

O Violão de João Bosco

Marcus Vinicius S. R. M. de Almeida¹
marcus.almeida.guit@gmail.com

Resumo: O objetivo deste trabalho é entender o processo de construção da maneira de tocar violão de um músico popular. Por sua trajetória, João Bosco representa um típico músico popular que não passou pela formação acadêmica e que, ainda assim, é reconhecido como um virtuoso em seu instrumento. O que será mostrado aqui, é que a técnica do violonista é fruto de sua história de vida somada à construção de um projeto artístico em parceria com Aldir Blanc. Em outras palavras, foi a necessidade de viabilizar esse projeto artístico que norteou a maneira de tocar violão.

Palavras-chave: Violão; João Bosco; Performance.

Abstract: The objective of this work is to understand how a popular musician builds his guitar playing style. João Bosco is a typical popular musician who has not gone through academic training and still is recognized as a virtuoso in his instrument. What is shown here is that the technique of the guitarist is the consequence of his life story coupled with the construction of an artistic project in partnership with Aldir Blanc. In other words, it was the need to make this artistic project possible that guided his way to play the guitar.

Keywords: Guitar; João Bosco; Performance.

Introdução

Há diferentes maneiras de ouvir a música de João Bosco. Um ouvinte despreocupado admira as canções mais famosas, conhece um pouco da história do artista e é capaz de cantar o refrão das músicas que tocam no rádio. Já um fã, conhece detalhes da vida e da obra do músico, conhece a letra de várias canções, mesmo das não tão famosas, e consegue contextualizar a obra, o artista e o momento histórico. Um músico admira as canções de João Bosco de outra forma, pois é capaz de perceber sutilezas da execução, detalhes harmônicos, rítmicos e melódicos, muitas vezes, associados à letra e ao arranjo. Não é difícil encontrar um músico capaz de citar uma passagem de uma versão específica de uma música de João Bosco, e ainda reproduzir essa passagem, mostrando ter incorporado um pouco da maneira de tocar ou de cantar do artista. Outra forma de abordar a obra de João Bosco é a de um pesquisador. Diferentemente do ouvinte despreocupado, do fã e do músico, o pesquisador procura entender a obra, fazendo relações mais abrangentes. Para isso, precisa de um distanciamento e de uma visão crítica que, muitas vezes, outros ouvintes não têm. Para este pesquisador, o que mais intriga na obra de João Bosco é entender como um compositor de

¹ Marcus V. S. R. M. de Almeida é Mestre e Doutorando em Música pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Dedicou-se ao ensino, à pesquisa e à prática musical. Como educador, leciona no Colégio Dante Alighieri, onde é responsável pela Orquestra Popular de Violões. Como instrumentista (guitarra e violão), desenvolve trabalho autoral na área de Música Popular Instrumental Brasileira.

canções, que se apresenta com seu violão, sem ter passado por uma formação musical tradicional – algo tão comum no Brasil – consegue atingir um nível de proficiência tão alto em seu instrumento.

Boscoblanc

Como definir um artista que compõe letra e música? E se esse artista ainda se apresentar tocando violão e cantando, gravando discos e fazendo shows? Talvez, a melhor maneira de definir João Bosco seja como um cancionista. Embora essa afirmação possa parecer óbvia, ela impõe fronteiras perigosas que, ao serem atravessadas, colocam o pesquisador em um terreno nada firme. Isso porque a canção popular não é simplesmente música, nem somente poesia. A qualidade de uma canção depende, obrigatoriamente, da relação entre letra e melodia. Segundo Luiz Tatit (TATIT, 1997, p. 143), “o encanto da canção está na ressonância do sentido da melodia na letra e vice-versa”.

A constatação de que a canção popular não deve ser abordada somente pelo enfoque musical ou somente pelo literário nos remete à seguinte questão: qual seria a formação dos nossos principais cancionistas? Serão músicos ou poetas? Existe uma tendência em considerar o cancionista popular um músico. O próprio Tatit esclarece essa confusão:

A competência do cancionista não se confunde com a competência do músico, embora possa haver, em alguns casos, ampla intersecção entre elas”. E vai mais além: “Em geral, os compositores populares no Brasil não são músicos [grifo nosso]. Precisaríamos expandir extraordinariamente o conceito de músico para poder abarcá-los e talvez isso não compensasse. Se nunca passaram pelas escolas musicais e nunca tiveram necessidade deste aprendizado para compor ou cantar suas canções, e se, além disso, jamais conceberam suas obras em termos de relações sonoras *stricto sensu*, onde prevaleceriam a riqueza rítmico-melódica, a inteligência harmônica ou o material timbrístico, por que insistimos em qualificá-los como tais? Há música na canção, assim como há música no cinema, no teatro, e nem por isso essas práticas se confundem com ‘linguagem musical’. Existem dramaturgos, existem cineastas e existem cancionistas” (TATIT, 1997, p. 143).

Não é difícil encontrar nomes em nossa música popular que se encaixam exatamente na realidade acima exposta. Talvez o único nome que pode ser considerado, ao mesmo tempo, grande músico e grande cancionista, seja o de Tom Jobim. No mais, a regra sempre foi a de tocar, cantar e compor “de ouvido”. Os exemplos são vários: Chico Buarque, Caetano Veloso, Milton Nascimento, Noel Rosa, Dorival Caymmi, Gilberto Gil, Luiz Gonzaga e, também, João Bosco. Assim, deve-se realçar não a ausência de um aprendizado formal em Música nesses cancionistas, mas reconhecer

que a complexidade multidisciplinar necessária para que eles construam suas obras, muitas vezes, é mais importante do que um conhecimento musical mais elaborado².

