabundos & a acumulação social da violência no Rio de Janeiro*. 1999. 413 p. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis – para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

DÉTIENNE, Marcel; VERNANT, Jean-Pierre. *Métis: as astúcias da inteligência*. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Odysseus, 2008.

DIAS, Márcia Tosta. *Os Donos da Voz: Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura*. São Paulo: Boitempo/Fapesp, 2000.

DICIONÁRIO Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica. 2. ed. São Paulo: Art. Editora: Publifolha, 2000.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FENERICK, José Adriano; MARQUIONI, Carlos Eduardo. Sgt. Peppers Lonely Heart Club Band: Uma colagem de sons e imagens. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*. v. 5. ano V. n. 1. jan./mar. 2008.

FERNANDES, Alexandre de Oliveira. Um Corpo/Corpus para Exu: Nem Eros, nem Tântatos, nem Apolo, nem Dionísio. *Revista Nures*. Ano VIII. n. 21. maio-ago. 2013.

HABERT, Nadine. *A Década de 70: Apogeu e Crise da Ditadura Militar Brasileira*. São Paulo: Ática, 1992.

HISTÓRIA da Música Popular Brasileira – Série Grandes Compositores. Abril Cultural, 1983.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde*:

1960/70. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

LACERDA, Rodrigo. Apresentação. In: *João Antônio – Contos Reunidos*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LAUS, Egeu. Capas de Discos: os primeiros anos. In: CARDOSO, Rafael (org.). *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 296-336.

GOMES, Tiago de Melo. Formas e sentidos da identidade nacional: O malandro na cultura de massas (1884-1929). *Revista de História FFLCH-USP*. n. 141. São Paulo, 2º sem. de 1999. p. 59-73.

GREEN, James N. O Pasquim e Madame Satã a "rainha negra da boemia brasileira". *TOPOI*. v. 4. n. 7. jul.-dez. 2003.

HISTÓRIA da Música Popular Brasileira – Série Grandes Compositores. Abril Cultural, 1983.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 5a ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JOÃO Bosco: um galo de muita briga. *Jornal da Música*, Rio de Janeiro, 23 de setembro de 1976.

LACERDA, Rodrigo. Apresentação: Ele está de volta. In: *João Antônio – Contos Reunidos*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 8-41.

LAUS, Egeu. Capas de Discos: os primeiros anos. In: CARDOSO, Rafael (org.). *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LOPES, Marcos Carvalho. Umberto Eco: da “Obra Aberta” para “Os Limites da Interpretação”. *Revista Redescições*. Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia. ano I. n. 4. 2010. Disponível em: <[http://www.gtpragmatismo.com.br/redescicoes/redescicoes/04/5\\_lopes.pdf](http://www.gtpragmatismo.com.br/redescicoes/redescicoes/04/5_lopes.pdf)>. Acesso em: 03 jan. 2014.

MAGGIE, Yvonne. *Guerra de orixá: um estudo de ritual e conflito*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

MARQUES, Adílio Jorge; MORAIS, Marcelo Alonso. O sincretismo entre São Jorge e Ogum na Umbanda: Resignificações de tradições europeias e africanas. *Revista Brasileira de História das Religiões*. Maringá (PR) v. III. n. 9. jan. 2011.

MARTIN, George. *Paz, Amor e Sgt. Pepper: Os bastidores do disco mais importante dos*

Beatles. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: UnB, 1990.

MILLARCH, Aramis. *O Estado do Paraná*. Suplemento: *Jornal da Música*. Seção: Discos do Ano. p. 37. 26 fev. 1978.

MISSI, Michel. *Malandros, Marginais e Vagabundos & a acumulação social da violência no Rio de Janeiro*. 1999. 413 p. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

MOBY, Alberto. *Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2007.

MONTEIRO, Ronaldo F. O cinema de perspectiva popular. *Anos 70: Cinema*. v. 4. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 1980.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Arrogantes, Anônimos, Subversivos: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira*. 1998. 348 p. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. 1998.

\_\_\_\_\_. *Indústria Fonográfica: um estudo antropológico*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção Popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NESTROVISKI, Arthur (org.). *Música Popular Brasileira Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002.

NOVA História da Música Popular Brasileira: João Bosco e Aldir Blanc. 2. ed. São Paulo: Abril, 1976.

*O Pasquim*. n. 95. Rio de Janeiro. de 29 abr. a 5 maio 1971.

\_\_\_\_\_. n. 144. Rio de Janeiro. de 4 a 11 de abril de 1972.

\_\_\_\_\_. n. 315. Rio de Janeiro. de 11 a 17 abr. 1975.

\_\_\_\_\_. n. 334. Rio de Janeiro. de 21 a 27 nov. 1975.

\_\_\_\_\_. n. 442. Rio de Janeiro. de 16 a 22 dez. 1977.

OLIVEN, Ruben George. *Violência e Cultura no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1986.

OMOLUBÁ. *Almas e Orixás na Umbanda*: tudo que um filho-de-fé precisa saber sobre a sua religião. 2. ed. São Paulo: Cristális, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. MPB: Trilha sonora da abertura política (1975/1982). *Estudos Avançados*. v. 24. n. 69. São Paulo: USP, 2010. p. 369-402.

PACHECO, Regina Carvalho. Aiaiai de ti. *Travessia*: Dez Anos. n. 20. Florianópolis: UFSC, 1990. p. 99-105.

PAOLI, Maria Celia. Trabalhadores e Cidadania: experiência do mundo público na história do Brasil moderno. *Estudos Avançados*. v. 3. n. 7. São Paulo: USP, 1989. p. 40-66.

PERLMAN, Janice. *O mito da malandragem*: favelas e política no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

PILAGALLO, Oscar. *O Brasil em Sobressalto*: 80 anos de história contados pela Folha. São Paulo: Publifolha, 2012.

