

MARCUS VINICIUS SCANAVEZ RAMASOTTI  
MEDEIROS DE ALMEIDA

**JOÃO BOSCO**  
UM CAVALEIRO E SEU VIOLÃO

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da  
Universidade Estadual de Campinas, para obtenção  
do Título de Mestre em Música.

Área de concentração: Práticas Interpretativas.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Siqueira Cavalcante.

Co-orientador: Prof. Dr. Ricardo Goldemberg

São Paulo  
2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

AL64j Almeida, Marcus Vinicius Scanavez Ramasotti Medeiros de.  
João Bosco um cavaleiro e seu violão. / Marcus Vinicius Scanavez Ramasotti Medeiros de Almeida. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Siqueira Cavalcante.  
Coorientador: Prof. Dr. Ricardo Goldemberg.  
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Bosco, João. 2. Música Popular. 3. Violão.  
4. Samba. 5. Performance Musical. I. Cavalcante, Marcos Siqueira. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “João Bosco a trooper and his guitar.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): João Bosco ; Brazilian Jazz ; Guitar ; Samba ; Musical Performance.

Titulação: Mestre em Música.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Marcos Siqueira Cavalcante.

Prof. Dr. Ricardo Goldemberg.

Prof. Dr. Luiz Augusto de Moraes Tatit.

Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos.

Prof. Dr. Emerson de Biaggi.

Prof. Dr. Luis Carlos de Oliveira.

Data da defesa: 20-02-2009

Programa de Pós-Graduação: Música.

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

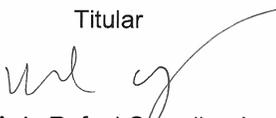
Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Marcus Vinicius Scanavez Ramasotti Medeiros De Almeida - RA 940845 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Ricardo Goldemberg  
Presidente



Prof. Dr. Luiz Augusto de Moraes Tatit  
Titular



Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos  
Titular

Dedico este trabalho aos meus  
filhos Dominic e Wendy, por  
quem sou capaz de fazer o  
possível e o impossível.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Dr. Marcos Siqueira Cavalcante, pelas preciosas informações, mas, principalmente, por me estimular a sonhar.

Ao Prof. Dr. Ricardo Goldemberg, que também contribuiu com preciosas informações, mas, principalmente, por me trazer ao mundo real, tornando possível a realização deste trabalho.

Ao Prof. Dr. João Teodoro d'Olim Marote, pelos conselhos, opiniões e conversas informais que tanto me enriquecem.

Ao Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi, pela paciência e acessibilidade.

Ao Departamento de Música do Instituto de Artes, particularmente ao Prof. Dr. Claudinei Carrasco e ao Prof. Dr. Esdras Rodrigues, que sugeriram tantas idéias.

Aos amigos músicos, especialmente à Lyba Serra e Alexandre de Orio, que me ajudaram durante o recital de qualificação.

À minha mãe, meu pai e meu irmão, que sempre me ajudaram e me apoiaram.

A todas as pessoas que, de alguma forma, contribuíram com informações para esta pesquisa.

E, por último, agradeço, especialmente, à Karla Espinós Brandão, minha companheira, esposa e amiga, pelo apoio durante toda esta empreitada e pela compreensão durante os momentos de ausência.

*“transcendência, fundamentalmente, é essa capacidade de romper todos os limites, superar e violar os interditos, projetar-se sempre num mais além”*

Leonardo Boff

*“Naquele instante, a eterna Verdade não valeria mais, nem a eterna Bondade, nem as demais Virtudes eternas”*

Machado de Assis, em *Dom Casmurro*

*“Ei, fino, fino,  
O gato e o violino,  
A vaca pulou a lua.”*

Gilbert Keith Chesterton

## **Resumo**

Esta pesquisa teve por finalidade analisar a música de João Bosco de Freitas Mucci, particularmente, a maneira de tocar violão desse artista. O objetivo, aqui, foi demonstrar alguns recursos técnicos e musicais, relacionando-os a um projeto artístico construído em parceria com Aldir Blanc. Para isso, foi levantada uma bibliografia que consistiu, principalmente, em entrevistas e reportagens sobre o músico. Além disso, foi realizada uma audição minuciosa de toda a discografia, o que contribuiu para a análise de elementos rítmicos, harmônicos e melódicos. Para analisar os recursos técnicos utilizados pelo violonista, foram feitas transcrições de passagens significativas desse material. Ao relacionar técnica, recursos musicais e projeto artístico, verificou-se que o virtuosismo violonístico de João Bosco alcança mais expressividade quando o músico se apresenta ao vivo e sem o acompanhamento de outros instrumentistas.

Palavras-chave: Música Popular, João Bosco, Violão, Samba, Performance musical.

## **Abstract**

This research had for purpose to analyze the music of João Bosco de Freitas Mucci, particularly, the way this artist plays guitar. The objective of this work was to demonstrate some technicians and musicals resources, relating them to an artistic project constructed in partnership with Aldir Blanc. A bibliography was raised that consisted, mainly, in interviews and articles about the musician. Moreover, his discography was critically studied, that contributed for the analysis of rhythm, harmony and melody. Transcriptions of significant parts of this material had been made to analyze the resources technician used by the violonist. When relating technique, musical resources and artistic project, were verified that the guitar skills of João Bosco reaches more expressivity when the musician presents himself in a live show and without the accompaniment of others musicians.

Key Words: Brazilian Jazz, João Bosco, Samba, Musical Performance.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1: DE BADERNEIRO A CAVALEIRO.....</b>	<b>3</b>
1.1 O Cancionista.....	3
1.2 O Intérprete.....	7
1.3 História de vida e música.....	9
1.4 Projeto Artístico.....	17
1.4.1 <i>A opção pelos menos favorecidos.....</i>	<i>19</i>
1.4.2 <i>A opção pelo Samba.....</i>	<i>25</i>
1.4.3 <i>Viabilizar o projeto artístico.....</i>	<i>27</i>
<b>CAPÍTULO 2: O COMPOSITOR.....</b>	<b>35</b>
2.1 Com Aldir.....	36
2.2 Sem Aldir.....	44
2.3 Outros parceiros.....	45
2.4 Análise Musical.....	46
2.4.1 <i>Ritmos populares.....</i>	<i>47</i>
2.4.2 <i>Tonalidades.....</i>	<i>52</i>
2.4.3 <i>Recursos Harmônicos.....</i>	<i>53</i>
<b>CAPÍTULO 3: O VIOLONISTA.....</b>	<b>73</b>
3.1 O violão como espada.....	75
3.2 Batida de Samba.....	78
3.2.1 <i>Adaptação da batida de samba a diferentes situações harmônicas.....</i>	<i>86</i>
3.3 Outros gêneros.....	90
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>93</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>101</b>
<b>JORNAIS E REVISTAS.....</b>	<b>103</b>
<b>RÁDIO.....</b>	<b>104</b>
<b>INTERNET.....</b>	<b>104</b>
<b>DISCOGRAFIA.....</b>	<b>107</b>
<b>BIOGRAFIA.....</b>	<b>117</b>
<b>CITAÇÕES ORIGINAIS.....</b>	<b>127</b>

## INTRODUÇÃO

A música de João Bosco pode ser abordada de diferentes formas. 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 maneira 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 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.

A presente dissertação, além da Introdução e da Conclusão, organiza-se em três capítulos. No primeiro, houve a preocupação em definir João Bosco como um cancionista que construiu um projeto artístico ao lado de Aldir Blanc. Procurou-se mostrar de que maneira esse projeto artístico, em comunhão com sua história de vida, influenciou a musicalidade e a técnica de tocar violão do artista. Para isso, foram analisados textos, principalmente, entrevistas e reportagens sobre o músico, feitos durante as duas primeiras décadas de sua carreira.

No segundo capítulo, foram feitas análises de recursos musicais que aparecem nas canções de João. O objetivo, aqui, é mostrar como ritmo, harmonia, maneira de cantar, gêneros e outros elementos musicais foram utilizados para viabilizar o projeto artístico construído pela dupla Boscoblanc. A audição minuciosa de toda a obra do artista contribuiu para a seleção de exemplos representativos das mais diferentes formas de recursos utilizados pelo compositor.

Finalmente, o terceiro capítulo oferece uma reflexão sobre a técnica do violonista João Bosco. Para isso, foram transcritas diferentes formas de acompanhamento utilizadas pelo músico, relacionando-as com os recursos musicais analisados no segundo capítulo. Detalhes dessa maneira de tocar violão são aqui demonstrados, com a intenção de relacionar os diferentes recursos técnicos utilizados para compor o acompanhamento das canções com o projeto artístico inicial.

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 virtuose em seu instrumento.

Como pretensão maior, espera-se ajudar outros pesquisadores que se interessem pelo assunto, auxiliar os músicos em sua caminhada, satisfazer a curiosidade dos fãs e, por que não, entreter aqueles que escutam música despreocupadamente.

## CAPÍTULO 1: de baderneiro a cavaleiro

*Eu, baderneiro, me tornei cavaleiro,  
malandramente, pelos caminhos.  
Meu companheiro tá armado até os dentes:  
já não há mais moinhos como os de antigamente.*  
(letra de “O Cavaleiro e os Moinhos”  
J. B. e A. B.)

### 1.1 O cancionista

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, “o encanto da canção está na ressonância do sentido da melodia na letra e vice-versa”<sup>1</sup>.

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 compositores? Serão músicos ou poetas? Existe uma tendência em considerar o compositor 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”<sup>2</sup>. E vai mais além:

Em geral, os compositores populares no Brasil não são músicos *[grifo nosso]*. Precisariamos expandir extraordinariamente o conceito de músico para poder abarcá-los e talvez isso não compensasse. Se nunca

---

<sup>1</sup> TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo, Anna Blume, 1997, p.143.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 148.

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<sup>3</sup>.

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.

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, onde a grande maioria das músicas é 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,

---

<sup>3</sup> Idem.

anotações no papel – gravando o que será o terceiro Lp de uma carreira de sucesso: ‘Galos de briga’<sup>4</sup>. O que se vê aqui é um depoimento que mostra uma parceria que vai muito além da simples idéia 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*), essa era para ser uma entrevista com João Bosco, e incluiu Aldir. Ou seja, a parceria estava presente também nos momentos de divulgação do trabalho. Sobre esse enfoque, dois anos mais tarde, a mesma jornalista comentava com João Bosco em outra entrevista: “... o trabalho com Aldir ‘era envolvente’. E era a tal ponto que, de fora, vocês já formavam uma personalidade, o *Boscoblanc*”<sup>5</sup>

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 idéia. Daí eu levo essa coisa de parceria tão a sério. Tinha que haver, com o parceiro, a integração total.<sup>6</sup>

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

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

---

<sup>4</sup> Jornal O Globo, *João Bosco, no plural: é impossível falar com ele sem falar com Aldir Blanc*. 14/04/1976.

<sup>5</sup> Jornal O Globo, *João Bosco: o ofício de sobreviver compondo*. 22/03/1978.

<sup>6</sup> Idem.

resultados. Temos objetivos em comum, somos parceiros, enfim, no sentido exato da palavra.<sup>7</sup>

Mas essa maneira de encarar a parceria em canções nem sempre foi bem compreendida. Em 1976, o crítico e historiador musical José Ramos Tinhorão publicou um artigo no *Jornal do Brasil* cujo título era: “O bom de João Bosco são as letras de Aldir Blanc”<sup>8</sup>. Como o próprio título indica, Tinhorão exalta o trabalho do “letrista” Aldir Blanc e, ao mesmo tempo, desqualifica o “invólucro musical” criado por um “parceiro menor”, que é João Bosco. Sobre Aldir, escreveu: “Aliás, se existe atualmente um letrista de música popular cujas palavras se organizam com a força de sugestão dos versos de um verdadeiro poema, esse letrista é ainda Aldir Blanc”. Por outro lado, Tinhorão foi bastante cruel com o músico: “[...] em João Bosco, tudo é mais acanhado: sua preocupação de ‘popular’ resvala sempre para o clichê e a banalidade (grande parte das músicas do disco, principalmente os boleros, podiam ser assinadas por qualquer compositor de 25 anos atrás), e mesmo quando procura imitar o estilo de cantar de Clementina de Jesus (como acontece em *Feminismo no Estácio*) acaba se diluindo nas falsas inflexões de humor de Maria Alcina. Maria Alcina esta que, exatamente por esse esforço mal sucedido, continua sendo a cantora ideal para os equívocos humorísticos de João Bosco”. Mais do que procurar argumentos a favor ou contra a opinião do historiador, vale ressaltar que a divisão da parceria “Boscoblanc” em letras de Aldir e música de João não é exata. E é aqui que o crítico comete o deslize. No artigo, Tinhorão coloca: “(...) Em *Latin Lover*, por exemplo, onde descreve com rara sutileza um momento de excitação entre namorados suburbanos, aproveitando uma saída providencial da mãe da moça, o rapaz pede para ver um certo sinal ‘adquirido numa queda de patins em Paquetá’. Fica evidente que, pela localização do sinal (que o poeta letrista tem o cuidado de não precisar em que parte do corpo, fazendo que o ouvinte suponha), o namorado se excita, e beija a namorada na boca. É aqui que entra a arte sutil de Aldir: ao definir

---

<sup>7</sup> Revista Visão, *A situação do músico brasileiro é coisa para morrer de rir*, 10/11/1975.