Mas definir João Bosco como um cancionista exige um cuidado ainda maior, já que os primeiros anos da carreira do artista foram marcados pela parceria com Aldir Blanc. Desde a primeira gravação, em 1972, até o lançamento do disco *Cabeça de nego*, em 1986, as carreiras dos dois artistas se confundem. Se a parceria entre eles não foi exclusiva, é preciso reconhecer que foi intensa e fértil. De 1972 a 1986, foram 11 Lps, mais um disco de bolso, sendo a grande maioria das músicas assinada pela dupla.

O que se costuma dizer é que as letras foram escritas por Aldir Blanc, enquanto João Bosco era o responsável pelas melodias. Mas, de fato, a relação entre Bosco e Blanc era muito mais próxima. Já em 1976, Ana Maria Bahiana escreveu:

Impossível falar com João Bosco sem falar com Aldir Blanc. Impossível falar com Aldir Blanc sem mencionar João Bosco. Nos labirintos e corredores da gravadora, violão na mão, pasta de papéis embaixo do braço, lá estão os dois, cosme-e-damião inseparáveis. [...] Neste momento, eles devem estar no estúdio – João ao microfone, violão no colo, Aldir atrás da mesa de som, ruga na testa, anotações no papel – gravando o que será o terceiro Lp de uma carreira de sucesso: “Galos de briga”.³

O que se vê aqui é um depoimento que mostra uma parceria que vai muito além da simples ideia de letra de um e música de outro. A parceria se estendia até o momento da gravação. Mais ainda, pelo título da matéria (“João Bosco no plural: é impossível falar com ele sem falar com Aldir Blanc”), percebe-se que o que era para ser uma entrevista com João Bosco, acabou por incluir Aldir.

Questionado sobre a relação da letra com a música feitas em parceria, João Bosco comentou:

Bom, eu sempre acreditei nas duas coisas – letra e música – eram inseparáveis. Como se fosse uma coisa só, na verdade. Uma não podia dizer uma coisa, e a outra, outra coisa: as duas tinham que expressar o mesmo sentimento, a mesma ideia. Daí eu levo essa coisa de parceria tão a sério. Tinha que haver, com o parceiro, a integração total⁴.

Em outro depoimento, o artista fala especificamente sobre a parceria com Aldir Blanc:

² Nesse ponto, o autor está interessado na relação entre conhecimento musical e o trabalho do cancionista. Apesar disso, vale esclarecer que não existe um juízo de valor entre o aprendizado formal/acadêmico e o aprendizado informal de Música. Mesmo porque, de maneira geral, os músicos populares (e não somente os cancionistas!) apresentam uma formação musical informal.

³ BAHIANA, Ana M. Jornal O Globo, João Bosco, no plural: é impossível falar com ele sem falar com Aldir Blanc. 14/04/1976.

⁴ Jornal O Globo, João Bosco: o ofício de sobreviver compondo. 22/03/2978.

Somos totalmente diferentes, inclusive na educação. Mas temos uma tamanha afinidade profissional que eu não sei dizer onde começa a minha parte e acaba a dele. É muito difícil separar. Acho que a importância de Aldir em nosso sucesso está justamente na medida em que trabalhamos bem unidos, e procuramos obter os mesmos resultados. Temos objetivos em comum, somos parceiros, enfim, no sentido exato da palavra⁵.

Os depoimentos acima reforçam a ideia de que é preciso considerar a dupla João e Aldir como autores indivisíveis das canções. Talvez, Bahiana tenha acertado quando definiu o surgimento de uma nova personalidade: o “Boscoblanc”.

História de vida

João Bosco de Freitas Mucci nasceu em Ponte Nova, Minas Gerais, em 13 de julho de 1946. Sexto filho de pai seresteiro e mãe violinista, tinha também uma irmã concertista de piano e *crooner* no clube da cidade. Suas primeiras referências musicais, além do próprio núcleo familiar, foram os cantores e músicos que pertenciam ao elenco da Rádio Nacional. O que é possível perceber é que a música entrou na vida de João muito cedo, e de maneira natural. Ouvir a irmã tocar Villa-Lobos e Alberto Nepomuceno, imitar Cauby Peixoto na rádio, tocar Elvis Presley no conjunto de rock X-Gare, formado por garotos de Ponte Nova, eram atividades que se misturavam às peladas de futebol em que defendia o time da Rua do Telefone, onde morava, contra os rivais da Rua do Vai-e-volta.

Em 1962, às vésperas de completar 16 anos de idade, João transferiu-se para Ouro Preto a fim de concluir seus estudos do curso secundário e ingressar na Escola de Engenharia. Iniciava, assim, uma experiência que o marcaria para a vida inteira. O ambiente cultural proporcionado pela cidade histórica foi determinante na vida de João. Não apenas o contato com a arte sacra, experimentado nas várias igrejas distribuídas pelas ladeiras da cidade, como também os museus que contam um período de apogeu da região vivido durante o Brasil Colônia. Além disso, o mundo acadêmico proporcionou ao jovem cancionista um novo ambiente de efervescência cultural.