PINATI, Flávia G. A.; CARLOS, Ana Maria. Das páginas do cinema: um estudo sobre o foco narrativo no filme “O enfermeiro”. *Revista Literatura, História e Memória*. v. 6. n. 7. 2010. p. 93-104.

REHBEIN, Franziska C. *Candomblé e Salvação*: A salvação na religião nagô à luz da teologia cristã. São Paulo: Loyola, 1985.

RIBOLDI, Ari. *O Bode Expiatório*: origem das palavras, expressões e ditados populares com nomes de animais. 3. ed. Porto Alegre: AGE, 2012.

ROCHA, Gilmar. Eis o malandro na praça outra vez: a fundação da discursividade malandra no Brasil dos anos 70. *Scripta*. v.10. n. 19. Belo Horizonte, 2006. p. 108-121.

SADER, Eder. *Quando novos personagens entraram em cena*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nãgô e a morte*: Pàdè, Àsèsè e o culto Égun na Bahia. traduzido pela Universidade Federal da Bahia. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1984.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. Complexo de Zé Carioca: Notas sobre uma identidade mestiça e malandra. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. v. 10. n. 29. São Paulo: ANPOCS, out. de 1995.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: \_\_\_\_\_. *O Pai de Família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 61-92.

\_\_\_\_\_. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da Malandragem”. In: \_\_\_\_\_. *Que*

*horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 129-155.

SCOVILLE, Eduardo H. M. L. Amigo é pra essas coisas: o MAU e a Televisão. *Anais XXIV Simpósio Nacional de História*. São Leopoldo: ANPUH, 2007.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 2: 1958-1985. 5. ed. São Paulo: Ed. 34, 2006.

SILVEIRA, Ricardo de Jesus. O legado dos movimentos sociais nos anos 70-80. *Mediações*. v. 5. n. 1. Londrina, PR. jan./jul. 2000. p. 79-94.

SZNEJDER, Vitor. Aldir Blanc, o último soldado da Vila. *O Globo*. 10 set. 1976.

SOUZA, Jessé. As metamorfoses do *malandro*. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José. (Org.) *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. v. 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 39-50.

SOUZA, Tárík de. *Movimento*. Seção: Registro. p. 16. 09 jan. 1978.

\_\_\_\_\_. O (feliz) encontro de dois repórteres de uma época. *Nova História da Música Popular Brasileira: João Bosco e Aldir Blanc*. 2. ed. São Paulo: Abril, 1976.

\_\_\_\_\_. *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

\_\_\_\_\_. *Movimento*. Seção: Registro. p. 16. 09 jan. 1978.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1995.

TINHORÃO, José Ramos. O bom de João Bosco são as letras de Aldir Blanc. *Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro. p. 2. 23 jul. 1976.

\_\_\_\_\_. Tiro de Misericórdia mata João Bosco pois viva Aldir Blanc! *Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro. p. 4. 14 jan. 1978.

TRAJANO, José. Sem João, Aldir vai compor com Sueli. *Isto É*. p. 48-49. 28 dez. 1977.

TRINDADE, Liana Salvia. *Exu, poder e perigo*. São Paulo: Ícone, 1985.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. The blurred soft beat of smouldering hearts: The nomadic bolero. *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture*. v. 53. 2008. p. 95-108.

VASCONCELLOS, Gilberto; SUZUKI, Matinas. A malandragem e a formação da música popular brasileira. In: FAUSTO, Boris (Org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo III, v. 4. São Paulo: Difel, 1984. p. 503-523.

VASCONCELLOS, Gilberto. Yes, nós temos malandro. In: *Música Popular: De olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VENTURA, Zuenir. *Cidade Partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

VIANNA, Luiz Fernando. *Aldir Blanc: resposta ao tempo – Vida e Letras*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

## TRABALHOS PUBLICADOS ONLINE

AULETE. iDicionário. Disponível em: <<http://aulete.uol.com.br/coreto>>. Acesso em: 17 dez. 2013.

BIOGRAFIA João Bosco – Até 1980. Disponível em: <<http://www.joaobosco.com.br/bio.asp?bio=1>>. Acesso em: 9 jun. 2013.

BIOGRAFIA João Bosco – De 1981 a 1990. Disponível em: <<http://www.joaobosco.com.br/novo/bio.asp?bio=2>>. Acesso em: 5 jan. 2014.

CORAÇÃO, Cláudio Rodrigues. João Antônio – O corpo-a-corpo com a vida. *Observatório da Imprensa*. 433. ed. Disponível em: <[http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/o\\_corpoacorpo\\_com\\_a\\_vida](http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/o_corpoacorpo_com_a_vida)>. Acesso em 16 out. 2013.

D'OLIVEIRA, Max Silva. O Cangaço e a Religiosidade de Lampião. *CAOS – Revista Eletrônica de Ciências Sociais*. Universidade Federal da Paraíba. Número Zero. dez. 1999. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/caos/numero0/00doliveira.pdf>>. Acesso em: 30 dez. 2013.

FRANÇA, Jacira Silva de. Indústria Cultural e Ditadura Militar no Brasil dos anos 70. *Sumaré – Revista Acadêmica Eletrônica*. 2. ed. (2º Sem. de 2009). Disponível em: <[http://www.sumare.edu.br/Arquivos/1/raes/02/raesed02\\_artigo08.pdf](http://www.sumare.edu.br/Arquivos/1/raes/02/raesed02_artigo08.pdf)>. Acesso em: 05 jan. 2014.

JOÃO BOSCO canta *Galos de Briga*. Disponível em: <<http://mais.uol.com.br/view/fo34eocfk8xg/show-joao-bosco-canta-galos-de-briga-04028C1C3772D0B92326?types=V&>>. Acesso em: 21 nov. 2013.