<sup>8</sup> *Jornal do Brasil*, *O bom de João Bosco são as letras de Aldir Blanc*, 23/07/1976.

os beijos trocados então, sofregamente, entre os dois, ele fala em ‘cometas percorrendo o céu da boca’. É quase que se projetasse numa tela o filme de um voraz beijo na boca, filme feito em raio X, com a língua riscando rápidas como faíscas, um céu de volúpias... o céu da boca (...)”. Esse é, sem dúvida, um momento de grande inspiração. Para descrever um beijo apaixonado, a letra cria uma imagem onde os cometas percorrem o céu da boca dos namorados. Mas como separar a imagem criada da interpretação de João Bosco? Mais ainda, Ciley Cleto, em dissertação de mestrado que analisa as letras da dupla, descreve o comentário de Tinhorão como “infeliz”, pois o crítico “atribui todo o mérito da canção “Latim Lover” a Aldir Blanc, sem saber que o verdadeiro compositor foi somente João Bosco”<sup>9</sup>. Nesse caso, Aldir teria contribuído de outra forma, e não com a letra da canção.

O exemplo acima reforça a idéia de que é preciso considerar a dupla João e Aldir como autores indivisíveis das canções. Talvez, Maria Bahiana tenha acertado quando definiu o surgimento de uma nova personalidade: o Boscoblanc.

## 1.2 O intérprete

Além de compositor, João Bosco é também intérprete. Intérprete, principalmente, de sua própria obra. Sempre acompanhado de um violão, ele apresenta suas canções, dando uma coloração pessoal. Suas interpretações são tão marcantes, que é possível dizer que existe uma certa maneira de cantar e de tocar violão *à la* João Bosco.

O enfoque principal desta pesquisa é entender como o artista João Bosco desenvolveu essa maneira tão pessoal de se acompanhar ao violão. Mas como estudar o intérprete sem entender o compositor? Para responder a essa pergunta, é preciso entender melhor a função do intérprete.

---

<sup>9</sup> CLETO, Ciley. *Blanc/Bosco – arte e resistência*. São Paulo, FFLCH-USP, 1996. p: 72 e 73.

Como regra, a execução de uma canção popular, assim como na música em um sentido mais amplo, pressupõe a composição. Sob esse aspecto, é possível dizer que o intérprete é o intermediário entre o compositor e o ouvinte. Por essa razão, é possível afirmar que o intérprete interfere diretamente no resultado final da canção. Em ensaio intitulado *Manifestação das categorias temporais*, Luiz Tatit faz uma comparação entre a música erudita e a canção popular: “A função do intérprete é decisiva tanto na música erudita como na canção popular mas, sem dúvida, é muito mais atuante nesta última. O compositor erudito provê seu intérprete com instruções quase precisas. A medida de todos os parâmetros musicais é cuidadosamente prescrita, [...] E o bom intérprete é aquele que vê no compositor um destinador plenipotenciário, cuja orientação deve ser conduzida à risca. O êxito do produto final está comprometido com essa dependência ética entre os dois sujeitos. O compositor popular também prepara as coordenadas básicas que nortearão a segunda fase enunciativa<sup>10</sup> sem, contudo, apresentar medidas exatas. As alturas e as durações, quando vêm bem determinadas, podem ser variadas em alguns detalhes sem que prejudiquem o resultado final. A intensidade não está prevista na composição e o timbre principal, a voz, é um traço metonímico do intérprete a ser projetado livremente sobre a obra sem que haja também qualquer orientação prévia”<sup>11</sup>.

Essa liberdade para “variar” as coordenadas básicas determinadas pelo compositor, até mesmo na melodia, transforma o intérprete de canções quase em um co-autor. Principalmente, pelo fato de os compositores não dominarem as técnicas de escrita musical, os intérpretes tiram proveito da ausência de coordenadas mais precisas e se vêem estimulados a “criar” variações, com o intuito de dar à obra um toque pessoal.

Mas a relação entre compositor e intérprete precisa ser mais bem explicada quando se refere a uma mesma pessoa, pois o intérprete João Bosco não pode ser co-autor do João Bosco compositor. O que é possível afirmar é que,

---

<sup>10</sup> O que Luiz Tatit chama de segunda fase enunciativa é a execução da canção. A primeira fase seria a composição.

<sup>11</sup> TATIT. Op. Cit., p. 157 e 158.

nesse caso, a maneira de interpretar interfere na composição, invertendo a idéia de que a interpretação pressupõe a composição. Existem ainda outros casos em que essa pressuposição pode ser burlada. É o que acontece no mundo do *jazz*, quando um instrumentista ou vocalista improvisa sobre a música. Aqui, o que se tem é uma composição sendo feita no exato momento da *performance*, e o que se busca é valorizar o *feeling* do instrumentista.

Voltando à questão de como separar o compositor do intérprete João Bosco, a resposta mais honesta seria: não é possível fazer essa divisão. Sendo o foco principal deste trabalho, a maneira de tocar violão desenvolvida por João Bosco, torna-se necessário, antes, conhecer a sua história de vida, contextualizar a obra desse artista no momento histórico pelo qual passava o Brasil no início da década de setenta, para, então, com base nessas informações, entender como o violão foi utilizado para viabilizar um projeto artístico desenvolvido em parceria com Aldir Blanc.

### 1.3 História de vida e música

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. Sobre a infância, João comenta:

Na minha cidade havia um programa de auditório na rádio, nos moldes daqueles programas da Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Com 8 ou 9 anos eu já participava desses programas, imitando o Cauby Peixoto, e com 13 eu tinha um conjunto de rock que tocava Little Richards, essa coisa toda. A música sempre se desenvolveu na minha vida de maneira vital.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Folhetim *João, de república em república*, 02/09/1979.

O que é possível perceber é que a música entrou na vida de João muito cedo, e de maneira natural. Ouvir a irmã tocar Vila Lobos e Alberto Nepomuceno, imitar Cauby 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: “Passei pela terra de Aleijadinho e o meu coração, que era até então vadio, ficou barroco”.<sup>13</sup>

Chegando a Ouro Preto, foi morar na pensão de dona Anita. Depois, veio o período das repúblicas dos estudantes, começando pela Casablanca, que fundou com amigos, vindo depois a Virtuosa, na rua Costa Sena, perto da igreja do Carmo, e finalmente, depois de cinco anos, instalou-se na república Sinagoga, localizada numa ladeira atrás da igreja das Mercês de baixo. O retrato com os formandos do curso de engenharia de 1973 encontra-se pendurado até hoje na parede da república.

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, ou com os museus que contam um período de apogeu da região vivido durante o Brasil colônia. O mundo acadêmico proporcionou ao jovem músico um novo ambiente de efervescência cultural. Sobre esse período, João comenta:

“Eu me relacionei com estudantes colegas meus, gente que gostava de fazer música também. Tinha o Geraldo Forte, que formou comigo em Engenharia Civil; o Marco Antônio Amaral, que era pianista; o Geraldo Batista e o

---

<sup>13</sup> CHEDIAK, Almir. *Songbook: João Bosco, volume 1*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003. p.8.

Milton Cupriar, que também formou junto comigo e era baterista. Nós formamos um conjunto musical que funcionava constantemente aqui nos bailes. E por uma dose de uísque ou um sanduíche, a gente tocava 5, 6 horas na madrugada, sem parar. Só que eram seis horas de baile ouvindo bossa nova – João Gilberto, Tom Jobim – porque nessa época a gente ouvia muito jazz, mas muito jazz mesmo”<sup>14</sup>

Foi também em Ouro Preto que João compôs suas primeiras canções. Diferentemente de interpretar, começar a compor não foi algo espontâneo:

A música sempre foi muito marcante em minha vida; eu sempre cantava e tocava as músicas interpretando à minha maneira. Mas a composição é diferente: é a sua observação própria do mundo que você está vivendo.<sup>15</sup>

Durante o primeiro ano de faculdade, João conheceu Vinicius de Moraes. A aproximação com o já consagrado poeta e letrista foi fundamental para a formação do jovem músico:

Eu me lembro que o Vinicius vinha sempre descansar naquele chalé todo florido na encosta do morro, ta vendo? Aquela casa é uma beleza; é do Ivan Marcheti, um pintor daqui, fantástico. E ali também o Scliar<sup>16</sup> vinha passar temporadas pintando a cidade. 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 estava fazendo. Isso foi no meu primeiro ano de faculdade. Eu comecei a estudar, ler e a me questionar

---

<sup>14</sup> Folhetim, *Op. Cit.*, 02/09/1979.

<sup>15</sup> Folhetim, *Op. Cit.*, 02/09/1979.

<sup>16</sup> O artista plástico Carlos Scliar, que, nesse período, passava parte do ano em Ouro Preto, onde montou um ateliê. Scliar foi quem fez a capa do primeiro Lp de João Bosco, lançado em 1973.

sobre o que a música representava para uma coletividade. Mas esse aprendizado foi ocorrendo naturalmente, porque a própria cidade já respondia tudo: o que era a vida, a arte; porque ela é arte em todos os pontos que não maltrataram.”<sup>17</sup>

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, que não foram gravadas, porque, segundo o próprio João Bosco, “(...) elas perderam o elemento fundamental, que era o tempo delas”<sup>18</sup>. 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. O fato é que, durante o primeiro ano de faculdade, João Bosco “só queria saber de música e dos conselhos de Vinicius”, e, por essa razão, foi reprovado pelo excesso de faltas. De qualquer maneira, depois desse incidente, João resolveu dividir melhor o seu tempo entre música e engenharia, e não ficou mais nem de segunda época.

A amizade com Vinicius ainda iria render outros frutos. O poeta o apresentou ao artista plástico Carlos Scliar. Eram o poeta e o artista plástico que bancavam as viagens de João para o Rio de Janeiro em período de férias escolares. Durante essas viagens, Vinicius e Scliar apresentavam João Bosco para músicos e artistas, tais como: Chico Buarque, Dori Caymmi, Edu Lobo, Caetano Veloso, Fernando Lobo, Nelson Motta, Luisinho Eça e Glauco Rodrigues<sup>19</sup>. Foi também Vinicius quem o apresentou ao Tom Jobim.

Durante essa fase de estudante de engenharia, no ano de 1969, João conheceu aquele que se tornaria o seu principal parceiro: Aldir Blanc. O próprio João conta como foi:

---

<sup>17</sup> Folhetim, *Op. Cit.*, 02/09/1979.

<sup>18</sup> Folhetim, *Op. Cit.*, 02/09/1979.

<sup>19</sup> Glauco Rodrigues (Bagé, 1929 – Rio de Janeiro, 19/03/2004) foi artista plástico, apresentado ao João Bosco por Carlos Scliar, e autor da capa de três discos de João: *Caça à raposa*, *Galos de briga* e *Comissão de frente*.

Conheci um sujeito em Ouro Preto, chamado Pedro Lourenço Gomes, que morava em Teresópolis. Pedro era muito amigo do Aldir e estava sempre com ele. Aldir estudava medicina e já havia escolhido a psiquiatria como especialidade. Pedro era aluno de filosofia. Havia um dia da semana que os dois se encontravam para estudar assuntos ligados à psiquiatria, ao pensamento, à literatura. Um dia, Pedro me viu tocando em Ouro Preto e gostou muito. 'Rapaz, tenho um amigo no Rio de Janeiro que é letrista. Se ele botar letras nas suas músicas, vai ser uma união perfeita'. Disse ele. Na época, eu escrevia num jornal da faculdade chamado O Martelo e, às vezes, escrevia sobre música. Depois que Pedro me falou do Aldir, fiz uma matéria sobre o festival universitário. Havia no Rio o Movimento Artístico Universitário, chamado MAU, com a participação do Aldir, do Gonzaguinha, do Ivan Lins, do Paulo Emílio e vários outros, todos estudantes. E, como eu também era universitário, escrevi sobre o festival. Quando vi o nome do Aldir, liguei imediatamente àquilo que o Pedro me havia falado. Pouco depois, Pedro me disse que Aldir gostaria de ir a Minas para me conhecer. Aldir foi a Minas em companhia do Paulo Emílio e do Darci de Paula. Pedro também foi. (...) Pedro me telefonou falando da viagem, mas aconteceu uma porção de coisas. Era 1969, um ano muito quente na política, com aquela ditadura toda, Ato 5, gente presa e outras coisas mais. Eu disse ao Pedro que estava tudo bem, mas a política esquentou. Vários amigos meus de Ouro Preto foram presos. Dois colegas, um que morava na república Pureza e outro na república Vaticano, foram expulsos da Escola de Engenharia. Um deles era o César Maia, que era amigo meu, era contemporâneo meu de escola. O outro era o Lincoln, que também era amigo do César e muito amigo meu. 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, não sei como eu fiz isso, não sei se liguei pro Rio de Janeiro, se eu deixei recado em Ouro Preto na minha república, 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 o caminho de Ouro Preto para Ponte Nova. Minha mãe fez um almoço para eles, um espaguete à bolonhesa, não sei o que mais. Aquela comida que você faz para vinte. Afinal, só nós da família éramos dez. É

engraçado porque conheci o Aldir na minha casa, em Ponte Nova, na casa da minha mãe. 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 dessa terceira. Quando vim para o Rio, a nossa parceria já tinha bastante música. Tinha bastante coisa. Conheci Aldir em 1969, na metade do ano. Até eu sair de Ouro Preto, no fim de 1972, trabalhamos o tempo todo através de correspondência. Eu gravava as fitas k-7, mandava pra ele, ele fazia as letras e mandava pra mim em Ouro Preto. Então, quando cheguei ao Rio, a gente já tinha muita música.<sup>20</sup>

Considerando o depoimento acima, é possível perceber alguns traços da personalidade do então estudante de engenharia. Engajado, atuante e antenado, são qualidades que poderiam descrever o universitário. João escrevia no jornal da faculdade, sabia o que estava acontecendo no circuito acadêmico do Rio de Janeiro, e, pelo fato de ter se ausentado de Ouro Preto com medo da repressão, fica claro o posicionamento dele contra a ditadura militar. Além disso, a maneira como recebeu o “desconhecido” Aldir Blanc, na casa da mãe, com toda a família reunida para almoçar, mostra outro traço da personalidade do João. Aqui é possível perceber como ele se relaciona com as pessoas, agregando em seu ambiente familiar, pessoas até então desconhecidas.