Foi em Ouro Preto que João compôs suas primeiras canções. Diferentemente de cantar e tocar violão, começar a compor não foi algo espontâneo. Durante o primeiro ano de faculdade, João conheceu Vinicius de Moraes e Carlos Scliar. A aproximação com o já consagrado poeta e com o artista plástico foi fundamental para a formação do jovem músico:

Eu então passei a me relacionar com essa gente, criando uma amizade muito forte, e através deles eu conheci o Vinicius. Um dia eu o procurei, com o violão pendurado. Ele escutou uma composição e disse “toque outra”; eu toquei e ele pediu outra, e aí eu vi que era um compositor de três músicas. A partir desse papo foi que eu comecei a entender o que era composição, e passei a me relacionar com a música de maneira consciente, procurando dar uma utilidade social àquilo que eu

⁵ *Revista Visão*, A situação do músico brasileiro é coisa para morrer de rir, 10/11/1975.

estava fazendo. Isso foi no meu primeiro ano de faculdade. Eu comecei a estudar, ler e a me questionar sobre o que a música representava para uma coletividade⁶.

Com base nesse depoimento, é possível perceber que mais do que um parceiro, João Bosco encontrou em Vinicius uma espécie de professor, de tutor. Foram quatro as músicas letradas por Vinicius. Essas canções não foram gravadas, porque, segundo o próprio João Bosco, “elas perderam o elemento fundamental, que era o tempo delas”. Por outro lado, os questionamentos, o engajamento e a noção do que a música representa para uma coletividade passaram a nortear os caminhos musicais do jovem compositor.

Durante essa fase de estudante de engenharia, no ano de 1969, João conheceu aquele que se tornaria o seu principal parceiro: Aldir Blanc. Surgem, então, as primeiras músicas: “Agnus Sei”, “Bala com bala” e “Cabaré”, canções que, segundo Ciley Cleto, se relacionam de modo coerente com o clima meio místico e religioso da cidade de Ouro Preto e, ao mesmo tempo, refletem a violência das cidades grandes. Ou seja, uma verdadeira mescla de experiências mineiras e cariocas (CLETO, 1996, Apêndice).

Projeto Artístico

O que deve ser destacado, neste momento, é a maneira como experiência de vida somada a um projeto artístico bem definido contribuiu para a formação do instrumentista João Bosco. As referências musicais da infância, a mudança para a cidade de Ouro Preto, o contato com Vinicius de Moraes e Carlos Scliar, somados à consciência do momento sócio-político-cultural vivido pelo Brasil no final dos anos 60 e início dos 70, levaram João Bosco, em parceria com Aldir Blanc, a um projeto artístico consistente e coerente com a realidade brasileira daquele momento. Segundo Ciley Cleto, esse “foi um projeto pensado, elaborado, que tinha objetivos bem definidos” (CLETO, 1996, p. 126).

Primeiramente, é importante destacar algumas semelhanças entre Aldir Blanc e João Bosco no final dos anos sessenta: os dois eram estudantes universitários, cuja atividade musical estava diretamente relacionada à vida acadêmica. Ambos tinham como referência musical a Bossa Nova e o jazz, e, principalmente, pensavam a música popular como uma manifestação artística que deveria se relacionar com a realidade histórica. Foi com esse ideal que os dois estudantes se juntaram para fazer música, e construir um projeto artístico. A seguir, algumas características desse projeto.

⁶ *Folhetim*, João, de república em república, 02/09/1979.

A opção pelos menos favorecidos

Seja qual for o tema escolhido para as canções, Aldir e João sempre fizeram a opção pelos menos favorecidos. Tanto nas canções políticas e sociais, quanto nas canções de amor, a escolha por mostrar a realidade de pessoas pertencentes às camadas mais baixas da sociedade sempre prevaleceu. Essa foi uma opção consciente e estudada:

Nosso trabalho não tem nenhuma preocupação de ser político engajado, absolutamente; a nossa preocupação é de vida mesmo, de relatar uma coisa real e que seja fato consumado. Por isso ele se torna político, porque neste país em determinado momento em que falar sobre a realidade passou a ser uma coisa subversiva [...] Eu acho que o trabalho artístico tem que ser verdadeiro, honesto, e é aí que a gente se bate por ele. Se a consciência do artista está voltada para uma observação, ele não pode fugir dela, nem que isso lhe traga dor de cabeça. Essa é a questão pela qual nós nos debatemos⁷.

É fácil perceber a preferência por personagens populares, como o boia-fria, o camelô, a mulher vulgar, o bêbado. Além disso, ao cantar o cotidiano desses personagens, os compositores utilizam uma linguagem coloquial, com o emprego de gírias e de expressões populares que eram faladas, principalmente, no subúrbio do Rio de Janeiro. Desse modo, Aldir e João criavam uma ambientação popular para suas canções.