GONÇALVES FILHO, Antônio. Volume reúne a ficção do paulista João Antônio. *Estadão.com.br/Cultura*. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,volume-reune-a-ficcao-do-paulista-joao-antonio,951397,0.htm>>. Acesso em: 06 nov. 2013.

LACERDA, Rodrigo. *Pingentes*: João Antônio e Lima Barreto. Disponível em: <<http://www.rodrigolacerda.com.br/pingentes-joao-antonio-e-lima-barreto>>. Acesso em: 06 nov. 2013.

LEONAM, Carlos; BADARÓ, Ana Maria. Da 'sloper' da alma. *Carta Capital*. 22 maio 2009. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/sociedade/da-sloper-da-alma>>. Acesso em: 15 nov. 2013.

NETO, Lira. Lampião: o dragão da maldade. *Aventuras na História*: para viajar no tempo. Guia do Estudante. Disponível em: <<http://guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/lampiao-dragao-maldade-436085.shtml>>. Acesso em: 30 dez. 2013.

PENNAFORT, R. Criolo e Herbert Lucena são os grandes vencedores do Prêmio da Música Brasileira. *Estadão.com.br/Cultura*. 14 jun. 2012. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,criolo-e-herbert-lucena-sao-os-grandes-vencedores-do-premio-de-musica-brasileira,886383,0.htm>>. Acesso em: 9 de jun. 2013.

PRANDI, Reginaldo. *Por que Exu é o primeiro?* Texto extraído e modificado do livro *Segredos Guardados*, de Reginaldo Prandi, Companhia das Letras, 2005. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/exu2005.htm>>. Acesso em: 24 dez. 2013.

SANATÓRIO Geral: Julinho da Adelaide. Disponível em: <[http://www.chicobuarque.com.br/sanatorio/abre\\_julinho.htm](http://www.chicobuarque.com.br/sanatorio/abre_julinho.htm)>. Acesso em: 18 dez. 2013.

SILVA, Marcos. Tropicalismo: música, performance e paródia trágica (Brasil, 1965/1972). *Substantivo Plural*. 14 jul. 2013. Disponível em: <<http://www.substantivoplural.com.br/tropicalismo-musica-performance-e-parodia-tragica-brasil-19651972/>>. Acesso em: 15 dez. 2013

VANN, Bill. *The unquiet death of Patrice Lumumba*. Disponível em: <<http://www.wsws.org/en/articles/2002/01/lumu-j16.html>>. Acesso em: 23 dez. 2013.

VICENTE, Eduardo. *A música popular sob o Estado Novo*. Versão Revisada do Relatório Final de Pesquisa de Iniciação Científica. São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.usp.br/nce/wcp/arq/textos/37.pdf>>. Acesso em: 18 dez. 2012.

## DISCOGRAFIA

ALMEIDA, Aracy de. *Noel Rosa*. 78 rpm. Continental, 1950. 3 discos. Estéreo.  
BOSCO, João; BLANC, Aldir. *O Jogo da Vida*: Trilha sonora do filme de Maurice Capovilla. Embrafilme. 1 disco. Estéreo.

BOSCO, João. *Caça à Raposa*. RCA, 1975. 1 disco. Estéreo.

\_\_\_\_\_. *Galos de Brida*. RCA, 1976. 1 disco. Estéreo.

\_\_\_\_\_. *João Bosco Ao Vivo 100ª Apresentação*. Barclay, 1983. 1 disco. Estéreo.

\_\_\_\_\_. *Tiro de Misericórdia*. RCA, 1977. 1 disco. Estéreo.

BUARQUE, Chico. *Sinal Fechado*. Philips, 1974. 1 disco. Estéreo.

*Songbook - Vinícius de Moraes vol. 2*. Lumiar Discos, 1993. 1 disco. Estéreo.

THE BEATLES. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Parlophone/Capitol, 1967. 1 disco. Estéreo.

*Tropicália ou Panis et Circense*. Philips, 1968. 1 disco. Estéreo.

## FILMOGRAFIA

ALDIR Blanc: *Dois pra lá, dois pra cá*. Direção: Alexandre Ribeiro de Carvalho, André Sampaio e José Roberto de Moraes. Inventarte, 2004. 55 min.

*O Amuleto de Ogum*. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Embrafilme, 1974. 112 min.

*Vai trabalhar, vagabundo*. Direção: Hugo Carvana. Ipanema Filmes, 1973. 95 min.

*Se Segura Malandro*. Direção: Hugo Carvana. Embrafilme, 1977. 110 min.

*O Jogo da Vida*. Direção: Maurice Capovilla. Embrafilme, 1977. 90 min.

## ENTREVISTAS

BLANC, Aldir. *Entrevista I*. [jun. 2013]. Entrevistador: Marcio Giacomini Pinho. Entrevista via correio virtual.

MIRANDA, Rômulo Barroso (Ogan Romulo de *Osaguián, Huntó otun ewe do Ile Asé Igba Onin Odé Akueran*). *Entrevista I*. [abr. 2013]. Entrevistador: Marcio Giacomini Pinho. Curitiba, 2013. 1 arquivo .mp3 (83 min.).



## **ANEXOS**

Processo da canção “Ronca Cuíca”, presente no Arquivo Nacional de Brasília, Divisão de Censura de Diversões Públicas, caixa 727, 1976.