Em relação à maneira como as primeiras músicas foram feitas, com Aldir no Rio de Janeiro e João em Minas Gerais, e os dois trocando correspondências e fitas K7, essa fórmula se repetiria até o final de 1972, quando João se forma em engenharia, uma semana depois casa-se com Ângela e se muda para o Rio de Janeiro.

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

---

<sup>20</sup> CHEDIAK, Almir. *Songbook: João Bosco, volume 3*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003. p. 14, 15 e 16.

tempo, refletiam a violência das cidades grandes. Uma verdadeira mescla de experiências mineiras e cariocas”<sup>21</sup>.

Em 1972, aconteceram três fatos fundamentais para que a carreira artística do ainda estudante de engenharia deslanchasse: uma publicação do jornalista Sérgio Cabral no *Pasquim*, a gravação da música “Bala com bala” feita pela cantora Elis Regina, e incluída no Lp *Elis*, e o lançamento oficial de João Bosco em disco, com a gravação de “Agnus Sei” para o projeto em formato de disco de bolso do *Pasquim*.

A publicação feita por Sérgio Cabral foi feita em forma de “dica” musical, e lançada no início de abril de 1972. O jornalista assim escreveu:

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 não tão novo) estejam fazendo no momento.

Leitor, só quero o seu testemunho: fui o primeiro a fazer uma dica sobre essa dupla.<sup>22</sup>

Como é possível perceber, o entusiasmo era grande ao redor da dupla. E foi motivado por esse entusiasmo que o compositor e cantor Sérgio Ricardo decidiu convidar João Bosco para inaugurar um projeto ainda em 1972: o Disco de Bolso<sup>23</sup>. O projeto consistia no lançamento em bancas de jornal de um compacto simples apresentando, de um lado, um nome famoso da MPB e, do outro, um

---

<sup>21</sup> CLETO, Ciley. *Op. Cit.*, Apêndice.

<sup>22</sup> CHEDIAK, Almir. *Op. Cit. vole 1*, p.11.

<sup>23</sup> O *Disco de Bolso* foi um projeto importante, mas que, infelizmente, não passou de dois lançamentos. Enquanto que no primeiro disco, lançou para o mundo um dos maiores sucessos de Tom Jobim, a música *Águas de março* e o novato João Bosco, no segundo disco o novato era Raimundo Fagner e o nome consagrado era Caetano Veloso, recém chegado do exílio.

artista em início de carreira. O nome famoso escolhido para inaugurar o Disco de Bolso foi o de Antonio Carlos Jobim, que apresentou a música *Águas de março*, na interpretação dele mesmo. Do outro lado do disco, João Bosco estreava em disco, cantando a música *Agnus Sei*. O próprio João conta como surgiu o convite para participar do projeto:

Nas férias de julho de 1972, meu último ano de engenharia em Ouro Preto, fui ao Rio de Janeiro, a convite dos meus amigos Scliar e Vinicius. Conheci o Ziraldo, que me convidou pra ir à casa dele. Eu e Aldir mostramos várias músicas e ele se impressionou com nosso repertório. Imediatamente ligou para o Sérgio Ricardo: 'Olha, sabe aquele projeto do tal do disco de bolso que o Pasquim está querendo lançar, reunindo um jovem compositor em início de carreira e um compositor consagrado? Já tenho o primeiro compositor jovem, iniciando carreira. É o João Bosco, em parceria com Aldir Blanc'. Fomos à casa do Sérgio Ricardo, tocamos pra ele, ele ficou super impressionado com nosso repertório e definiu: 'Vocês vão participar do primeiro Disco de Bolso, com Antônio Carlos Jobim, que já aceitou apadrinhar o primeiro compositor jovem'.<sup>24</sup>

Ainda em julho de 1972, também por intermédio do Ziraldo, João conheceu Elis Regina:

Ziraldo telefonou para ela [Elis Regina], que, naquele momento, estava ensaiando no Teatro da Praia. Peguei meu violão e fui. (...) Peguei o violão e comecei a tocar. Toquei umas quatro ou cinco músicas, mas ela parou no Bala com bala. Foi logo dizendo: 'Quero essa música! E essa música vai entrar no show que vai estrear daqui a uns quinze dias.' Quando voltei para Ouro Preto, Bala com bala já estava no show. Em seguida, Elis gravou um disco (...) e incluiu Bala com bala. (...) Agora, você imagina: eu na faculdade, em Ouro Preto, me preparando para me formar, ligo o rádio e ouço Elis Regina cantando *Bala com bala*.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> CHEDIK, Almir. *Op. Cit. vol 3*, p.13.

<sup>25</sup> CHEDIK, Almir. *Op. Cit. vol 3*, p.14.

O começo da carreira musical do ainda estudante de engenharia foi bastante rápido. Como já foi visto acima, uma semana depois de colar grau na faculdade, João se casou com Ângela. Pouco tempo depois, o casal se mudou para o Rio de Janeiro.

#### 1.4 Projeto Artístico

*Eu não me tranco dentro do quarto  
ao longo do dia para compor.  
Eu saio em busca de minha criatividade. (J.B.)*

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 músico 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, “foi um projeto pensado, elaborado, que tinha objetivos bem definidos”<sup>26</sup>.

Para entender melhor como se construiu esse projeto, é necessário conhecer também um pouco a história do parceiro de João Bosco. Aldir Blanc nasceu carioca de Vila Isabel, a 2 de setembro de 1946. Passou a infância morando na Vila até os 12 anos, quando sua família se mudou para o Estácio e, depois, para a Tijuca. Durante a juventude, tocou bateria e começou a compor músicas. Aos 17 anos, organizou o conjunto Rio Bossa Trio, que passou a se chamar GB-4 a partir da entrada de Silvio Silva Júnior. Em 1966, ingressou na Faculdade de Medicina e Cirurgia, onde se formou em Psiquiatria.

---

<sup>26</sup> CLETO, Ciley. *Blanc/Bosco – arte e resistência*. São Paulo, FFLCH-USP, 1996. p. 126.

Aldir teve o reconhecimento de seus primeiros trabalhos musicais relacionado aos festivais. Em 1968, classificou *A noite, a maré e o amor* (com Silvio Silva Júnior) no III FIC, da Tv Globo. *Nada sei de eterno* (também com Silvio Silva Júnior), *Mirante* e *De esquina em esquina* (estas com César Costa Filho) também participaram de Festivais. Em 1970, classificou *Diva* (ainda com César Costa Filho) no FIC e participou do III Festival Universitário de MPB com *Amigo é pra essas coisas* (parceria com Silvio Silva Júnior).

Foi durante esse período que Aldir Blanc ingressou no Movimento Artístico Universitário (MAU). Segundo o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira<sup>27</sup>, o MAU foi um “movimento artístico-cultural dos anos 70, tendo como ponto de encontro a casa do médico psiquiatra Aluizio Porto Carreiro de Miranda e sua esposa Maria Ruth”. O MAU pretendia uma maior divulgação da música brasileira. Seus principais integrantes, à época, ainda universitários, foram: Ivan Lins, Gonzaguinha, Aldir Blanc, César Costa Filho, Sílvio da Silva Júnior, Sidney Mattos, Cláudio Cartier, Otávio Bonfá, Márcio Proença, Paulo Emílio, Cláudio Tolomei, Marco Aurélio, Sidney Matos e Ivan Wrigg. Costumavam aparecer também para os encontros: Nelson Panicali, Eduardo Lages, Ricardo Pontes, Dominginhos, Wanderley Cunha, Darcy de Paulo, Wagner, Paulo Assis Brasil, José Mauro, Rolando Begonha Faria, Lucinha Lins, Flávio Faria, Luna Messina, Suzana Machado, Célia Vaz, Léa Penteado, Ana Maria Bahiana, Omar, Adilson Godoy e Sílvia Maria. Eventualmente, também se contou com a visita de Cartola e dona Zica, Milton Nascimento, Guinga, Nélon Cavaquinho, Jamelão, Donga, Jackson do Pandeiro, Jerry Adriani, João do Vale, Emílio Santiago, Ney Matogrosso, João Bosco e Clementina de Jesus, além dos integrantes do conjunto Os Cariocas. Segundo o jornalista Sérgio Cabral, “a casa de Aluizio e Maria Ruth

---

<sup>27</sup> O Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira encontra-se na internet, no endereço: [www.dicionariompb.com.br](http://www.dicionariompb.com.br).

teve tanta importância para a MPB como a casa de Nara Leão para a bossa nova e a de tia Ciata para o samba”<sup>28</sup>.

Agora é possível perceber 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.

Sem a pretensão de definir com exatidão o que foi o projeto artístico da dupla, o que vem a seguir são características gerais que mostram quais foram as escolhas feitas por João Bosco durante sua trajetória musical.

#### **1.4.1 A opção pelos menos favorecidos**

*O Aldir e eu sempre tivemos um engajamento profundo com aquilo que se chama vida (J. B.)*

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 das pessoas pertencentes às camadas mais baixas da sociedade sempre prevaleceu. Essa foi uma opção consciente e estudada, e, se por um lado pode ser considerada um diferencial no trabalho da dupla, por outro, gerou um conflito de consciência nos autores.

Antes de qualquer coisa, é preciso lembrar que, no final dos anos 60, João Bosco e Aldir Blanc eram estudantes universitários e, portanto, pertenciam a uma elite intelectual de classe média. Nesse contexto, quando resolvem falar

---

<sup>28</sup> Citado em:

[http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?nome=MAU+\(Movimento+Art%EDstico+Universit%E1rio\)&tabela=T\\_FORM\\_C](http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?nome=MAU+(Movimento+Art%EDstico+Universit%E1rio)&tabela=T_FORM_C), em 03/04/2008.

pelos excluídos, seria natural que os jovens compositores assumissem um ponto de vista elitista. Mas não foi dessa maneira que o trabalho deles se desenvolveu. Sobre a relação entre o intelectual de classe média e a cultura popular, Alfredo Bosi coloca:

Para entrar no cerne do problema, só há uma relação válida e fecunda entre o artista culto e a vida popular: a relação amorosa. Sem um enraizamento profundo, sem uma empatia sincera e prolongada, o escritor, o homem de cultura universitária, e pertencente à linguagem redutora dominante, se enredará nas malhas do preconceito, ou mitizará irracionalmente tudo o que lhe pareça popular, ou ainda, projetará pesadamente as suas próprias angústias e inibições na cultura do outro, ou, enfim, interpretará de modo fatalmente etnocêntrico e colonizador os modos de viver do primitivo, do rústico, do suburbano.<sup>29</sup>

Ao analisar as canções da dupla, é possível perceber que Aldir e João têm essa “relação amorosa” colocada por Bosi. Em sua dissertação de mestrado, Ciley Cleto ressalta: “quando cantam o cotidiano do povo expondo sua linguagem (gírias, expressões populares), seus comportamentos, suas preocupações, suas credences, e sua religiosidade, não o fazem numa visão colonizadora ou piedosa, mas tentam apenas descrever os fatos cotidianos do subúrbio da metrópole”.<sup>30</sup>

Durante o período em que trabalharam juntos, os compositores sempre eram questionados sobre esse posicionamento em favor dos excluídos. Uma entrevista de João Bosco cedida ao jornal Folhetim, em 1979, ilustra bem essa situação:

FOLHETIM – Você tem cantado, em geral para um público classe média, músicas como “Ronco da cuíca”, mas já cantou lá onde ronca a cuíca mesmo?

JOÃO – Isso está ligado às possibilidades empresariais. Mas eu já cantei em prisões de todos os tipos, pra

---

<sup>29</sup> BOSI, Alfredo. “Cultura erudita e cultura popular”. In: *Dialética da colonização*. São Paulo, Cia das Letras, 1992. p. 331.

<sup>30</sup> CLETO, Ciley. *Op. Cit*, p: 133.

delinqüentes, presos comuns, presos políticos, e cantei em clubes de cidades progressistas e teatros. Já cantei nos mais diversos lugares, onde pintou eu fui, porque o trabalho não pode ter discriminação de local. Quem faz a seleção é o público, e não eu. O importante pra mim é saber que tudo o que eu faço só tem sentido a partir da existência do ser humano”.<sup>31</sup>

Mais adiante, João acrescentou:

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 nesse 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 debatemos.<sup>32</sup>

Não é difícil encontrar passagens nas letras das canções de Bosco/Blanc, que ilustrem o que vem sendo afirmado até aqui. Em “De frente pro crime”<sup>33</sup>, por exemplo, encontramos:

Veio camelô vender anel, cordão, perfume barato  
E baiana pra fazer pastel e um bom churrasco de gato  
Quatro horas da manhã baixou o santo na porta-bandeira

Outra canção que exemplifica a opção da dupla pelos menos favorecidos é “O rancho da goiabada”<sup>34</sup>:

---

<sup>31</sup> Folhetim *João, de república em república*, 02/09/1979.

<sup>32</sup> *Idem*.

<sup>33</sup> BOSCO, João. *Caça à raposa*. Música e letra: João Bosco e Aldir Blanc, arranjo: César Camargo Mariano, produtor: Rildo Hora, gravadora: RCA, 1975.