A opção pelo Samba

Embora não tenha sido o único gênero explorado pelos compositores, é inegável que o samba foi uma espécie de “carro-chefe”, servindo de veículo musical para a maioria das composições, e possibilitando uma grande popularização de sua obra. É importante lembrar que, assim como João Bosco encontrava-se inserido em um contexto musical universitário em Minas Gerais no final dos anos 60, Aldir participava de algo semelhante no Rio de Janeiro. Tanto no caso mineiro, quanto no carioca, o que se discutia era a Música Popular Brasileira. Portanto, não é por acaso que o samba se tornou o principal gênero musical no trabalho da dupla.

Gilberto Vasconcelos analisa a canção popular brasileira pós-1964, especialmente, como os compositores se relacionavam com a censura. Segundo o autor, o samba era tido como o gênero musical que mais expressava e representava as aspirações populares. Sua popularização constituía uma questão de vital importância. Vasconcelos mostra a grande popularidade que o samba atingiu nesse período, e utiliza uma expressão extraída da gíria da televisão da época para denominar esse samba popular: sambão-joia. Segundo ele, a banalidade permeava o sambão-joia: “texto pobre, repleto de lugares comuns, sempre à caça do efeito, ou seja, daquela paradinha esperada no meio da

⁷ *Folhetim*, idem.

canção com a entrada triunfal da cuíca, e o exaltado corinho meloso das vozes femininas” (VASCONCELOS, 1977, p. 81). Para o autor, o sambão-joia cumpria todas as exigências do consumo.

Mas o autor faz questão de destacar que, mesmo com o predomínio do sambão-joia, constituído de pura redundância, era possível encontrar compositores que trabalhavam o samba de maneira criativa. E é entre esses compositores que se encontra a dupla Bosco/Blanc.

De qualquer modo, vale a pena se perguntar: por que a preferência pelo samba? Seria parte do projeto artístico da dupla valorizar um gênero nacional de música popular? Não resta dúvida que esse tipo de questionamento passava na cabeça dos compositores. O fato de as músicas explorarem diversos tipos de samba, alguns deles não tão populares, é uma prova de que esse era um ponto relevante. Mas, se a preocupação em valorizar um gênero nacional fosse a principal preocupação, por que não priorizar também outros gêneros brasileiros, como o frevo ou gêneros rurais? A resposta está exatamente na popularidade do samba. O sucesso do gênero entre as camadas urbanas mais humildes mostrava-se fundamental para a estratégia da dupla.

Sobre o fato de o samba representar o nacional brasileiro, Hermano Vianna ressalta que o samba foi “inventado” como sendo representante de uma música genuinamente nacional. O autor defende que nunca existiu um samba pronto, “autêntico”, depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, foi sendo criado concomitantemente à sua nacionalização (VIANNA, 1995, p. 73). Vale ressaltar que, entre as músicas da dupla, é possível encontrar as mais diferentes manifestações de samba: samba-enredo, partido alto, jongo, samba-choro, marcha-rancho, samba-gafieira. Essa diversificação mostra uma preocupação de resgatar o gênero, fugir do chamado sambão-joia.

Assim, seguindo essa linha de raciocínio, é possível afirmar que, embora a preocupação com o nacional seja evidente na obra da dupla, ela não é determinante. Essa afirmação se baseia em duas constatações: primeiro, porque ao explorar as mais diferentes manifestações de samba, foram incorporados elementos de outros gêneros musicais, especialmente do jazz. Vale lembrar que o gênero norte-americano era uma forte referência tanto para Aldir, quanto para João. Não havia a preocupação em se manter fiel às “raízes” do samba. Em segundo lugar, porque outros gêneros também foram explorados, sendo alguns deles não necessariamente brasileiros. É o caso, por exemplo, do bolero. Embora tenha sido muito popular no Brasil durante as décadas de 40 e 50, o bolero tem sua origem relacionada à América espanhola. O bolero marcou principalmente a infância de João Bosco, e somente esse fato já justificaria essa escolha. Mas, além disso, havia público para esse gênero, e, por isso, o bolero também serviu aos propósitos da dupla de popularizar suas canções. Sobre essa questão, João Bosco comenta:

Sempre quis fazer qualquer música, sem o menor preconceito. Gosto de música, de ouvir, sem rotular. Esse repertório heterogêneo foi muito bom para o nosso trabalho. Aldir e eu fazemos tangos, boleros, de tudo com prazer. Todas as modalidades se interligam num só ponto que é a consciência de saber o que se faz⁸.

Desse modo, é possível concluir que a preferência pelo samba se deu, principalmente, por causa da popularidade do gênero, especialmente entre as camadas mais humildes da sociedade, e não por representar um gênero “autenticamente nacional”. Somente o samba seria capaz de viabilizar o projeto artístico da dupla. E é importante ressaltar que essa preferência não se dá em detrimento de outros gêneros, mesmo que estrangeiros. O objetivo era, acima de tudo, falar para um número maior de pessoas.

O violonista

A imagem do músico João Bosco está intimamente relacionada ao seu violão. Essa associação entre João Bosco e o violão não é por acaso, pois, para viabilizar o projeto artístico desenvolvido em parceria com Aldir Blanc, foi necessário que o músico montasse um show sem muitos recursos, fácil de adaptar aos mais diferentes ambientes. Por outro lado, isso não representou um comprometimento da qualidade do espetáculo.