500

  
MINISTÉRIO DA JUSTIÇA  
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

PROCESSO = 6778/76

	DISTRIBUIÇÃO
[REDACTED]	
LETRAS MUSICAIS	
UNETAS =	
1) RONCA CUÍCA.	
2) FALTA O PRINCÍPIO.	
SJ/RJ - OF. 088/76	
— + —	

DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

DPF-SAV-35



SRA 117188  
DFF-DFF-SRA/BSB



FEV 10 1976 006778

RECEBIDO POR  
**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL**  
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

*[Handwritten signature]*

OFÍCIO Nº **088/76-SCDP/SR/RJ**

Em **30** de janeiro de 1976

Do Chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas  
Ao Sr. Diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas  
Assunto: Encaminhamento (faz)

*De ordem*  
*- a sec em*  
*04 02 76*

FICHADO  
S. A. DCDP

Senhor Diretor:

*[Signature]*  
Ruth Aragões  
Chefe de SA/UCDP

Com este, encaminho a V.Sª. as letras musicais vetadas por este SCDP intituladas "RONCA CUICA" de João Bosco e Aldir Blanco, registro nº 37.931 e "FALTA O PRINCÍPIO", de João Gonçalves, registro nº 38.559, acompanhados dos respectivos pareceres.

Aproveito a oportunidade, para apresentar a V.Sª. protestos de estima e consideração.

*[Signature]*

WILSON DE QUEIROZ GARCIA  
Chefe do SCDP/SR/RJ

*Protado*  
*05/02/76*  
*[Signature]*

ARQUIVADO  
Em 05/02/76  
*[Signature]*

RCA

37921

RONCA GUICA

De: João Bosco - Aldir Blanc

Roncô, roncô,  
Roncô de raiva a cuica  
Roncô de fome  
Alguém mandô  
Mandô parar...  
A cuica é coisa dos home

A raiva dá prá parar  
Prá interromper  
A fome não dá prá interromper  
A fome e a raiva é coisa dos home  
A fome tem que ter raiva  
Prá interromper...

A raiva é a fome de interromper  
A fome a a raiva  
É coisa dos home  
É coisa dos home  
É coisa dos home  
A raiva e a fome mexendo  
A cuica vai ter que roncar

VETADO

SCDP-DPF-001/69-SP



SERVIÇO DE CENSURA DE DIV. PÚBLICAS

Título:- "RONCA CUICA"

Autores:- JOÃO BOCCO e ALDIR BLANC

Classificação:- VETADA

*Parecer n 084/76*

A letra musical acima margeada apresenta conotações de ordem política, ferindo frontalmente a Segurança Nacional, sendo, por esse mesmo motivo, enquadrada no Dec.20493, Art.41, Alínea "d".

Rio de Janeiro, 15 de janeiro de 1976.

*Luiz Paulo Dias de Mattos*  
Luiz Paulo Dias de Mattos  
-Téc.Cens.-Cart.nº382-

*Maria Cecília Marques Martins*  
Maria Cecília Marques Martins  
-Téc.Cens.-Cart. nº383 -

V TADO  
face ao parecer  
Em *16/01/76*  
*Wilson*  
WILSON DE OLIVEIRA  
Chefe do CDP-S - J



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

Título-RONCA QUICA.

Jão Bosco-Aldir Blanc

CLASSIFICAÇÃO-V E T A D A.

*Arrec. n. 083/76*

A letra acima em exame censório, fere as normas do serviço, enquadrando-se do decreto 20.493 de 24-1-46 capitulo IV, art 41 alínea C, como em certo trecho, os autores citam -A fome e a raiva é coisa dos homens-etc.

E para frizar mais e dar continuidade de sua desastrosa mensagem negativa, A fome a raiva é coisa dos homens.

Rio 19-11-75

Técnico de censura

*C. Guterres.*



MJ-DPF

SR/RS

10 NOV 09 54 75

06826

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

RECEBIDO POR: *Luz*  
CONFIRMADO

Of. nº 911/76/SCDP/DPF/BG

*[Handwritten signature]*

FICHA DO S. A. DCDP  
*S. P. R. Verificar se consta no livro de registro - 14/23/76*

Senhor **JOÃO BISPO DA HORA**  
Chefe de SCDP

Bagé, 09 de novembro de 1976.

*A emissão de cópia do Diretor de SCDP/BSA. Em 16. II. 76*

**JOÃO BISPO DA HORA**  
Cens. Matr. 2.324.463  
Chefe do SCDP/SR/DPF/BS

Para sua informação, levamos ao conhecimento de V.S.a que quando da apresentação do show de Toquinho e Simone e Médici numa promoção do DCE/FUNBA, a mencionada cantora referiu-se a Censura Federal com sarcasmo e ironia, abordando o fato da Censura ter proibido uma música de autoria de Aldir Blanc e João Bosco, e após liberado, pela simples mudança do título que antes era "RONCA GUICA" e passou a ser "O RONCO DA CUI-CA".

Percebemos que foi evidente a intenção da cantora em ridicularizar o Órgão, alongando-se por demais em explicações ao público sobre o assunto acima referido.

Na oportunidade, reiteramos nossos protestos de consideração e apreço.

*Sr. Diretor,  
informo a S.S. que cada conta referente a liberação do título - P. 24-11-76  
cc. de S.S. P. 24-11-76  
Scc.*

*[Handwritten signature]*  
**José Edgard Ramos Junior**  
Agente de Polícia Federal  
CHEFE/SCDP/DPF/BAGÉ

A Sua Senhoria o Senhor  
**JOÃO BISPO DA HORA**  
M.D. Chefe do SCDP/DPF/SR/RS  
Porto Alegre

CENSURA FEDERAL/RS  
Protocolado sob nº  
5545736  
P. Alegre, 11/11/76

, 09 de dezembro de 1976

856/76-DCDP

: Diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas  
: Sr. Superintendente Regional do DPF no Rio de Janeiro  
: Encaminhamento - faz -