<sup>34</sup> BOSCO, João. *Galos de briga*. Música e letra: João Bosco e Aldir Blanc, arranjo: Radamés Gnattali, produtor: Rildo Hora, gravadora: RCA, 1976.

Os bóias-frias  
quando tomam umas birita  
espantando a tristeza,  
sonham com bife-a-cavalo,  
batata-frita e a sobremesa  
é goiabada-cascão com muito queijo,  
depois café, cigarro e um beijo  
de uma mulata chamada Leonor  
ou Dagmar.  
Amar  
o rádio-de-pilha,  
o fogão-jacaré, a marmita,  
o domingo, o bar,  
onde tantos iguais se reúnem  
contando mentiras  
pra poder suportar...  
ai, são pais-de-santo,  
paus-de-arara, são assistas,  
são flagelados,  
são pingentes, balconistas,  
palhaços, marcianos,  
canibais, lírios, pirados,  
dançando-dormindo  
de olhos-abertos à sombra  
da alegoria  
dos faraós embalsamados.

Mesmo quando o tema é o amor, Aldir e João preferem retratar a realidade das pessoas mais humildes, o que acaba por desmitificar o relacionamento amoroso. Talvez a música que melhor exemplifique isso seja “Conto de fadas”<sup>35</sup>. Nessa canção, a letra narra o início de um relacionamento amoroso, que se transforma num verdadeiro conto de fadas. O amor arrebatador do casal, que merecia um final feliz, é surpreendido pela dura realidade: hoje, o casal mora no morro do Borel, ela é empregada doméstica e ele é pintor, com sete filhos para sustentar.

---

<sup>35</sup> BOSCO, João. *Linha de passe*. Música e letra: João Bosco e Aldir Blanc, arranjo: Darcy de Paulo e Waltel Branco, produtor: Rildo Hora, gravadora: RCA, 1979.

Teu pescoço, ilha cercada de luz  
no fulgor da gargantilha  
que nem praias de brilhantes em teu colo  
merecendo redondilhas...  
Nesse baile em que você debutou  
eu botei pra fora meu coração,  
você riu, me olhou de esgelha,  
empolgado te mordeu a orelha.  
E daí foi um conto de fadas:  
nós casados de um dia pro outro,  
você, lânguida, misteriosa  
e eu vibrante como um potro.  
A princesa hoje lava pra fora.  
Eu esgrimo a brocha e o pincel  
pra dar tudo aos sete herdeiros  
no palácio lá do morro do Borel  
- e quem quiser que conte outra.

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.

Com o intuito de realçar essa característica da dupla, Ciley Cleto propõe uma comparação entre a obra de João e Aldir com a de outro compositor contemporâneo a eles, também universitário e com o projeto de cantar o Brasil: Chico Buarque de Holanda. Nessa comparação, Ciley coloca: “Embora Chico também fizesse canções de cunho sócio-político, percebemos em suas canções certas nuances no nível da linguagem, da ideologia e do grupo social retratados que revelam um universo da classe média. Ou seja, a obra de Chico Buarque explora outros temas, outras classes e valores sociais. Apenas como ilustração, podemos lembrar algumas canções de Chico que demonstram, claramente, valores e linguagem da classe média / média alta: ‘Samba de Orly’ (*Vai meu irmão / pega esse avião*); ‘O que será’ (*O que será que será / que andam suspirando*

*pelas alcovas / Que andam suspirando em versos e trovas / Que andam combinando no breu das tocas*); ‘Trocando em miúdos’ (*Mas fico com disco do Pixinguinha, sim?/ O resto é seu / (...) Devolva o Neruda que você me tomou / e nunca leu*). Aldir Blanc e João, ao contrário, restringem suas letras ao universo cultural e moral da população mais pobre”<sup>36</sup>

O que se revela aqui é como a dupla alcançou o “enraizamento profundo”, a “empatia sincera e prolongada” entre a situação de artista intelectual de classe média e a cultura popular, proposta por Alfredo Bosi. Em uma entrevista cedida em 1979, João Bosco declara:

Tenho uma preocupação firme em relação ao ser humano, mas uma preocupação amorosa, sensível, uma coisa... por exemplo, me deixa assim muito alegre ao ver minha música ser recebida do jeito que é recebida, porque eu gosto dessas pessoas todas. E acho que tudo o que eu faço é por causa disso. É uma relação que não é mais unilateral. Tudo o que eu faço é pensando na existência do ser humano. Então, quando você vê os problemas do homem brasileiro de hoje, as estatísticas, quem é que vive como, quem é que come o que, me pega por um lado diferente do tecnocrata.<sup>37</sup>

Um aspecto curioso é que Aldir Blanc não se sente muito confortável na situação de artista de classe média que se aprofunda, criticamente, na cultura popular. Em entrevista para o jornal O Globo, em 1976, o ex-psiquiatra colocou:

Como a maioria dos artistas, nós viemos mais ou menos da classe média, mas viemos com um curioso remorso de sermos artistas. Quer dizer, o artista é artista, mas filho de classe média, e essa situação ele abomina. A simpatia dele vai para uma área proletária, ele busca essa identificação. Quando trabalha, ele quer se sentir proletário. E quando o resultado do trabalho dele aparece inclusive ganhando dinheiro ele olha o proletário e se sente mal, ele vive numa rede de culpa.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> CLETO, Ciley. *Op. Cit*, p. 133.

<sup>37</sup> Jornal do Brasil. *João Bosco*, 04/04/1979.

<sup>38</sup> Jornal O Globo. *Aldir Blanc, o último soldado da Vila*, 10/09/1976.

### 1.4.2 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.

No livro Música Popular: de olho na fresta, 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 gênero musical que mais expressava e representava as aspirações populares. Por isso mesmo, ninguém queria comprar briga com ele. Do samba ninguém abria mão. Sua popularização constituía uma questão de vital importância. A ela estava ligado o rumo do nosso povo”<sup>39</sup>. 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-jóia. Segundo ele, a banalidade permeava o sambão-jóia: “texto pobre, repleto de lugares comuns, sempre à caça do efeito, ou seja, daquela paradinha esperada no meio da canção com a entrada triunfal da cuíca, e o exaltado corinho meloso das vozes femininas”<sup>40</sup>. Para o autor, o sambão-jóia cumpria todas as exigências do consumo.

Mas o próprio Gilberto Vasconcelos faz questão de destacar que, mesmo com o predomínio do sambão-jóia, constituído de pura redundância, era

---

<sup>39</sup> VASCONCELLOS, Gilberto. *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1977. p. 81.

<sup>40</sup> Idem, *Ibidem*, p. 77.

possível encontrar compositores que trabalhavam o samba de maneira criativa. E é entre esses compositores que se encontra a dupla Bosco/Blanc.

Embora as músicas da dupla transitem por diversos estilos, é incontestável que João e Aldir priorizaram o samba como gênero para a maioria das canções.

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 mais humildes mostrava-se fundamental para a estratégia da dupla.

Sobre o fato do samba representar o nacional brasileiro, o antropólogo e pesquisador Hermano Vianna ressalta que o samba foi “inventado” como sendo representante de uma música genuinamente nacional. Ele afirma: “Nunca existiu um samba pronto, ‘autêntico’, depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização”. Vale ressaltar que entre as músicas da dupla, é possível encontrar as mais diferentes manifestações de samba: samba-enredo, partido alto, jongo, sambachoro, marcha-rancho, samba-gafieira. Essa diversificação mostra uma preocupação de resgatar o gênero, fugir do chamado sambão-jóia. Com isso, se por um lado a obra ficava limitada, em sua maior parte, a um único gênero, por outro, esse gênero fora explorado nas mais diferentes formas de manifestações.

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, popularizando 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 faz.<sup>41</sup>

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.

### **1.4.3 Viabilizar o projeto artístico**

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

---

<sup>41</sup> Jornal do Brasil. *João Bosco – mais à frente, na mesma linha*, 28/09/1980.

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 possível.<sup>42</sup>

Em outro momento dessa mesma entrevista, João Bosco completa:

A gente nunca pensa nas dificuldades, a gente sonha muito. Estamos sempre pensando no palco, na platéia e na música, em todos esses momentos. Por mais que a gente tenha consciência das dificuldades, a gente nunca pensa nelas, o que eu acho maravilhoso, porque se fosse diferente eu ia trabalhar como engenheiro, podia até estar com uma úlcera a uma hora dessas, e não é nada disso.

Acho que é assim mesmo. Tem que batalhar. Eu me violencei muito, me violento todos os dias em função do meu trabalho, da divulgação dele. Faço coisas que não gostaria de fazer, mas, se é para o trabalho, eu faço. Nesse tempo todo, a gente também aprendeu muita malandragem, porque

---

<sup>42</sup> Jornal de Música. *João Bosco, um galo de muita briga*, 23/09/1976.

existe um jogo, um esquema montado: se a gente ficar em casa esperando que nos descubram, a gente pode mofar.<sup>43</sup>

O fato é que não demorou muito para que João Bosco conhecesse o sucesso. Em matéria publicada no jornal *O Globo*, em 1976, Ana Maria Bahiana escreveu: “O que é importante em João Bosco (e Aldir Blanc, extensão inseparável)? Além da qualidade da música, da mistura precisa de sutileza e objetividade, da consistência viril das letras? O importante, por exemplo, é que eles foram os primeiros da chamada ‘geração dos novos’ a obter um inegável sucesso popular. Traduzido: ‘Dois pra lá, dois pra cá’, ‘Mestre sala dos mares’, ‘Kid Cavaquinho’, músicas que tocaram no rádio, que foram ouvidas e absorvidas e cantadas pelas pessoas, um Lp – ‘Caça à raposa’ – que vendeu, pacientemente, teimosamente, 30 mil cópias. É o chamado sucesso. E não é do tipo ‘fogo de palha’. É uma coisa constante, crescente, gerando expectativas”.<sup>44</sup>

Com base nessa matéria, é possível afirmar que João Bosco conheceu cedo o sucesso. E foi um sucesso programado, planejado para viabilizar um projeto maior.

Mas esse reconhecimento popular não se refletiu em ganhos materiais para João e Aldir. Isso porque, segundo Tárík de Souza, em matéria publicada em 1982: “no auge do sucesso, discordando da orientação da arrecadadora SICAM, foram expulsos junto com outros 11 autores. ‘Fomos readmitidos por aclamação’, lembra Aldir, ‘mas aquele período onde deveríamos ter arrecadado mais dinheiro ficou em branco’”<sup>45</sup>.

João Bosco contou como as coisas aconteceram:

Em 76, um grupo de artistas – Aldir Blanc, Suely Costa, Macalé, Vitor Martins, Gutemberg Guarabira, eu e alguns outros – resolvemos pedir prestação de contas à nossa sociedade arrecadadora – a Sicam – e fomos expulsos sumariamente. Veja Bem: nós exercemos, simplesmente,

---

<sup>43</sup> Idem.

<sup>44</sup> Jornal O Globo. *João Bosco, no plural: é impossível falar com ele sem falar com Aldir Blanc*, 14/04/1976.

<sup>45</sup> Jornal da Tarde. *João Bosco volta átona na comissão de frente*, 18/12/1982.

um direito legal, estatutário, tudo conforme as regras, e fomos arbitrariamente expulsos. Como pedir prestação de contas à Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais é um fato pouco comum entre músicos, eles entenderam que podiam nos expulsar daquela forma. Mas nós estávamos exercendo um direito assegurado, tudo conforme as leis escritas, e uma assembléia dos sócios da própria Sicam nos reconduziu aos quadros da sociedade. Na verdade, o grupo nunca se considerou expulsos pois sabíamos dos nossos direitos e, agora, estamos na justiça com um processo para receber os direitos autorais que não nos foram pagos durante esse um ano e pouco de ‘expulsão’<sup>46</sup>.

Mais uma vez, é possível perceber o alcance da popularidade de João Bosco, que acabou sendo reincorporado à SICAM após uma assembléia de associados. Por outro lado, percebe-se também os limites desse sucesso. Como conta Aldir Blanc, “aquele período onde deveríamos ter arrecadado mais dinheiro ficou em branco”.

Esse episódio exemplifica como a dupla se posicionava diante de uma situação de injustiça, e como esse tipo de situação se refletia na produção musical. É importante destacar que foram 16 anos de parceria, com 11 discos lançados, além do disco de bolso do Pasquim. Esses números mostram que a produção musical da dupla era bastante intensa, apesar das dificuldades. Na verdade, é possível afirmar que as dificuldades eram encaradas como desafios:

Estamos trabalhando com os elementos que estão aí mesmo. Não vamos ficar inventando planos ideais. Se a situação está ruim não é por isso que vamos de bandada geral. Vamos fazer, todos, o que é possível. Cada compositor tem um universo de criação próprio e o importante é juntar esses universos em espetáculos comuns.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Jornal Folha de São Paulo. *Opinião de João Bosco*, 27/08/1977.

<sup>47</sup> Idem.

Como foi visto anteriormente, era fundamental, para a viabilização do projeto artístico idealizado em parceria com Aldir Blanc, que o intérprete João Bosco estivesse inserido na indústria cultural. Em outras palavras, as canções da dupla precisavam ficar populares. A dificuldade era: fazer sucesso sem que isso significasse comprometimento da qualidade artística. Com base em alguns dos depoimentos citados anteriormente, que mostram o grau de consciência com que a dupla vivenciava o sucesso, é possível afirmar que essa inserção na indústria cultural foi fruto de uma estratégia que definia, muito claramente, até onde seria permitido ao mercado influenciar o processo de criação. Em depoimento feito em 1979, João Bosco esclarece:

FOLHETIM – Você e o Aldir condenam os baianos por terem se rendido à multinacional. Mas como você vai cantar num show da Souza Cruz, Sabor Bem Brasil?