Após definir o conteúdo – a opção pelos menos favorecidos – e a forma – a opção pelo samba – de um projeto artístico, o desafio foi viabilizar esse projeto. Como o objetivo era popularizar suas músicas, era necessário que o músico João Bosco entrasse na indústria cultural, o que também aconteceu de maneira consciente. Pelo menos é essa a conclusão a que se chega ao analisar uma declaração feita ainda em 1976:

Nós achamos que devemos entrar no esquema, mas sempre com um pé na porta, sem aquele papo de concessão, que a gente nunca fez nem precisou fazer, não é do nosso temperamento. Nós estamos aí com o nosso trabalho acontecendo, sabemos do verdadeiro interesse das gravadoras por nós, que é comercial, mas vamos em frente. Eles querem uma coisa e nós queremos outra, mas usamos meios comuns, porque sem isso não é possível⁹.

Neste momento, mais do que entender como se dava a relação entre a dupla e a indústria cultural, interessa uma análise de como a viabilização do projeto artístico interferiu na musicalidade de João Bosco. Um dado importante é que, para viabilizar seu projeto artístico, o músico precisava, acima de tudo, fazer shows:

⁸ *Jornal do Brasil*. João Bosco – mais à frente, na mesma linha. 28/09/1980.

⁹ *Jornal de Música*. João Bosco, um galo de muita briga, 23/09/1976.

A entrevista para mim pouco significa se eu não posso mostrar meu trabalho. Isso para mim é fundamental. Não posso divulgar um disco sem cantar. Por isso, logo que chego na cidade entro em contato com os diretórios acadêmicos, para cantar nas escolas e faculdades. É assim que vou fazer agora, em Salvador, Belém, Fortaleza, Recife, Porto Alegre e Curitiba¹⁰.

Não é difícil deduzir que para fazer shows em grande quantidade, tocando em diferentes situações e sem muito dinheiro, João Bosco não conseguiria dispor de uma grande estrutura. A solução mais apropriada para essa situação foi desenvolver um show em que o músico se apresentasse sozinho, tocando e cantando, no formato voz e violão. Em matéria para a revista *Visão*, em 1975, a jornalista Marta Goes escreveu:

Ultimamente ele vem se apresentando sozinho, com seu violão; e, frequentemente, em Faculdades. Segundo explica, existem dois motivos para isso: falta de condições econômicas para outro tipo de apresentação – “A situação do músico brasileiro é uma coisa de morrer de rir”; e o fato de lhe agradar o esquema de circuito universitário. “A Faculdade é um lugar onde não existe esse negócio de ribalta e, ao mesmo tempo, um lugar carente de ouvir certas coisas.”¹¹

Ao reconhecer a relevância da interpretação e da performance, percebe-se que, embora tenha demorado dez anos para que gravasse o primeiro disco ao vivo, João Bosco deve ser considerado um artista de palco. Mais ainda, é possível arriscar que sua performance sozinho, somente com um violão e um microfone, se desenvolve de maneira mais consistente, mais solta e expressiva do que quando acompanhado por outros músicos. Esse é o tipo de afirmação difícil de ser comprovada, e pode parecer, simplesmente, uma opinião subjetiva. Mas há indícios que ajudam a entender melhor essa questão.

Primeiramente, vale lembrar que, desde muito cedo, João se apresentava em público. Ainda criança, em Ponte Nova, chegou a participar de um programa de rádio imitando Cauby Peixoto. Mais tarde, já profissional, o músico se apresentava sempre que podia, como forma de divulgação de seu trabalho. Outra evidência está no fato de João preferir gravar a voz e o violão ao mesmo tempo, como se estivesse se apresentando, mesmo que seja em estúdio.

Além disso, os dois primeiros discos gravados ao vivo apresentam somente João no palco, sem o acompanhamento de outros músicos. Enquanto *100ª Apresentação* foi gravado em 1983, no período de vigência da parceria com Aldir, o *Acústico MTV* é de 1992. Somente em 2001, com João Bosco ao vivo, foi que o músico lançou um disco gravado ao vivo com banda.

Por último, é importante registrar que, mesmo em apresentações com banda, João sempre reserva parte do espetáculo para algumas canções de voz e violão. Com base nesses indícios, é

¹⁰ *Jornal de Música*, idem.

¹¹ Revista *Visão*. A situação do músico brasileiro é coisa de morrer de rir, 10/11/1975.

possível afirmar que João Bosco é um artista de palco, e se sente mais à vontade quando se apresenta sozinho.

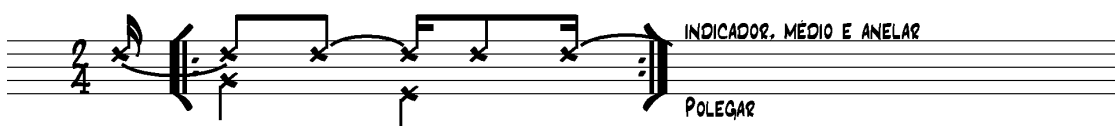
Não é difícil encontrar elogios à maneira de tocar violão de João Bosco. O modo como desenvolveu sua habilidade violonística é o que o diferencia. Pelo fato de não ter frequentado aulas de violão, não saber ler partitura nem cifra musical, parece que o conselho de Radamés Gnattali deu certo: “Ele disse que eu não devia estudar violão e continuar me desenvolvendo intuitivamente”¹². De certa forma, foi a intuição que guiou a musicalidade de João. Em uma entrevista descontraída, cedida a Eduardo Goldenberg, Leonardo Boechat, Rodrigo Ferrari e Simas, o músico explica como sua musicalidade se desenvolveu a partir da parceria com Aldir:

Eu embarcava, mas eu embarcava muito na intuição. Eu confesso pra você que a única sabedoria que eu tenho na minha vida é a intuição, a intuição, quando você sente que é por ali. Mas você não leu, não estudou aquilo. Você apenas sente que é por ali. Então eu ia, eu apontava pra ali. Agora, eu tive um cara [Aldir Blanc] que não só veio comigo, como diz assim: “Deixa que eu venho aqui abrir a picada”, entendeu? Porque ele veio escrevendo... Fizemos “Tiro de Misericórdia”, “Escadas da Penha”, “O Ronco da Cuíca”, “Boca de Sapo” e eu sentia aquilo tudo, entendeu? Eu te confesso que fui a um pai-de-santo uma vez pra saber onde é que tava metido. O cara jogou, deu três passos pra trás e disse: “É o seguinte, cara, tá liberado!” (todo mundo riu). Foi o melhor médico que eu fui na minha vida foi esse! Médico igual a esse não tem! O cara que joga o negócio e diz pra você “não precisa voltar, tá liberado”... Aí eu fiquei nessa onda...¹³.

Batida de Samba

Mesmo que de maneira intuitiva, o fato é que João se tornou um virtuose do violão, impressionando leigos e especialistas. Com base nisso, uma pergunta precisa ser feita: o que, realmente, caracteriza a maneira de tocar de João Bosco? Talvez a melhor maneira de responder essa pergunta seja desconstruindo a técnica de João Bosco. Primeiramente, será analisada uma batida de samba “genérica”. A partir disso, serão analisados os acompanhamentos de samba para duas músicas: “Incompatibilidade de gênios” e “De frente para o crime”.

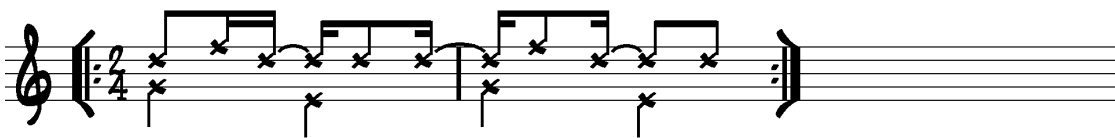
Segundo Nelson Faria (FARIA, 1995, p. 25), uma batida básica de samba pode ser representada da seguinte maneira:



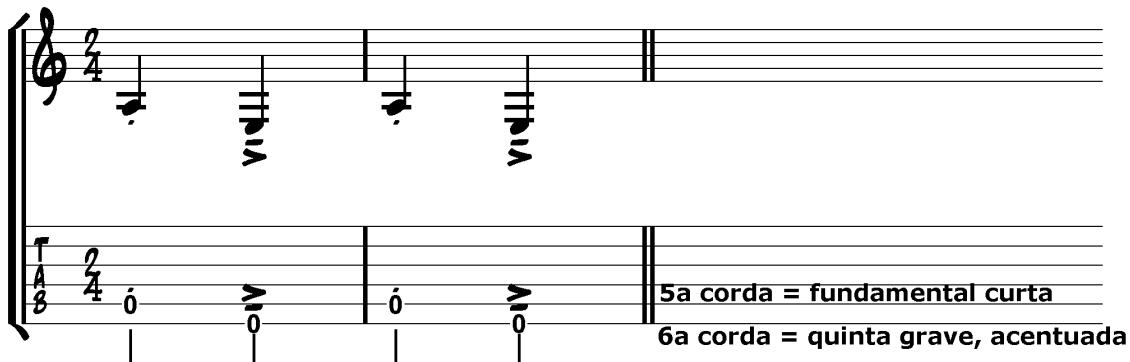
¹² *Jornal da tarde*. João Bosco volta à tona na comissão de frente, 18/12/1982.

¹³ Entrevista cedida a Eduardo Goldenberg, Rodrigo Ferrari, Leonardo Boechat e Simas, em 17/01/2007, publicada no site oficial do artista, na seção “Galeria”, com o título Entrevista no Bar do Pires. <http://www.joaobosco.com.br/novo/>

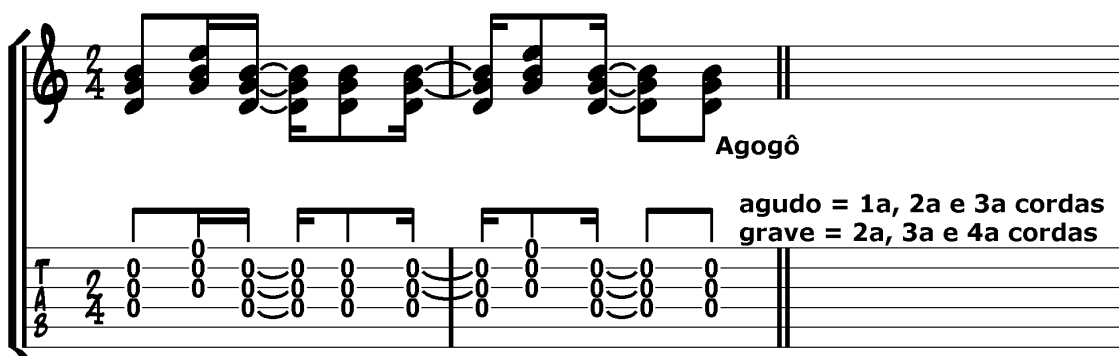
O autor explica que, no violão, os padrões de mão direita são, basicamente, a simulação de um conjunto de percussão de samba. E continua: “A síncopa é executada pelos dedos indicador (i), médio (m) e anelar (a) (tocando as notas agudas do acorde [top voices]), enquanto a nota do baixo (tocada pelo polegar) se mantém no tempo forte”. A linha de baixo se mantém alternando entre a fundamental e a quinta do acorde, sendo uma escolha melhor quando a quinta é mais grave do que a fundamental. Partindo dessa batida básica, Nelson Faria apresenta algumas variações possíveis. Dentre elas, uma, em especial, interessa para este artigo, pois é denominada de “batida no estilo João Bosco” [pattern in the style of João Bosco] (*Ibidem*, p. 27).