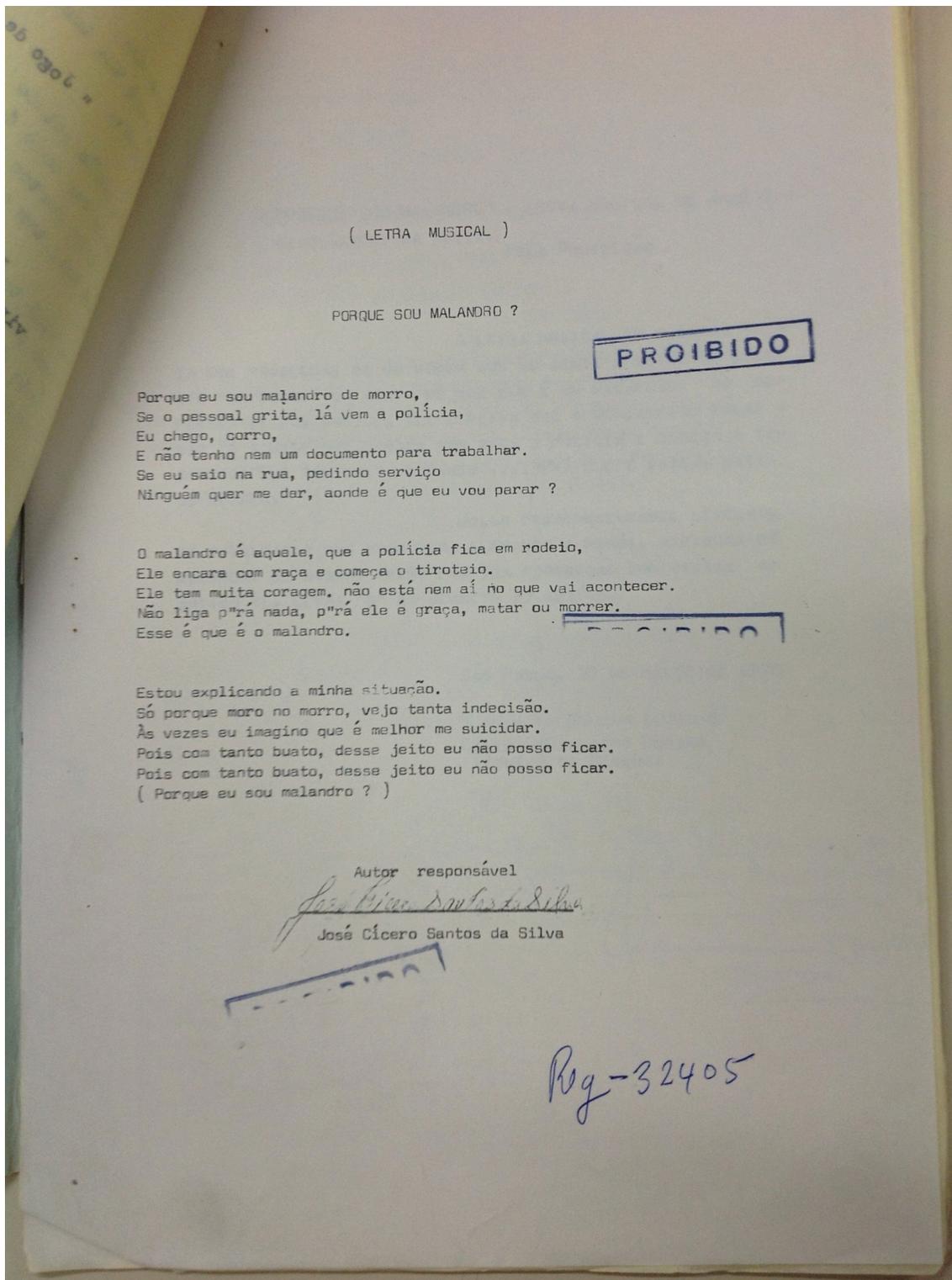
Senhor Superintendente:

Remeto a V.Sa., com este, cópia do ofício nº 911/76/SCDP/DPF/BG, solicitando verificar se com a letra musical ' a que o mesmo se refere teria ocorrido o alegado pela sua interpretação.

Aproveito a oportunidade para renovar a Vossa Senhoria meus protestos de estima e consideração.

ROGÉRIO NUNES  
Diretor da DCDP

Processo da canção “Porque sou malandro?”, presente no Arquivo Nacional de Brasília, Divisão de Censura de Diversões Públicas, caixa 723 (1978).



"PORQUE SOU MALANDRO" - LETRA MUSICAL DE JOSÉ CI-  
CERO SANTOS DA SILVA.  
PELA PROIBIÇÃO

A LETRA MUSICAL EM QUESTÃO TRA-  
TA DOS PROBLEMAS DE UM HOMEM QUE SE SENTE À BEIRA DO SUICÍ-  
DIO POR CORRER UM BOATO DE QUE ÊLE É UM MALANDRO. AO DE-  
FENDER-SE DOS BOATOS, ÊLE EXPLICA QUE O VERDADEIRO MALAN-  
DRO "É AQUELE QUE ENCARA COM RAÇA A POLÍCIA E COMEÇA O TI-  
ROTEIO!" "ELE TEM MUITA CORAGEM".... "PRÁ ÊLE É GRAÇA, MATAR  
OU MORRER."

JULGO DESACONSELHÁVEL SEMELHAN-  
TE DIVULGAÇÃO POR PROMOVER, ELEVANDO A HERÓI, A FIGURA DO  
MALANDRO DE MORRO. OPINO POR SUA PROIBIÇÃO COM VISTAS AO  
ARTIGO 4L. LETRA "C" DO DECRETO 20.493/46.