JOÃO – Olha, eu não tenho nenhuma posição contrária a isso. É uma consciência que temos de que, infelizmente, o artista brasileiro tem que ser subsidiado se ele quiser realmente mostrar um trabalho dentro das preocupações que nós temos em mostrar. Acho que a Souza Cruz ou qualquer firma nacional ou multinacional pode possibilitar a realização de um trabalho. Subsidiar não implica censurar, não implica subverter: subsidiar é subsidiar, está restrito ao lado financeiro da coisa; você faz as contas e precisa de tanto. O cara bota o nome dele na porta e eu não to nem aí. Quero mais é fazer meu trabalho.

FOLHETIM – Você acha então que não pesa esse dado?

JOÃO – Na minha ordem de valores, essa não é a primeira preocupação. A primeira é mostrar o meu trabalho. Eu não vejo diferença entre o subsídio da Souza Cruz e do projeto Pixinguinha. O projeto é financiado pelo ministério da Educação e Cultura, com verbas de empréstimos de companhias e bancos americanos – tal a dívida externa do País – ou de bancos privados nacionais, que têm acordos com bancos privados estrangeiros. Muito mais grave é uma porcentagem muito grande do País morrer de verminose, lombriga, e viver com uma renda familiar abaixo do nível de crítica. Muito mais grave é a independência nacional, econômica, política, cultural, tudo isso. E a responsabilidade disso está num nível muito acima de nós, está nas mãos das

peessoas que têm o poder de dirigir a Nação através dos seus organismos, e que eu nem quero saber quem são, sabe como é? Porque de repente nunca me perguntaram nada; nunca me perguntaram se é bom ou não fazer contrato de risco; se eu como eleitor, acho bom ou não botar fulano, se o senador biônico é coisa vantajosa, se não é. Faz 15 anos que neste País se vem fazendo uma porrada de coisa e nunca me perguntaram nada. Então, não é um subsídio que vai esquentar minha cabeça, entende.[...] [...] Interessa muito mais eu expor meu trabalho a esses riscos, fazer com que ele realmente resista a uma situação, do que ficar dentro de um botequim enchendo a minha cara de chopp e tramando a queda do governo que nunca vai cair. Eu prefiro uma coisa realista, atuante, e acho que isto o Aldir e eu estamos conseguindo.<sup>48</sup>

Até este momento, foi visto de que maneira João e Aldir planejaram a popularização de sua obra, como se dava a relação entre a dupla e a indústria cultural. A partir de agora, interessa mais 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:

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 Curitiba.<sup>49</sup>

Não é difícil concluir 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,

---

<sup>48</sup> Folhetim. *João, de república em república*, 02/09/1979.

<sup>49</sup> Jornal de Música. *João Bosco, um galo de muita briga*, 23/09/1976.

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, freqüentemente, 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’”.<sup>50</sup>

Como foi visto anteriormente, João Bosco sempre vivenciou a música de maneira bastante natural. Portanto, não deve ter sido muito complicado para ele desenvolver um formato de show em que simplesmente deveria tocar e cantar as suas próprias músicas.

Podemos, então, 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 chegou a afirmar), lembrando que essa é a regra do músico brasileiro, e não a exceção, somada a um projeto artístico bem definido, pensado em parceria com Aldir Blanc.

---

<sup>50</sup> Revista Visão. *A situação do músico brasileiro é coisa para morrer de rir*, 10/11/1975.

## CAPÍTULO 2: O Compositor

*Sou João Balaio, se eu tropico eu não caio,  
E se eu caio eu não quero nem saber*

João Bosco começou a compor ainda estudante de engenharia no final da década de sessenta. Desde então, produziu intensamente durante mais de três décadas. Os números impressionam: são mais de 180 canções gravadas, além de versões de músicas de outros artistas e algumas músicas instrumentais. No total, foram produzidos 24 discos e um DVD. Para analisar todo esse material, é preciso estabelecer alguns critérios.

Primeiramente, faz-se necessário dividir a carreira de João Bosco em pelo menos duas fases: com Aldir Blanc e sem Aldir Blanc.

A parceria Boscoblanc durou 16 anos (1970 a 1986), produziu onze discos e uma faixa no disco de bolso lançado pelo Pasquim em 1972. Mais do que o início de sua profissionalização, foi nesta fase que João Bosco atingiu o ápice de sua carreira, conheceu o sucesso, consolidou seu Projeto Artístico e desenvolveu ao máximo sua musicalidade.

O término da parceria com Aldir representa o final de um ciclo. No período correspondente aos anos de 1987 a 1996, João Bosco lançou seis discos. É importante destacar que, embora a produção continuasse intensa, não houve um parceiro mais freqüente, capaz de dividir com o músico o mérito por todo esse material.

A partir de 1997, a produção do compositor João Bosco diminui de intensidade. Mesmo tendo lançado seis discos entre 1997 e 2006, apenas três foram de canções inéditas. Dois foram registros de apresentações ao vivo e um foi uma encomenda de trilha sonora para o grupo de balé Corpo. Ainda assim, com o lançamento dos discos *As mil e uma aldeias*, *Na esquina* e *Malabaristas do sinal vermelho*, o músico encontrou aquele que já é o seu segundo parceiro mais constante: Francisco Bosco, seu filho.

## 2.1 Com Aldir

Seja qual for o critério adotado, a conclusão será que o momento mais importante da carreira de João Bosco se deu enquanto durou a parceria com Aldir Blanc. Do ponto de vista musical, todos os caminhos explorados, seja referente ao ritmo, à harmonia ou à interpretação, tiveram início e se desenvolveram nesse período. A maneira como João Bosco escreveu sua história musical se relaciona com a presença de Aldir, desde a elaboração de um Projeto Artístico, passando pelas linhas de composição escolhidas, até sua maneira de tocar violão e de cantar. Todos esses elementos foram sendo construídos ao longo dos primeiros anos da dupla.

O disco de estréia, lançado em 1973, chama-se *João Bosco*. Ele não causou grande impacto, e a explicação musical para isso talvez esteja na forma como se deu a gravação. Em entrevista ao produtor Almir Chediak, João Bosco confessa:

Tenho uma grande dificuldade de me identificar com aquele disco. A minha voz não parece minha, entendeu? A minha interpretação não parece que sou eu, porque estou separado do violão. Eu não tinha nenhuma experiência. [...] No segundo disco, César [Camargo Mariano] falou pra mim: 'Não cara. Tem de tocar e cantar! E a gente toca com você, a gente grava.'<sup>51</sup>

O recurso de gravar separadamente a voz do violão é muito utilizado pelos técnicos de gravação, pois facilita a manipulação do material gravado. Por outro lado, retira da música a naturalidade da execução do intérprete. Provavelmente, essa não seja a única explicação para o insucesso do disco, mas separar a voz do violão de João Bosco foi uma idéia infeliz, que não se repetiria nos próximos discos.

---

<sup>51</sup> CHEDIK, Almir. *Songbook: João Bosco, volume 3*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003. p.16.

A partir do segundo disco, *Caça à raposa* (1975), João Bosco começa a conhecer o sucesso. Músicas como “Kid Cavaquinho”, “O mestre sala dos mares” e “De frente pro crime” tocaram nas rádios e colocaram a dupla Boscoblanc em evidência. Para definir o tamanho do sucesso desse disco, João Bosco comenta: “*todo domingo, eu estava no Fantástico*”<sup>52</sup>.

O sucesso se repetiu nos discos seguintes. Em *Galos de briga* (1976), João Bosco gravou “Incompatibilidade de gênios”, “O rancho da goiabada” e “O ronco da cuíca”. Depois, em *Tiro de misericórdia* (1977), aparece a música “Bijuteria”, que foi tema de abertura da novela *O Astro*, da TV Globo.

Do ponto de vista estilístico, João Bosco já começava a mostrar quais linhas de composição marcariam seu estilo. Enquanto “Agnus Sei” apresentava um ritmo lento e pesado, definido como barroquismo, “Bala com bala” é um samba rasgado. Além desses, “Dois pra lá, dois pra cá” é um bolero que exemplifica uma linha bastante explorada pela dupla, denominada caribenha dançante, “O mestre sala dos mares” inaugura o samba-enredo e “Incompatibilidade de gênios” demonstra a linha negra da dupla.

Essas cinco linhas de composição (barroca, samba-rasgado, caribenha dançante, samba-enredo e negra) foram definidas por Zuza Homem de Melo<sup>53</sup>. Mais do que procurar em quais gêneros musicais as composições se encaixam, o objetivo, aqui, é estabelecer parâmetros para entender essa obra. Desse modo, ao definir caribenha-dançante como uma linha de composição, é possível abraçar, mesmo que se cometam imprecisões, músicas como “Latin lover”, “Querido diário” e “Cabaré” - respectivamente um bolero, uma rumba e um tango - em um único contexto musical. Por não se tratar de gêneros musicais, essas linhas de composição classificam a canção não apenas pelo aspecto instrumental-ritmico-harmônico, mas, também, considerando a letra e a interpretação. Assim, é possível estabelecer um conceito de negritude nas composições da dupla,

---

<sup>52</sup> Idem.

<sup>53</sup> CHEDIAK, Almir. *Songbook: João Bosco, volume 2*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003. p.8 e 9.

apresentadas em músicas como “Quilombo”, “Tiro de misericórdia” e “Escadas da Penha”.

Nos anos seguintes, essas linhas de composição amadureceram. A parceria com Aldir era quase exclusiva, e foram produzidos mais quatro discos: *Linha de passe* (1979), *Bandalhismo* (1980), *Esta é sua vida* (1981) e *Comissão de frente* (1982).

Depois de lançar oito discos de músicas inéditas em dez anos, a dupla já possuía um material bastante extenso. E foi com esse material que João Bosco realizou, em 1983, seu primeiro registro ao vivo. O disco *100ª Apresentação* foi gravado no Teatro da Universidade Católica de São Paulo (Tuca), e apresentou o intérprete João Bosco sozinho no palco, acompanhado somente pelo próprio violão. Ainda neste ano, João participou do Festival de Montreux, na Suíça. Parte desse show também foi lançada em disco: *Montreux 83 – Brazil night*, que contém, além de João, partes dos shows de Caetano Veloso e de Ney Matogrosso.

No ano seguinte, João Bosco lança mais um disco: *Gagabirô*. Das dez faixas desse disco, apenas cinco foram assinadas em parceria com Aldir. Duas faixas foram de composição somente de João, duas foram divididas com Capinan e uma com Belchior. Apesar disso, as cinco linhas de composição estavam presentes: a negritude em “Bate um balaio ou Rockson do Pandeiro”, “Gagabirô” e “Tambores”; o bolero em “Papel machê”; o barroco em “Senhoras do Amazonas”; o samba-enredo em “Jeitinho brasileiro” e “Dois mil e índio”; e a batucada em “Preta-porter de tafetá”.

Neste momento, faz-se importante esclarecer alguns aspectos sobre os gêneros musicais explorados por João Bosco. Antes de qualquer coisa, vale ressaltar que ele nunca foi “fiel” a um único gênero. Embora seja lembrado, principalmente, pelos sambas que compôs, seria um equívoco classificá-lo como sambista. Suas referências musicais eram muitas, principalmente *jazz* e *bossa-nova*. Como foi visto no capítulo anterior, a escolha dos gêneros se dava mais pela preocupação em viabilizar o projeto artístico do que por preferências estilísticas. Além do mais, João foi criado no interior das Minas Gerais, e não nos

morros cariocas. Ele não freqüentou nenhuma escola de samba que o autorizasse a explorar o gênero samba-enredo. Pela sua formação, seria mais esperado que o barroquismo, influenciado pelas obras de Aleijadinho e pelas igrejas de Ouro Preto, se tornassem o carro-chefe de sua carreira. Mas não foi o que aconteceu. João não é sambista, nem um típico compositor de boleros, muito menos um músico formado nos terreiros de candomblé em meio a atabaques e jongs. Se ele trabalha com todos esses elementos, é por razões estéticas, e, ao explorar todos esses estilos, o faz à sua maneira. Seu modo de compor e de tocar é o resultado de uma pesquisa. Com isso, é possível afirmar que seu samba não é “samba de raiz”, mas um samba *à la* João Bosco, assim como o seu bolero, o seu samba-enredo, a sua rumba, etc.

O último disco da dupla foi lançado em 1986, e se chama *Cabeça de nego*. Diferentemente dos discos anteriores, aqui apenas uma das linhas de composição é priorizada: a negra. Embora esse seja um dos trabalhos menos lembrados de João Bosco, na opinião deste pesquisador, *Cabeça de nego* representa o trabalho mais ousado da dupla Boscoblanc. Ao priorizar a vertente negra, João mergulha em um universo de sons e ritmos que se tornaram a marca registrada de suas interpretações.