Talvez por ser um livro com características mais abrangentes, o autor não tenha se preocupado com todos os detalhes da técnica de João Bosco. Começando pelo polegar, é possível perceber que a ideia de marcação do tempo está presente. Essa é a função do surdo na percussão do samba, que, ao determinar o primeiro e o segundo tempo, acentua o último.



Observando os dedos indicador, médio e anelar, é possível estabelecer uma comparação com um agogô, pois, além do ritmo, existe a variação entre duas alturas. Enquanto a nota mais baixa do agogô é representada pela 2a, 3a e 4a cordas, a nota mais aguda fica por conta da 1a, 2a e 3a cordas.



Para demonstrar como todos esses recursos se aplicam na música de João Bosco, vale a pena analisar o violão de “Incompatibilidade de gênios”¹⁴.

INCOMPATIBILIDADE DE GÊNIOS

JOÃO BOSCO & ALDIR BLANC

The image displays a musical score for guitar, labeled 'Violão' and 'TAB'. The score is in 2/4 time and features a complex chord structure, including Am7(9). The guitar part is written in treble clef and includes dynamic markings like p (piano) and mf (mezzo-forte). The tablature shows fingerings and chord shapes for the guitar.

Com base na transcrição acima, é possível perceber algumas sutilezas da técnica de João Bosco. Um primeiro detalhe aparece no modo como o músico fere as cordas que representam o agudo do agogô. Aqui, diferentemente do que se encontra na maioria dos livros de violão, que posicionam o indicador na 3ª corda, o médio na 2ª e o anelar na 1ª corda, João utiliza somente o indicador da mão direita, ferindo as três cordas em um único golpe. Detalhes como esse, além da acentuação do polegar no segundo tempo do compasso, fazem parte da maneira de tocar de João Bosco.

Nesse momento, faz-se necessária uma reflexão. Ao fazer esse tipo de acompanhamento, o músico utiliza as seis cordas do violão em um único acorde, preenchendo, com isso, todos os espaços da música: graves, médios e agudos. Esse recurso se tornou necessário pelo fato de João se apresentar sozinho na grande maioria das vezes. Mas, se por um lado, o problema da ausência de uma banda estava resolvido com acordes de seis notas na mão esquerda e uma complexa polirritmia

¹⁴ BOSCO, João. *Galos de Briga*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1976. Vinyl / LP / Álbum - 103.0171.

na mão direita, outro problema aparecia. O que fazer quando a banda estava presente? Como encaixar um contrabaixo, outro instrumento harmônico e percussão com o violão de João Bosco? Uma possibilidade seria modificar a maneira de tocar, adaptando o acompanhamento para cada situação. Mas não é o que acontece. João Bosco não muda a maneira de tocar, nem quando se apresenta em diferentes situações musicais. Uma mesma música gravada em momentos distintos da carreira do artista, seja sozinho ou com banda, apresenta sempre a mesma forma de acompanhamento, o que possibilita dizer que, para o cancionista, o acompanhamento de violão faz parte da composição. Nesse caso, a canção “Linha de passe” serve como exemplo. Gravada primeiramente em 1979, em disco homônimo¹⁵, essa música apresentava a seguinte instrumentação: violão (João Bosco), violão 7 cordas (Raphael Rabello), trompetes (Darcy Cruz, Heraldo Reis e Maurílio da Silva Santos), trombones (Edmundo Maciel, João Luiz Maciel e Nelson Martins dos Santos), trombone baixo (Macaxeira) e percussão (Doutor, Eliseu Felix, Everaldo Ferreira, Gilberto D’Ávila, Luna e Moura). Mais tarde, em 1983, João a regravou ao vivo, no formato voz e violão¹⁶. O que se percebe é o mesmo tipo de acompanhamento, sendo que a única diferença aparece na introdução. Talvez por sentir falta do violão 7 cordas, João acrescenta uma espécie de “baixaria” em sua batida. Ainda assim, após a introdução, o acompanhamento se apresenta sem grandes variações.

LINHA DE PASSE

JOÃO BOSCO & ALDIR BLANC

INTRODUÇÃO

The first system of musical notation shows the introduction of the song. It consists of a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The melody is written in eighth and quarter notes. A box labeled "BAIXARIA" highlights a specific rhythmic pattern in the melody. Below the staff is a guitar tablature with strings T, A, and B indicated. The fret numbers are: 2, 0, 2, 2, 0, 2, 0, 4, 0, 2, 0, 1, 2.