SÃO PAULO, 20 DE MARÇO DE 1978

*Célia G. Carneiro Durand*  
CÉLIA G. CARNEIRO DURAND  
TÉCNICA DE CENSURA

*De acordo com o parecer pela proibição*  
*[Assinatura]*

A CHUPETINHA DO BEBE - MARCHA

AUTOR - GUY FRANK

( "PORQUE SOU MALANDRO ?" - JOSÉ CICERO SANTOS DA SILVA  
( DÁ A CHUPETA PRO BEBE NÃO CHORAR  
DIZ ( MENINA DÁ A CHUPETA PELA PROIBIÇÃO  
( DÁ CHUPETA QUEU QUERO CHUPAR -  
MENINA

A LETRA MUSICAL EM PAUTA É DOTADA DE MAU GOSTO. ALÉM DISSO ELA INDUZ A MAUS COSTUMES. CONTA A HISTÓRIA DE UM MALANDRO QUE NÃO POSSUI DOCUMENTOS E QUE É SEMPRE PERSEGUIDO PELA POLÍCIA COM A QUAL TRAVA TIROTEIO OPINO PELA PROIBIÇÃO DA LETRA MUSICAL COM BASE NO ARTIGO 41 LETRA "C" DO DEC. 20.493.

SÃO PAULO, 27 DE MARÇO DE 1978

*Maria Helena Soares*  
MARIA HELENA SOARES

*De acordo com o parecer Pela Proibição*  
*de circulação*  
*de*

*Reg - 32596*

Documentos presentes no Arquivo Nacional de Brasília resultantes de buscas com os nomes "João Bosco" e "Aldir Blanc" (devido ao número de folhas, foram anexadas apenas duas a título de ilustração).

ACE 796/79

<b>CONFIDENCIAL</b>		SNI/RJ PROTOCOLO ACE N.º 796 03.07.79
SERVIÇO NACIONAL DE INFORMAÇÕES AGÊNCIA RIO DE JANEIRO INFORMAÇÃO nº 099 / 119 / ARJ/79		
DATA :	28 JUN 79	
ASSUNTO :	SHOW PRÓ IMPRENSA ALTERNATIVA	
REFERÊNCIA :		
ÁREA :		
PAÍS :		
DIFUSÃO ANT. :	SE-70, PARA FINS DE REGISTRO.	
DIFUSÃO :		
ANEXO :		
<p>1 - Realizou-se dia 13 JUN 79, às 21,30 hs, na sede social do CLUBE DE REGATAS DO FLAMENGO, um show patrocinado pela Imprensa Alternativa. O espetáculo foi apresentado por <u>PAULO EMÍLIO</u>, sob a direção de <u>ALDIR BLANC</u> e <u>DAVID TYGEL</u>.</p> <p>2 - O evento foi promovido pelas seguintes entidades, <u>ABI</u>, <u>SINDICATO DOS JORNALISTAS PROFISSIONAIS DO RIO DE JANEIRO</u>, <u>SINDICATO DOS ARTISTAS E TÉCNICOS DE ESPETÁCULOS E DIVERSÕES DO RIO DE JANEIRO</u>, com a participação dos jornais <u>VERSUS</u>, <u>REPORTER</u>, <u>COMPANHEIRO</u>, <u>EM TEMPO</u>, <u>LAMPIÃO</u> e <u>PASQUIM</u>.</p> <p>3 - Apresentaram diversos números musicais <u>LUIZ GONZAGA JUNIOR</u> e <u>JOÃO BOSCO</u>. O show que visou arrecadar fundos para a imprensa nanica, contou com uma assistência de aproximadamente 250 expectadores, sendo cobrado ingresso no valor de Cr\$100,00 por pessoa.</p> <p style="text-align: center;">* * *</p>		
TODA PESSOA QUE TOMAR CO- NHECIMENTO DESTA DOCUMENTO FICA RESPONSÁVEL PELA MANU- TENÇÃO DE SEU SIGILO. (ART. 1º DO DEC. N.º 79.099/77 - R.S.A.S.)		
<b>CONFIDENCIAL</b>		GRAFICA 0233-78

**ATENÇÃO**

O original deste documento (com 02 folhas) foi apresentado parcialmente ilegível para microfilmagem, não sendo possível sua leitura completa no original nem na microficha.

**CONFIDENCIAL**

Form. MR/CISA

**MINISTÉRIO DA AERONÁUTICA**

CISA

06 OUT. 1982

F/3 2/4

- 1 - ASSUNTO \_\_\_\_\_ MR-8/EDMUNDO PEREIRA LOPES
- 2 - ORIGEM \_\_\_\_\_ CISA/RJ
- 3 - CLASSIFICAÇÃO \_\_\_\_\_ B/2
- 4 - DIFUSÃO \_\_\_\_\_ /AC/SNI - CIE - ARJ/SNI PRG. n. 4823
- 5 - CLASSIFICAÇÃO ANTERIOR \_\_\_\_\_ xxx
- 6 - DIFUSÃO ANTERIOR \_\_\_\_\_ xxx

SNI/ARJ



08/10/82

**NUMERAÇÃO**

M Aer

PNI

INFORME n. 329 /235/CISA-RJ

3.1.1

1. EDMUNDO PEREIRA LOPES, militante do MR-8/RJ, esteve, na tarde de 28 SET 82, na residência do cantor e compositor JOÃO BOSCO (JOÃO BOSCO DE FREITAS MUCCIS), sítio à Rua Faro, 54/802-Jardim Botânico - Tel: 226-1159-Rio de Janeiro/RJ.

2. Não foi possível obter o assunto ventilado no contato em questão.

SNI/ARJ

PROTOCOLO  
ACE N. 7067

19/10/82

O DESTINATÁRIO É RESPONSÁVEL  
PELA MANUTENÇÃO DA SIGILOSIDADE  
DE DOCUMENTOS (de acordo com o art. 1º  
do Regulamento para a Segurança de Assuntos Sigilosos).