Os primeiros contatos de João Bosco com a musicalidade afro-brasileira se deram ainda na infância, no interior de Minas Gerais. Apesar disso, o ano de 1976 pode ser considerado um marco para o músico, pois foi quando participou do Projeto Pixinguinha ao lado de Clementina de Jesus, uma das principais referências nesse assunto, fazendo apresentações por todo o Brasil. Sobre essa experiência, Zuzi comenta:

Aquela sabedoria toda de cantos e cantigas, jongs, lundus, curimãs, pontos e incelenças, aquela voz das profundezas, por vezes feminina de mulher, por vezes masculina de mulher, era uma escola privilegiada, um workshop que João Bosco não deixou um minuto se quer de contemplar, absorver, ruminar e cultivar, como se tivesse reencontrado o Eldorado perdido das congadas e cantos

bantos que batiam no peito e vinham silenciosamente soando em sua memória.<sup>54</sup>

O próprio João explica como foi o contato com Clementina de Jesus:

Quem me apresentou à Clementina foi Hermínio Bello de Carvalho, que, quando me ouviu tocando, disse: 'Minha mãe tem que te ver!'... Aí eu tomei um susto! Imaginei aquela senhora, com aquele tricô, já cansada, e ainda pensei 'Eu vou matar essa senhora de susto, com esses gritos, esses troços...'. Mas não. 'Minha mãe' era a Clementina. [...] Foi com ela que eu aprendi que, de fato, em função da música africana, que a palavra importa, porém a sonoridade tem a mesma importância. A Clementina cantava o 'Benguelê', que é música do Pixinguinha, cujo título remete à Angola, cidade de Benguela – é Benguela, ê!, Benguela, ê, Benguelê, Benguelê, que é um banzo que se tem quando se vem do lugar... – , mas a letra me foi dada pelo Nei Lopes, e na época eu pedi pelo amor de Deus ao Nei pra me explicar aquilo, pra eu saber o que é que eu tava cantando! Ele escreveu e muitas palavras não correspondiam ao que a Clementina cantava... Ou seja, a Clementina já adaptava a sonoridade dela à palavra. Não correspondia à letra! Então, o que é bonito na língua africana, eu acho que na língua portuguesa – que pra mim já é a língua brasileira, já passou de português! – é que ela é dinâmica, ela não pára, não cria limo. A letra e o som que Clementina emitia não é mais o que está escrito no papel! Aí é que eu achei bacana, porque isso vinha muito de encontro ao que eu sentia na música. Pelo fato, inclusive, de ouvir música estrangeira sem falar a língua e repetir a língua a seu modo! Você não falava inglês, nem francês, nem espanhol, mas você falava a sua língua que era aquilo que você entendia quando ouvia. Você ouvia aquilo, e falava aquilo! Aí vem aquele conjunto de rock, que eu tinha, chamado 'X GARE'... Só muito tempo depois eu fui entender que era um rock que eu ouvia que era 'She' s got it' !!! Isso é a Clementina, e a língua dinâmica que não cria limo e que vai se desenvolvendo, se moldando...<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Ibidem, p.9 e 10.

<sup>55</sup> 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/>

A vertente negra foi trabalhada em praticamente todos os discos da dupla. O disco *Cabeça de Nego* é o resultado, dez anos depois desse contato com Clementina de Jesus, de uma pesquisa do músico sobre essa linha de composição. A crítica especializada da época foi muito favorável ao disco. Rosangela Petta escreveu no jornal O Estado de São Paulo: “isto aqui é jazz com pimenta, canjica com Hermeto Pascoal, e um preto velho encostado no João”<sup>56</sup>. Para Luis Antônio Giron, o canto de João se tornava mais “palpável”, apesar do experimentalismo: “conseguiu fazer um disco inovador e experimental - e, ao mesmo tempo, extremamente agradável ao ouvido”<sup>57</sup>.

Ciley Cleto analisa alguns pontos dessa obra, a começar pelo título:

Por que ‘cabeça de nego’? Hipoteticamente, pode-se dizer que é na cabeça que se encontra o cérebro, os órgãos do sentido. É na cabeça que se tem a inteligência, a imaginação e a memória.

E como entender a locução de nego, escrito numa linguagem popular (em vez de ‘negro’) que nos lembra o homem do povo, sem instrução? **O título Cabeça de nego está condizente com a valorização que os compositores quiseram dar à linguagem popular, pois essa revela muito de nossas raízes, do falar do povo**<sup>58</sup> [grifo nosso].

Ainda segundo a autora, “As canções são elaboradas com a intenção de valorizar o falar do povo, a cultura negra, a nossa cultura e mostrar o quanto ela é importante para que o brasileiro se conheça melhor”<sup>59</sup>.

Para exemplificar o que vem sendo dito até aqui, vale a pena analisar a música “Droba a língua”. A letra conta a história de Zé Zuza, um pesquisador muito católico, que vai a um terreiro de candomblé com seu gravador, e acaba seduzido por uma morena iniciada de Iemanjá. Além do bom humor, é possível perceber a intenção dos autores em tratar de temas como a miscigenação e o

---

<sup>56</sup> Jornal O Estado de São Paulo. *João, jazz e pimenta*, 14/08/1986.

<sup>57</sup> Revista Veja. *Canto palpável*, 03/09/1986.

<sup>58</sup> CLETO, Ciley. *Op. Cit*, p: 102.

<sup>59</sup> Idem.

sincretismo religioso. Outro ponto interessante está na maneira com que João Bosco interpreta o nome da personagem. Ao escutarmos a canção, *Zé Zuza* assemelha-se a Jesus, especialmente no verso: *Zé Zuza era filho de Maria*. Desse modo, segundo a canção, é possível dizer que não é qualquer cristão que se converte, mas um cientista filho de Maria, de nome Zé Zuza/Jesus. Esse exemplo serve também para mostrar de que maneira o intérprete dialoga com o cancionista, pois, sem a interpretação de João Bosco, seria muito difícil compreender a razão do nome Zé Zuza.

### **Droba a Língua (Boto Cor-de-rosa em Ramos)**

É lá de Ramos a tal morena  
Que fez Zé Zuza zureta  
Zé Zuza era filho de Maria  
E debochava dos orixás  
- mais dos exus!  
Diante da tentação  
Sacava do rosário  
E arripiava em trote de avestruz...  
Pois foi em Ramos que a tal morena  
Fez o Zé Zuza zuretá  
A moça em bamba dos Cacique  
Iniciada de lemanjá  
- má leme, Yaô!  
Mexia um balaio grande  
Muito mais macio  
Que o boto cor-de-rosa do Custo.  
Vejam só:  
O Zé Zuza cismou de ser pesquisador  
E se mandou de gravador  
Pro terreiro onde se desenvolvia aí a Yaô  
Ô, laroiê!..  
Deu umbigada na moça  
Bebeu  
Acendeu pio, fungou,  
Zoiando Yaô o Zé Zuza zuretô:  
- yô, yô, yô, yô, yô, yô, yô, yô!

*Cabeça de nego* pode ser considerado o ápice do aprimoramento de um estilo. Infelizmente, a ficha técnica do disco não apresenta os créditos aos músicos participantes, mas é fácil perceber o violão de João em evidência. A voz é tratada como um instrumento musical, reproduzindo sons guturais, cuja finalidade, muitas vezes, é mais rítmica do que melódica. Por vezes, esses vocalizes simulam um *grammetot*<sup>60</sup> de algum dialeto africano.

Outra questão que merece ser destacada na carreira de João, enquanto fazia parceria com Aldir, é a relação com o sucesso. Já foi dito aqui que os primeiros discos da dupla fizeram muito sucesso. O fato de terem músicas gravadas por intérpretes consagrados, como Elis Regina, também serve de parâmetro. O que se constata é que, com o passar do tempo, o sucesso foi diminuindo. O jornalista Maurício Kubrusly publicou uma matéria em 1984, chamando a atenção para os seguintes números:

em 1972, Elis Regina (oh! Coincidência) deu a partida e gravou 'Bala com bala'; em 1973, a mesma Elis gravou quatro faixas com a assinatura de João Bosco, e Rosinha de Valença, uma; em 74, Elis gravou mais quatro, somando-se a oito registros de outros intérpretes; em 75, o compositor já estava 'descoberto', e teve 20 faixas gravadas; em 76, o recorde, com 28 canções convocadas por nove cantores diferentes; A partir daí, vira o vento da moda, e o número de gravações vai caindo: 18 em 77, seis em 78, 25 em 79 (súbita subida, onde Elis contribuiu com cinco escolhas), 17 em 80, 13 em 81, 12 em 82 e somente nove em 83.<sup>61</sup>

Não contente em apresentar os números, o jornalista ainda desafiava: “quando foi a última vez que você ouviu uma canção de João Bosco no rádio? Quando você o viu na televisão recentemente?”. Seguindo essa linha de raciocínio, e continuando a provocação, vale a pergunta: quem conhece o disco *Cabeça de nego*, último trabalho da parceria João Bosco e Aldir Blanc?

---

<sup>60</sup> “Grammelot” é o conjunto de sons que cria uma espécie de língua inventada. No caso de João Bosco, essa língua inventada teria origem no continente africano.

<sup>61</sup> Folha Ilustrada. *Só a voz e um violão, contra as FMs da vida*, 15/01/1984.

## 2.2 Sem Aldir

Em 1987, João Bosco lança o disco *Ai, ai, ai de mim*, o primeiro de sua carreira sem Aldir Blanc. Na verdade, Aldir ainda se fez presente em “As minas do mar”, “Molambo” e “Angra”, sendo que essa última já havia sido lançada em 1973. Porém, aqui não é possível afirmar que a parceria foi priorizada.

Assim como no disco anterior, *Ai, ai, ai de mim* também prioriza uma vertente composicional. Só que nesse novo trabalho, os ritmos caribenhos estão em destaque. De certa forma, esse disco é a continuação de *Cabeça de nego*. O projeto inicial previa um álbum duplo, que foi dividido: “Tive de lançar só um LP [*Cabeça de nego*], que é a primeira parte de um trabalho em que procuro dar a cada palavra que canto o caráter de coisa palpável”<sup>62</sup>. Aqui é possível perceber a preocupação que João teve em desenvolver a sua maneira de cantar.

Além das canções feitas com Aldir, foram gravadas duas parcerias com Abel Silva, uma com Capinan e três músicas sem parceria. Somando-se a isso, foi gravada também uma versão de João Bosco para o Bolero de Ravel, intitulada “Bolerando com Ravel”.

De 1989 a 1995, João Bosco lançou cinco discos, sendo três de canções inéditas, um ao vivo e um disco somente com versões de músicas de outros compositores. Os discos de inéditas são: *Bosco*, *Zona de fronteira* e *Na onda que balança*. Embora mostrando músicas sofisticadas, esse trabalhos não causaram o mesmo impacto de discos anteriores. Já os discos *Acústico MTV* (gravado ao vivo, no formato voz e violão) e *Dá licença meu senhor* (de versões) mostram o lado intérprete de João Bosco bastante amadurecido.

Em 1995, foi lançado *As mil e uma aldeias*. Surge aqui aquele que viria a ser seu segundo parceiro mais constante, seu filho Francisco Bosco. Juntos, pai e filho lançaram mais dois discos: *Na esquina* (2000) e *Malabaristas do sinal vermelho* (2003). Todas as músicas inéditas apresentadas nesses discos são assinadas por João e Francisco Bosco.

---

<sup>62</sup> Revista Veja. *Canto palpável*, 03/09/1986.

Assim como os trabalhos anteriores, é surpreendente o nível de sofisticação das canções, mas nenhum desses trabalhos teve grande repercussão. Sobre isso, Zuza Homem de Melo tem uma opinião:

Nos trabalhos da última década do século passado há novos destaques, alguns deles de efeitos retardados, motivados provavelmente pela anestesia de um mercado já em sua fase degenerativa de permissividade e de sampleamento tentando substituir a falta de criatividade.<sup>63</sup>

Sem discordar do musicólogo, este pesquisador acredita que existam outras razões além da “anestesia” do mercado de discos. Se, com Aldir, João construiu uma obra baseada em um projeto artístico bem definido, sem Aldir, o seu trabalho ficou órfão desse elemento. Além disso, foi no período em que prevaleceu a parceria que João construiu e desenvolveu sua maneira de cantar e de tocar violão. Assim, é possível dizer que, do ponto de vista estético, foi ao lado de Aldir que João consolidou seu estilo musical.

Por outro lado, dizer que João ficou se repetindo após o fim da parceria seria um erro. Os trabalhos realizados após o rompimento da dupla mostram um artista muito mais maduro do que os discos dos anos setenta. Se o estilo já estava definido, tecnicamente, o interprete foi se aprimorando. De certa maneira, o músico continuou produzindo e se aventurando em novos caminhos. Talvez, o que seja permitido dizer, é que a maneira como esses caminhos seriam explorados já havia sido preparada.

### **2.3 Outros parceiros**

Além dos parceiros de composição, é importante destacar também os músicos que trabalharam com João Bosco. Dentre esses, estão alguns dos mais

---

<sup>63</sup> CHEDIAK, Almir. Ob.Cit. p.11.

importantes arranjadores e instrumentistas da nossa música. Mesmo correndo o risco de cometer injustiças por não incluir todos os arranjadores, vale a pena citar os nomes de: Rogério Duprat, Luiz Eça, Cesar Camargo Mariano, Radamés Gnattali, Darcy de Paulo, Dori Caymmi, João Donato, Cristóvão Bastos e Jaques Morelenbaum.

Dentre os instrumentistas, a lista é ainda maior: Altamiro Carrilho, Armando Marçal (Marçalzinho), Carlos Bala (Carlos Alberto Gomes), Cristóvão Bastos, Dino 7 Cordas, Hélio Delmiro, João Donato, Joel Nascimento, Jorge Helder, Jota Moraes, Kiko Freitas, Léo Gandelman, Luizão Maia, Márcio Montarroyos, Marco Pereira, Meira (Jaime Tomás Florence), Nelson Faria, Ney Conceição, Nico Assumpção, Pascoal Meireles, Paulinho da Costa, Paulo Moura, Raphael Rabelo, Robertinho Silva, Toninho Horta, Victor Assis Brasil, Victor Biglione, Wilson das Neves e Zé Bodega (José Araujo de Oliveira).