The second system of musical notation continues the introduction. It features the same treble clef, key signature, and time signature. The melody concludes with a double bar line. The guitar tablature below shows fret numbers: 0, 2, 2, 0, 2, 0, 4, 0, 2, 0, 1, 2.

¹⁵ BOSCO, João. *Linha de Passe*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1979. Vinyl / LP / Álbum - 103.0294.

¹⁶ BOSCO, João. *Ao vivo – 100ª Apresentação*. Rio de Janeiro: Barclay, 1983. Vinyl / LP / Álbum - 817.282-1.

Essa baixaria, introduzida no acompanhamento de samba, consiste em uma linha melódica executada por ligados descendentes entre as notas Lá (3ª corda presa) e Sol (3ª corda solta) e as notas Mi (4ª corda presa) e Ré (4ª corda solta). A utilização de ligados descendentes entre uma nota presa e uma nota em corda solta é um recurso idiomático presente nas baixarias de choro, bastante utilizado por João Bosco.

Dezoito anos mais tarde, em 2001, João gravou essa mesma música no disco *Na esquina ao vivo*¹⁷. Aqui, João apresenta a introdução feita para a versão solo antes da entrada da banda, que é composta por: teclados (Glauton Campello), baixo elétrico (João Baptista), bateria (Kiko Freitas), Percussão (Marco Lobo) e guitarra (Nelson Faria). Com a banda, o acompanhamento segue como nas versões anteriores.

Na gravação do DVD *Obrigado gente*, feita em 2006, esse mesmo arranjo é utilizado, sendo que, nesse caso, além do violão, o bandolim de Hamilton de Holanda aparece em destaque desde a introdução até o final da música. Existe, ainda, uma sessão inteira reservada para solo, em que se alternam bandolim e contrabaixo elétrico de 6 cordas, tocado por Ney Conceição. É importante registrar que, em nenhum momento, nem mesmo durante os solos, João modificou a forma de acompanhamento do violão.

Talvez essa seja a principal razão para que o desempenho solo de João Bosco impressione mais do que quando acompanhado por uma banda. Ao desenvolver uma maneira de tocar bastante complexa, o músico encontrou a fórmula para se acompanhar. Por outro lado, ao não modificar sua forma de tocar quando acompanhado por outros instrumentistas, a interpretação perde expressividade.

Ainda assim, uma observação precisa ser feita. Desde o início de sua carreira, João Bosco foi acompanhado por excelentes músicos, muitos deles já consagrados. Esses músicos sempre se colocaram a serviço da música de João. Para isso, precisaram encontrar formas de se encaixarem na música que respeitassem o virtuosismo violonístico do compositor. Pode-se dizer que eles, realmente, acompanham uma interpretação já estabelecida. De certa forma, isso demonstra respeito e até admiração pela música e pela forma de tocar violão de João Bosco. No final das contas, ao reunir músicos de grande envergadura ao redor de sua música, João consegue, sempre, deixar sua marca por meio de sua maneira de tocar violão.

¹⁷ BOSCO, João. *Na esquina – ao vivo*. Rio de Janeiro: Epic / Sony Music, 2001. CD.

Considerações Finais

João Bosco é o tipo de artista que se reconhece ouvindo poucos segundos de sua obra. Seja cantando ou tocando violão, ele conseguiu desenvolver uma identidade própria, característica almejada por quase todos os instrumentistas de Música Popular. Sendo essa uma característica tão cobiçada, vale a pena tentar entender quais elementos favoreceram para que João Bosco construísse sua identidade. O que se tenta mostrar aqui é que essa maneira particular de dedilhar as cordas do violão não foi construída ao acaso. Pelo contrário, podemos concluir que uma das principais marcas do músico João Bosco, que é exatamente a maneira particular de tocar violão, é consequência de uma “formação ou deformação musical espontânea” (como ele próprio costuma afirmar), somada a um projeto artístico bem definido, pensado em parceria com Aldir Blanc.

A maneira de tocar violão de João Bosco foi desenvolvida para ele se acompanhar enquanto canta suas canções. Desse modo, sozinho no palco, cantando e tocando seu violão, João Bosco consegue atingir maior expressividade. É importante observar que, enquanto artista de palco, João não agrada apenas aos admiradores de canções. Os admiradores de Música Popular Instrumental Brasileira (MPIB), os músicos de jazz, também reconhecem a técnica desenvolvida por esse cancionista como uma referência. Não é raro encontrar, entre esse músicos instrumentistas, algumas músicas de João no repertório. Mais ainda, é bastante comum encontrar violonistas que se dedicam a estudar algumas das técnicas de dedilhar desse mineiro de Ponta Nova que se meteu a fazer samba. Para eles, existe uma maneira de tocar violão à la João Bosco.

Referências

- CLETO, Ciley. *Blanc/Bosco: arte e resistência*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 1996.
- FARIA, Nelson. *The Brazilian Guitar Book*. Petaluma: Sher Music Co, 1995.
- VASCONCELLOS, Gilberto. *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1997.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: J. Zahar/UFRJ, 1995.
- TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Anna Blume, 1997.