**CONFIDENCIAL**

# JOÃO BOSCO

## TIRO DE MISERICÓRDIA

TODAS AS MÚSICAS SÃO DE AUTORIA DE JOÃO BOSCO E ALDIR BLANC

### FACE A

#### GÊNESIS (parto)

quando ele nasceu  
foi no sufôco...  
tinha uma vaca, um burro e um louco  
que recebeu seu sete...

quando ele nasceu  
foi de teimoso  
com a manha e a baba do tinioso.  
chovia canivete...

quando ele nasceu  
nasceu de birra...  
barro ao invés de incenso e mirra,  
cordão cortado com gilete...

quando ele nasceu  
sacaram o berro,  
meteram faca, ergueram ferro...  
exu falou: ninguém se mete!

quando ele nasceu  
tomaram cana,  
um partideiro puxou samba...  
oxum falou: esse promete...

#### JOGADOR

joga o jogo,  
joga vida roubada,  
joga vinte-e-um...  
joga carambola,  
sinuca, bilhar,  
joga pra esperar,  
pra matar,  
pra defesa...

olha a mesa,  
olha o quadro,  
olha firme no olhar  
do parceiro...  
olha o taco,  
olha o roubo,  
confere o dinheiro  
e não chia  
que o bom jogador  
joga o jogo.

### FALSO BRILHANTE

o amor  
é um falso brilhante  
no dedo da debutante.  
o amor  
é um disparate.  
na mala do mascate  
macacos tocam tambor.  
o amor  
é um mascarado:  
a patada da fera  
na cara do domador.  
o amor  
sempre foi o causador  
da queda da trapezista  
pelo motociclista  
do globo da morte.  
o amor é de morte.  
faz a odalisca atear fogo às vestes  
e o dominó beber água-raz.  
o amor é demais.  
me fez pintar os cabelos,  
me fez dobrar os joelhos,  
me fez tirar coelhos  
da cartola surrada da esperança.  
o amor é uma criança.  
e mesmo diante da hora fatal  
o amor  
me dará forças  
pro grito de carnaval,  
pro canto do cisne,  
pra gargalhada final.

#### TEMPOS DO ONÇA E DA FERA (quarador)

saindo pro trabalho de manhã  
o avô vestia o sol do quarador  
tecido em goiaberas, sabiás,  
cigarra, vira-latas e um amor.

e o amor ia ao portão pra dar adeus  
de pano na cabeça, espanador...  
os netos... o quintal... vila isabel...  
— todo o brasil era sol, quarador.

hoje, acordei depois do meio-dia,  
chovia, passei mal no elevador,  
ouvi na rua as garras do metrô.  
o avô morreu.  
mudou vila isabel ou mudei eu?  
brasil...  
tá em falta o honesto sol do quarador.

### SINAL DE CAIM

já vi  
esse filme  
e por não ser do time  
me acusam de um crime  
que não cometi... isso aí.  
mas o revólver não pára,  
e o chapéu do mocinho  
não cai da cabeça.  
isso faz qu'eu não esqueça  
o que guardam pra mim...  
eu já vi o desenho,  
já vi esse treiler,  
já vi esse filme — que saco! —  
eu morro no fim.

conheço bem o papel que me deram:  
a minha sina é o sinal de caim,  
e muito antes do bondoso abel  
esvoaçar pro beleléu  
me censuraram o céu.  
eu sei dos idos e dos decaídos.  
por isso ninguém vai me conceder perdão.  
mas esse filme é muito, muito antigo,  
eu prefiro um inimigo do que um mau irmão.  
pra chatear eu uso sobretudo  
e toco as teclas negras dos bemóis  
e aguardo o estouro debaixo das camas  
e ponho aranhas manchando os lençóis...

minha tragédia passa a ser comédia  
e a velharada baba aplaudindo o final.  
é natural...

### VASO RUIM NÃO QUEBRA \*

eu já quebrei  
e vou te contar no que deu:  
desesperei  
mas não chiei.  
sei que valeu.  
ô meus:  
só vaso ruim não quebra,  
é bom lembrar.  
só coração de pedra  
não sabe amar.  
romão — laurinha e eu nos gostamos  
num caminho pau-de-arara.  
laurinha — juntos chegamos ao rio,  
juntos quebramos a cara.  
romão virou camelo.  
romão — laura foi ser governanta.  
laurinha — nossa paixão se amarrou  
romão — que nem um nó na garganta.  
laurinha — romão bancou o mão-leve.  
romão — laurinha até deu massagem.  
laurinha — mas as barrigas em greve  
romão — transmitiram essa mensagem:  
romão &  
laurinha — muita atenção, gente fina,  
que quem se aperta é funil:  
quando o pastor late forte.  
o bassê faz piu-piu.

\*participação especial de cristina

### FACE B

#### PLATAFORMA

não põe corda no meu bloco,  
nem vem com teu carro-chefe,  
não dá ordem ao pessoal.  
não traz lema nem divisa  
que a gente não precisa  
que organizem nosso carnaval.  
não sou candidato a nada,  
meu negócio é madrugada  
mas meu coração não se conforma.  
o meu peito é do contra  
e por isso mete bronca  
nesse samba-plataforma:

por um bloco  
que derrube esse coreto,  
por assistas a vontade  
que não dancem o minueto,

por um bloco  
sem bandeira ou fingimento  
que balance e abagunçe  
o desfile e o julgamento,

por um bloco  
que aumente o movimento,  
que sacuda e arrebeite  
o cordão de isolamento.

#### ME DÁ A PENÚLTIMA

eu gosto quando alvorece  
porque parece que está anoitecendo  
e gosto quando anoitece que só vendo  
porque penso que alvorece  
e então parece que eu pude  
mais uma vez, outra noite,  
reviver a juventude.  
todo boêmio é feliz  
porque quanto mais triste  
mais se ilude.  
esse é o segredo de quem,  
como eu, vive na boemia:  
colocar no mesmo barco  
realidade e poesia.  
rindo da própria agonia,  
vivendo em paz ou sem paz,  
pra mim tanto faz  
se é noite ou se é dia.