Todos esses músicos, se não participaram da composição das canções, contribuíram com idéias e com suas interpretações, influenciando diretamente o resultado final das músicas. Para citar apenas dois exemplos: o que seria de “O rancho da goiabada” sem o arranjo de marcha-rancho feito por Radamés Gnattali? Ou ainda, como não reconhecer a beleza do solo de guitarra feito por Toninho Horta em “Latin lover”?

A participação de músicos do mais alto nível, já consagrados em suas carreiras, em todas as etapas da vida musical de João Bosco, é mais um indicativo da grandiosidade desse artista.

## **2.4 Análise Musical**

Superficialmente, é possível afirmar que as canções de João Bosco não apresentam grandes inovações musicais. Com base nessa impressão, cabe perguntar: Para que analisar a música das canções de João Bosco? Se foram construídas dentro do universo tonal, em ritmo predominantemente binário – como

um bom samba deve ser – por que se aprofundar nesse assunto? Na verdade, boa parte deste capítulo consiste em confirmar essa primeira impressão. Essas canções não se caracterizam pela sofisticação harmônica, por sutilezas melódicas ou pela exploração de novas texturas. Por outro lado, essa mesma música, aparentemente simples, serviu perfeitamente para que João e Aldir viabilizassem o Projeto Artístico idealizado por ambos, e descrito no primeiro capítulo.

Mas nem por isso seria correto afirmar que a música das canções de João Bosco é simples. Ao se aprofundar nesse universo sonoro, é possível encontrar elementos valiosos, detalhes que, pela beleza, compensam o garimpo.

#### 2.4.1 Ritmos populares

A maior parte das músicas de João Bosco consiste em sambas ou qualquer outro gênero popular. Por essa razão, quase a totalidade de suas músicas foi composta em fórmulas de compasso de 2/4 ou 4/4. As canções que exploram outros ritmos, como 3/4, 5/4 ou, ainda, ritmos ternários em 6/8, 9/8 e 12/8, são tão raras que podem ser consideradas exceção.

Para se ter uma idéia, ao analisar o universo de 131 canções<sup>64</sup> contidas em três volumes de *Songbook João Bosco*<sup>65</sup>, somente 20 músicas exploram ritmos diferentes de 2/4 ou 4/4, sendo 13 canções em 6/8 ou 12/8 e duas valsas em 3/4. Das cinco restantes, é possível dizer que são músicas em 2/4 ou 4/4 que, em determinados momentos, alternam o ritmo para 3/4 ou 5/4. Esse é o caso, por exemplo, de “Senhora do Amazonas”, que apresenta uma introdução em 3/8, enquanto o tema está em 2/4.

---

<sup>64</sup> As 131 canções abrangem o período de 1965, quando João ainda não conhecia Aldir e fazia parceria com Vinicius de Moraes, até 2000, incluindo o disco *Na esquina*, feito em parceria com seu filho Francisco. O único disco que não possui músicas representadas nos *Songbooks* é *Malabaristas do sinal vermelho*.

<sup>65</sup> CHEDIAK, Almir. *Songbook: João Bosco, volumes 1, 2 e 3*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.

Em “Gagabirô”, música sem letra na qual João explora o vocalize em *grammelot* africano, a melodia está construída em 2/4, mas, em certos momentos, são inseridos compassos em 3/4<sup>66</sup>.

The musical score consists of six staves of music in G major (one sharp). The time signature is primarily 2/4, but it changes to 3/4 in several measures. Chord symbols are placed above the staff: G, C, D7, and G. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and triplet markings (indicated by a '3' below a group of notes). The piece concludes with a double bar line.

Se do ponto de vista estatístico, há uma clara preferência por ritmos simples, isso não deve ser entendido como uma limitação do compositor. Desde o período em que viveu em Ouro Preto, João Bosco ouvia muito *jazz* e *bossa-nova*. Ele costuma dizer que, dentre os discos que lhe serviram de referência musical,

<sup>66</sup> Transcrição dos compassos 30 ao 64, retirada do *Songbook João Bosco – Voll.*

encontram-se, por exemplo, *Coisas*, do maestro e arranjador Moacyr Santos, e *Time Out*, do pianista norte-americano Dave Brubeck.

*Coisas* foi lançado em 1964, e possui uma série de composições de Moacyr Santos intituladas: “Coisa nº1”, “Coisa nº2”, “Coisa nº3”, etc. No total, são dez músicas intituladas “Coisa”. A instrumentação consiste em: 3 saxofones (alto, tenor e barítono), flauta, trompete, trompa, trombone, trombone baixo, 2 violoncelo, piano, contrabaixo, bateria, violão, vibrafone e percussão. Dentre as várias qualidades desse disco, talvez a que mais chame a atenção seja a maneira como o maestro Moacyr Santos trabalha com diferentes ritmos. O próprio João Bosco comentou: “É um disco ritmicamente muito rico e que trabalha uma série de idéias da negritude, principalmente da negritude nordestina, e que se espalha para o conceito de nação”<sup>67</sup>. Com base nessa declaração, é possível perceber que João Bosco analisou a obra de Moacyr Santos, e é capaz de reconhecer a riqueza rítmica apresentada no disco.

Já o pianista Dave Brubeck é um dos expoentes do estilo de *jazz* denominado *West Coast*<sup>68</sup>. O disco *Time out* foi lançado em 1961, e teve, além do próprio Brubeck ao piano, o sax alto de Paul Desmond, o contrabaixo de Eugene Wright e o baterista Joe Morello. Embora seja considerado um álbum de *jazz* experimental, *Time out* vendeu mais de um milhão de cópias em 1961, e continuou popular até a década de 80. O experimentalismo desse disco aparece, principalmente, na diversidade rítmica. A música “Blue Rondo à la Turk”, por exemplo, abre o disco com um ritmo em 9/8, que se transforma em 4/4. “Three to get ready” começa em ritmo de valsa, e no decorrer da música a fórmula de compasso se alterna a cada dois compassos, entre 3/4 e 4/4.

Mas, se João Bosco tinha contato com esses discos, apreciava a experimentação musical de Moacyr Santos e Brubeck, por que ele não incorporou esses elementos a suas composições? Uma resposta possível seria: porque ele

---

<sup>67</sup> Violão Pro. *O suingue e a malícia da música de João Bosco*; Junho/2006.

<sup>68</sup> O *West Coast Style* recebeu essa denominação pelo fato de ter surgido na Califórnia, costa-oeste dos Estados Unidos. Esse estilo se tornou bastante popular durante a década de 50. Para mais informações, ver. GRIDLEY, Mark C, *Jazz Styles – History and Analysis*.

não possuía conhecimento de teoria musical. Mas, será que é preciso ter informação teórica para se tocar um ritmo de 5/4 ou uma simples valsa em 3/4? A resposta pode ser encontrada na própria obra do compositor. No disco *Na onda que balança*<sup>69</sup>, aparece uma música cujo título demonstra tratar-se de uma homenagem ao pianista americano: “Babaçu com Brubeck”. A melodia não possui letra, e apresenta um ritmo em 5/8. A escolha por essa fórmula de compasso se deu pelo fato de que a música mais popular do disco *Times out*, intitulada “Take five”, também apresenta cinco tempos por compasso.

## BABAÇU COM BRUBECK

JOÃO BOSCO

VIOLÃO

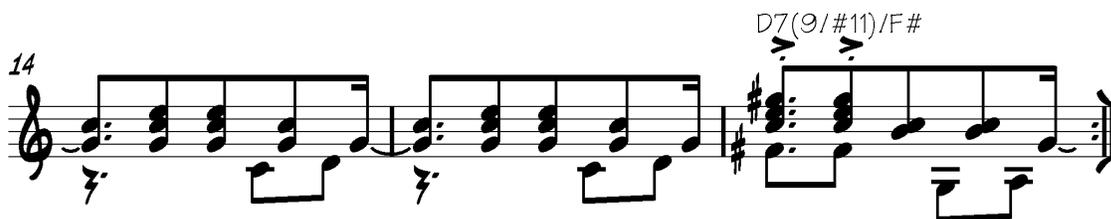
Am7(9) Cm7

4 Am7(9) Am6(11) Am(b6/11)

7 Am(11) Em/A D7sus4(9)

11 D7sus4(9/13) D7sus4(9)

<sup>69</sup> *Na onda que balança*, cd/1994; Columbia/Sony Music.



A respeito desse assunto, João comentou:

Gente feito o Dave Brubeck, naquela formação com Joe Morello na bateria, eles faziam essas coisas ficarem fáceis. A gente ouvia aquilo – 5/4, 9/8 – a gente achava aquelas coisas difíceis, mas quando eles tocavam, a gente falava: eu posso fazer isso, eu estou entendendo o que esse cara tá fazendo. Lógico que, quando você pegava no violão, você não fazia de jeito nenhum, porque o troço era difícil pra caramba. Picasso já dizia: 'ou a coisa é fácil ou então é impossível'. Entre o fácil e o impossível tem o estudo. A gente pega o violão e rala. Mas fazer um 5/4 solto, como é que se faz? Tem que ter um cara bom te mostrando o caminho. Tem que se jogar, não pode se conter também. Tem que se soltar.<sup>70</sup>

Neste depoimento, João demonstra conhecimento da complexidade rítmica da música de Dave Brubeck. Além disso, mostra a necessidade que o instrumentista tem de “ralar” para assimilar esse conhecimento e executá-lo de maneira solta.

Esse exemplo, embora seja uma exceção na obra do compositor, reforça a tese de que a preferência por fórmulas de compassos simples é uma escolha estética, e não incapacidade ou falta de informação do músico. Vale lembrar que canções que explorassem ritmos menos usuais dificilmente se encaixariam no Projeto Artístico da dupla de compositores.

---

<sup>70</sup> Depoimento dado no programa “Sala do professor Buchanan’s”, transmitido pela rádio Eldorado FM, em 29/04/2008.

## 2.4.2 Tonalidades

Outra característica das composições de João Bosco é a preferência por certas tonalidades. Ao analisar as canções transcritas para o *Songbook*, percebe-se que, das 131 músicas, 102 foram compostas, ou, pelo menos, apresentam uma parte, nas seguintes tonalidades: E, Em, A, Am, D ou Dm. Mesmo as modulações, quando aparecem, são, na grande maioria das vezes, para tonalidades homônimas. Com base nesses dados, fica fácil concluir que João Bosco compõe ao violão.

A explicação para isso é simples: pelo fato de apresentarem a fundamental em uma corda grave solta, essas tonalidades propiciam uma digitação mais simples para quem toca violão. Assim, ao escolher o tom de E ou Em, o violonista se utiliza da sexta corda solta para tocar a fundamental. O mesmo acontece em relação às tonalidades de A e Am e a quinta corda. Para D e Dm, é possível utilizar a quarta corda solta.

Para executar uma fundamental em corda solta no baixo em outras tonalidades, o músico precisa alterar a afinação de seu violão. Esse recurso, denominado *scordatura*, é explorado pelo compositor, mas não com essa finalidade. A afinação mais utilizada pelo compositor, além da tradicional E B G D A E <sup>71</sup>, consiste em alterar apenas a 6ª corda para D. Há ainda uma terceira afinação usada por João, mas que também não altera as notas graves do instrumento, pois o violão fica assim afinado: D A G D A D.

Justificando a preferência por essas tonalidades, é preciso lembrar que, além de compositor, João Bosco é o principal intérprete de sua obra, apresentando-se sozinho na maioria das vezes. Logo, é natural que ele escolha tonalidades em que se sinta confortável para executar todas as passagens ao violão.

---

<sup>71</sup> As notas correspondem à afinação do violão, partindo da corda mais aguda para a mais grave: 1ª corda = Mi, 2ª corda = Si, 3ª corda = Sol, 4ª corda = Re, 5ª corda = La e 6ª corda = Mi.

### 2.4.3 Recursos Harmônicos

Ao analisar de perto a obra de João Bosco, talvez a característica musical que mais surpreenda seja a harmonia. Isso porque, mesmo utilizando uma grande variedade de recursos, sua música parece simples ao ouvinte menos atento.

Embora não seja responsável por nenhuma inovação importante, vale a pena aprofundar a análise harmônica na música de João Bosco e, com isso, entender de que maneira o compositor combinou diferentes recursos, sempre buscando um resultado que soasse natural, de fácil assimilação. Basicamente, João Bosco transita confortavelmente por dois universos harmônicos: o tonal e o modal.

#### Tonal

Segundo Sérgio Freitas, definir o termo 'Harmonia Tonal' pode parecer simples. Isso porque "esse termo indica um determinado tipo de fazer musical que é conhecido e utilizado por todos. Nesse sentido comum, tanto para os músicos como para os não músicos, o termo 'Harmonia Tonal' se confunde com o próprio termo 'música'" <sup>72</sup>. Como não é objetivo desta pesquisa aprofundar a discussão sobre o termo 'Harmonia Tonal', basta entendê-lo como um sistema em que "todos os dados musicais se organizam à volta de um único centro, culturalmente simbolizado pelo termo 'Tonalidade'" <sup>73</sup>. No sistema tonal, a relação entre os acordes se dá por meio de tensão e relaxamento, preparação e resolução, sendo que os acordes de função Dominante (D) preparam os de função Tônica (T). Existe, ainda, uma terceira função que, se não pede uma resolução, também não pode ser considerada repouso, exigindo a movimentação para outro acorde.

---

<sup>72</sup> FREITAS, Sérgio P. R. de. *Teoria da harmonia na Música Popular*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis, CEART – UDESC, 2002, p.7.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p.9.

Esses são os acordes de função Subdominante (S). A classificação dos acordes de acordo com a função que exercem na música ajuda a entender a maioria das músicas de João Bosco.