**BIJUTERIAS**

em setembro,  
se vênus ajudar,  
virá alguém.  
eu sou de virgem  
e só de imaginar  
me dá vertigem...

minha pedra é a ametista,  
minha cor, o amarelo,  
mas sou sincero:  
necessito ir urgente ao dentista.  
tenho alma de artista  
e tremores nas mãos.  
ao meu bem mostrei  
no coração  
um sopro e uma ilusão.  
eu sei:  
na idade em que estou  
aparecem os tiques, as manias,

transparentes

feito bijutérias  
pelas vitrines  
da sloper da alma.

**TABELAS**

batendo pelas tabelas  
meu jogo é elas por elas:  
não quero nem dou partido.

numa jogada infeliz  
resvala o tempo vivido  
que nem um tacho sem giz.

em cada bola tentada  
existe, além da tacada,  
a fama do jogador.

num lance alguém se suicida  
e a marca de uma ferida  
não sai com o apagador.

a partida está fechada,  
a aposta deu em nada  
e o que fazer desse cansaço?

carregar nossa cruz feito o menino perus,  
cair na sargeta que nem malagueta  
ou virar bagaço igual bacanaço?

**TIRO DE MISERICÓRDIA**

o menino cresceu entre a ronda e a cana  
correndo nos becos que nem ratazana.  
entre a punça e o afano, entre a carta e a ficha  
subindo em pedreira que nem lagartixa.  
borel, juramento, urubu, catacumba,  
nas rodas de samba, no eró da macumba.  
matriz, querosene, salgueiro, turano,  
mangueira, são carlos, menino mandando,  
ídolo de poeira, marafo e farelo,  
um deus de bermuda e pé-de-chinelo,  
imperador dos morros, reizinho nagô,  
o corpo fechado por babalaós.

baixou oxolufá com as espadas de prata,  
com sua coroa de escuro e de vício.  
baixou caô-xangô com o machado de asa,  
com seu fogo brabo nas mãos de corisco.  
ogunhê se plantou pelas encruzilhadas  
com todos seus ferros, com lança e enxada.  
e oxossi com seu arco e flecha e seus galos  
e suas abelhas na beira da mata.  
e oxum trouxe pedra e água da cachoeira  
em seu coração de espinhos dourados.  
iemanjá, o alumínio, as sereias do mar  
e um batalhão de mil afogados.

iansã trouxe as almas e os vendavais,  
adagas e ventos, trovões e punhais.  
oxum-maré largou suas cobras no chão.  
soltou sua trança, quebrou o arco-íris.  
omulu trouxe o chumbo e o chochalho de guizos  
lançando a doença pra seus inimigos.  
e nanã-buruquê trouxe a chuva e a vassoura  
pra terra dos corpos, pro sangue dos mortos.

exus na capa da noite soltaram a gargalhada  
e avisaram a cilada pros orixás.  
exus, orixás, menino, lutaram como puderam  
mas era muita matraca pra pouco berro.  
e lá no horto maldito, no chão do pendura-saia,  
zambi menino lumumba tomba na raia  
mandando bala pra baixo contra as falanges do mal,  
arcanjos velhos, coveiros do carnaval.

- irmãos, irmãs, irmãozinhos,  
por que me abandonaram?  
por que nos abandonamos  
em cada cruz?
- irmãos, irmãs, irmãozinhos,  
nem tudo está consumado.  
a minha morte é só uma:  
ganga, lumumba, lorca, jesus...

grampearam o menino do corpo fechado  
e barbarizaram com mais de cem tiros.  
treze anos de vida sem misericórdia  
e a misericórdia no último tiro.

morreu como um cachorro e gritou feito um porco  
depois de pular igual a macaco.  
vou jogar nesses três que nem ele morreu:  
num jogo cercado pelos sete lados.

**FICHA TÉCNICA**

diretor criativo: durval ferreira  
coordenação artística e direção  
de estúdio: rildo hora  
técnicos de gravação:  
luiz carlos t. reis  
e mário jorge bruno  
mixagem: luiz carlos t. reis  
corte: josé osvaldo martins  
capa e encarte: mello menezes  
foto do encarte: ivan klingen  
coordenação gráfica: ney tavora

**músicos:**

arranjos, regências  
e teclados: darcy de paulo  
violão: joão bosco, meira (vovô)  
violão de 7 cordas:  
horondino silva (dino)  
cavaco: canhoto, neco

guitarra: toninho horta  
baixo: wagner dias  
bateria: pascoal meireles  
percussão: chacal, everaldo,  
chico batera, gilberto d'ávila,  
doutor, luna, elizeu, jorginho,  
geraldito bongô, caboclinho, bonga,  
rildo hora, nenem, zeca da cuica  
sax: biju, zé bodega,  
jorginho, netinho e geraldito  
trombone: raul de Barros  
clarinete: abel ferreira  
flauta: altamiro carrilho  
flauta baixo: celso  
violinos: aizik geller (arregimentação)  
pareschi (spalla)  
pascoal perrotta  
alfredo vidal  
pesach nissembaum

jorge faini  
josé da silva  
joão daltro  
adolfo pissarenko  
josé de lama  
robert arnaud  
walter hack  
violas: arlindo penteado  
frederich stephany  
natercia teixeira  
nelson de macêdo  
cellos: iberê gomes grosso  
marcio mallard  
ana devos  
giorgio bariola  
marimba: pinduca  
coro: pessoal da mantiqueira  
arregimentação: gilberto d'ávila  
\* cristina buarque de hollandia foi  
cedida gentilmente por discos  
Continental.