Antes de continuar, faz-se necessário observar alguns aspectos de cifragem musical. A música “Incompatibilidade de gênios” serve como exemplo:

## INCOMPATIBILIDADE DE GÊNIOS

JOÃO BOSCO & ALDIR BLANC

The musical score for "Incompatibilidade de Gênios" is written in 4/4 time and consists of four systems of three measures each. The chords are labeled as follows:

- System 1: *Am7(9)* (measures 1-3), *Dm7(11)/A* (measures 4-6)
- System 2: *G7sus4(b9)* (measures 7-9), *G(b9)* (measures 10-12), *C7M(6)/G* (measures 13-15)
- System 3: *Gb7(#11)* (measures 16-18), *F7M/A* (measures 19-21)
- System 4: *F(#11)/A* (measures 22-24), *E7(b9)* (measures 25-27), *E7(#9/b13)* (measures 28-30), *Am7(9)* (measures 31-33)

No sistema de cifra, embora a distribuição das notas não seja explícita, é possível estabelecer a função que o acorde exerce no contexto harmônico. Assim, enquanto os acordes *Am7(9)* e *C7M(6)/G* representam a função Tônica, *Dm7(11)/A* e *F7M/A* são Subdominantes e *E7(b9)* e *E7(#9/b13)* são Dominantes. Já *G7sus4(b9)* e *G(b9)* preparam o acorde de *C7M(6)/G*, sendo, respectivamente, Subdominante e Dominante secundárias desse último. *Gb7(#11)* é Dominante

Substituta (subV7) secundária de *F7M/A*. Por fim, o acorde *F#11/A*<sup>74</sup> merece uma atenção especial.

Difícilmente, ao ler essa cifra, um músico que não conheça a canção acerte a distribuição de notas utilizadas por João Bosco. Por outro lado, é fácil perceber que o acorde citado se trata de uma Subdominante, pois, segundo Sérgio Freitas, o que caracteriza essa função no modo menor é a presença da sexta nota da escala<sup>75</sup> – no caso, a nota fá da escala de lá menor aparece duas vezes no acorde. Portanto, mesmo que a distribuição de notas não seja idêntica à utilizada pelo compositor, ao interpretar a cifra, o sentido musical estará preservado.

Dentro do universo tonal, João Bosco trabalhou com diversas possibilidades. Enquanto há canções em que a harmonia fica limitada aos acordes do Campo Harmônico, é possível encontrar canções em que ele utiliza recursos sofisticados de harmonização. Para exemplificar o que vem sendo dito, vale a pena comparar a harmonia de “De frente pro crime” com a de “Memória da pele”.

Em “De frente pro crime”, a harmonia apresenta, praticamente, somente acordes do Campo Harmônico de Ré maior. A exceção é o acorde *D7* (compassos 20, 21, 24 e 25), que exerce a função de dominante secundária de *G* (S). Apesar disso, João utiliza bastante o recurso de inverter os acordes. Se, em alguns casos, a intenção é manter o baixo parado enquanto a harmonia caminha (compassos 7 ao 11: *F#m7/B* (T), *Em6/B* (S) e *Bm* (T)), em outros, a intenção é manter o acorde parado enquanto o baixo se movimenta (compassos 11 e 12: *Bm* – *Bm/A*; compassos 20 e 21: *D7* - *D7/F#*)

---

<sup>74</sup> A cifra desse acorde aparece em CHEDIK, Almir – *Songbook João Bosco, Vol3*, p.108.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p.42.

# DE FRENTE PRO CRIME

JOÃO BOSCO & ALDIR BLANC

D G7M D

5 G7M F#m7/B Em6/B

10 Bm 1. Bm/A G7M F#m7 Bm7

15 Esus4/B A7sus4 2. Bm/A G7M A7sus4 D7

21 D7/F# G6 A7sus4 D7 D7/F#

26 G6 A7(9/13) D G7M D

REPETE 3 VEZES

Já em “Memória da pele”, a quantidade de acordes é muito maior. A forma da música também é mais elaborada, apresentando uma introdução e mais quatro partes, sendo que a última sessão é uma variação da introdução. Aqui, aparece a modulação de tonalidade, sendo que as partes A e D estão em Mi maior, enquanto B e C estão em Mi menor (homônimo menor). Por sinal, esse tipo de modulação, para homônimos, é muito utilizada pelo compositor.

# MEMÓRIA DA PELE

JOÃO BOSCO E WALLY SALOMÃO

(INTRO) E(add9) G#7(b13) C#m7 F#m7 G#m11 C#7

4 F#m7 B7(9) E(add9) E/G# Adim A6

7 E/G# C#m7 F#m7 B7(9) C

11 **A** E(add9)

16 A(add9) E(add9) A(add9) E(add9) C#m7

21 B7(9) B/A C#m7 G#m7

25 A7M A#dim E(add9)

28 B7sus4 E(add9) B7(b13)

31 **B** Em7(9/11) F7M(#11)

35  $F\#m7(b5)$   $B7(b9)$   $Em(7M)$   $Em7$   $Em6$   $Em(b6)$

39  $Em7(9/11)$   $F7M(\#11)$

43  $F\#m7(b5)$   $B7(b9)$   $E9add9$   $F\#m7$   $E/G\#$

47  $G$   $D/F\#$   $Em7(9/11)$   $F7M(\#11)$

51  $Em7(9/11)$   $G$   $D/F\#$   $Em7(9/11)$

56  $F7M(\#11)$   $Em7(9/11)$

60  $E(add9)$   $G\#7(b13)$   $C\#m7$

63  $F\#m7$   $G\#m11$   $A7M$   $Am6$   $D7(9)$   $G\#m7$   $C\#7(9)$

67  $F\#m7$   $B7sus4(9)$   $C$   $E(add9)$

Nessa música também aparece o uso de dominantes secundárias. Na verdade, essa é uma característica de toda a obra do compositor. Aqui, logo no primeiro compasso, aparece o acorde de *G#7(b13)*, que é dominante de *C#m7* (T). Outro acorde que aparece com essa mesma função é o *C#7*, no compasso 3, que é dominante secundária de *F#m* (S).

No sexto compasso, o acorde *Adim* antecedendo o *A6* (S) chama a atenção. Esse é um caso de acorde diminuto auxiliar. Segundo Sérgio Freitas: “Os acordes Diminutos Auxiliares são manifestações estilísticas emblemáticas do *Swing*, expressão jazzística dos anos de 1930/40, que, desde então, forneceu modelos melódicos, formais, timbrísticos e harmônicos para a música popular de todo o mundo”<sup>76</sup>. A diferença, aqui, está no fato de esse recurso ser usado sobre um acorde do IV grau (S), enquanto, na maioria das vezes, ele aparece sobre o I grau (T). De qualquer modo, nos dois casos, é possível entender o diminuto auxiliar como um tipo de *apojatura* harmônica. Outro aspecto importante é perceber como essa passagem interage com a letra da canção. Enquanto o verso cantado diz: “Sonhar em vão”, o acorde de *Adim* está sobre a palavra “sonhar”, dando a sensação de leveza, e o acorde de *A6* aparece sobre a palavra “vão”, trazendo o ouvinte de volta à realidade.

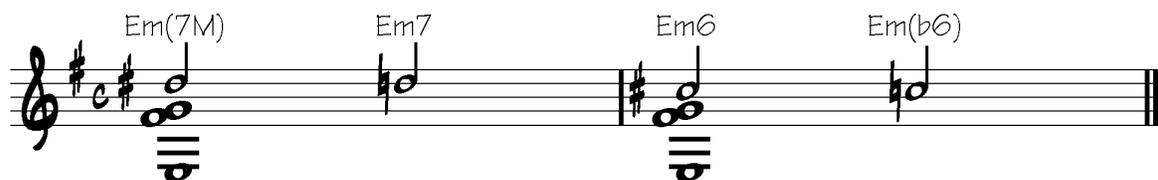
No final da introdução, aparece o acorde *C*. Esse é uma típica utilização de Empréstimo Modal, em que um acorde diatônico proveniente de tonalidade menor (*C* é VI em Mi menor) aparece em um contexto de tonalidade homônima maior (no caso, Mi maior). Como a função desse acorde é de Subdominante em um contexto menor, essa também será sua função como empréstimo modal. Esse mesmo acorde aparece no final da parte D, em situação idêntica. Outro exemplo de empréstimo modal com função de Subdominante aparece no compasso 65, com os acordes *Am6* e *D7(9)*.

Por último, vale a pena destacar o uso de uma linha melódica cromática sobre um mesmo acorde. Esse recurso aparece nos compassos 37 e 38, onde o

---

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 153.

acorde de *Em* vai adquirindo texturas diferentes, dependendo da dissonância apresentada: 7M, 7, 6 ou b6. Aqui, a linha melódica é descendente:



Utilizar uma linha melódica cromática sobre um acorde estático é um recurso bastante utilizado na música popular brasileira. Talvez, o exemplo mais imediato seja “Carinhoso”<sup>77</sup> em que, nos primeiros oito compassos, esse recurso foi utilizado por Pixinguinha de maneira inconfundível:



João Bosco adaptou esse artifício a diferentes situações. Em “Memória da pele”, por exemplo, essa melodia aparece de maneira sutil, como um detalhe. Já em “Nação”, esse recurso é apresentado de maneira vigorosa, principalmente,

<sup>77</sup> Cifra de Edmilson Capelupi, apresentada no livro *O melhor de Pixinguinha*. Organizado por Maria José Carrasqueira, São Paulo, Irmãos Vitale, 1997.

quando executado somente ao violão, sem outro instrumento fazendo o acompanhamento.

VOZ

VIOLÃO

Dm Dm(7M) Dm7 Dm6

Se é possível afirmar que João Bosco explorou recursos harmônicos desde os mais simples aos mais sofisticados, é possível dizer o mesmo em relação ao uso de dissonâncias. A comparação entre “Boca do sapo” e “Papel machê” exemplifica essa questão.

## BOCA DE SAPO

JOÃO BOSCO & ALDIR BLANC

E6 A

5 B7 E6 B7 E6 E7

11 A B/A G#m7(11) C#7(b9) F#m7

16 B7 E6 E7 A B/A G#m7(11)

22 C#7(b9) F#m7 B7 E6 1. B7

27 2. E6 A E6

31 A E

Entendendo a téttrade<sup>78</sup> como a formação básica de um acorde, é possível dizer que, na música “Boca de sapo”, somente os acordes *G#m7(11)* e *C#7(b9)* possuem dissonância. Além disso, muitos acordes estão limitados à tríade, e o acorde *E*, quando não é uma tríade, aparece com a sexta (*E6*) no lugar da sétima maior (*E7M*). Isso porque o acorde *I6* é muito mais estável do que o acorde *I7M*.

Por outro lado, o uso de dissonâncias é bastante explorado em “Papel machê”, onde praticamente todos os acordes Dominantes apresentam ao menos uma dissonância. Em alguns casos, apresentam mais de uma: *G7(9/13)*, *D7(9/#11)*, *E7(13/b9)* e *A7(9/13)* (compassos 6, 9, 12 e 17, respectivamente). Nessa música, ao contrário da anterior, o acorde *I* aparece com sétima maior e com a quinta aumentada, o que proporciona uma sonoridade ainda mais densa (*C7M(5+)*, compassos 3, 20 e 29).

<sup>78</sup> A téttrade é composta por fundamental, terça, quinta e sétima.

# PAPEL MACHÊ

JOÃO BOSCO E CAPINAM

**A** F6(9) Dm7(9/11) C7M(#5)

4 A7(9) A7(b13) Fm7(9/11) G7(9/13) Db7(#9)

7 C7M Em7/B Am7(9) A7(b13) D7(9/#11) G7(9/13)Db7(#9)

10 C7M 1. C9sus4 C7(b9) 2. E13(b9) E7(b13)

**B** 13 Am(7M) F6/9

15 Dm7(9/11) Em7 A7(b9/13)

18 F6/9 Dm7(9/11) C7M(#5)

21 A7(b13) D7(9) G7(9/13) Db7(#9)

24 C7M 1. E13(b9) E7(b13) 2. C9sus4 C7(b9)

27  $F6(9)$   $Dm7(9/11)$   $C7M(\#5)$

30  $A7(b13)$   $D7(9/\#11)$   $G7(9/13)$   $Db7(\#9)$

33 1.2.  $C7M$   $C9sus4$   $C7(b9)$  3.  $Bb7(9)$   $A7(b9/13)$

36 VIOLÃO

Um recurso utilizado por João Bosco, que não é exclusividade dessa canção, é a variação de dissonâncias no mesmo acorde. Isso pode ser observado no compasso 4, onde o acorde  $A7$  apresenta, primeiramente, a nona e depois a décima-terceira menor; e no compasso 12, onde o acorde  $E7$  muda de  $(b9/13)$  para  $(b13)$ . Além desses exemplos, o uso do acorde Dominante antecedendo a própria Dominante Substituta, pode ser entendido como uma variação desse recurso. É o que se observa no compasso 6, quando o acorde  $G7(9/13)$  antecede ao acorde  $Db7(\#9)$ . Aqui, a dominante substituta pode ser entendida como o mesmo acorde dominante com o baixo um trítano acima. Nesse caso, as dissonâncias são mantidas, pois a décima terceira de  $G7$  é a mesma nota que a nona aumentada de  $Db7$ .

$G7(9/13)$   $Db7(\#9)$

Dentro do universo tonal, João Bosco soube explorar os acordes de função dominante. E o fez não somente por meio do uso de dissonâncias, como também construindo cadências. Sérgio Freitas denomina a dominante de uma dominante secundária como “Dominante Estendida”, e explica: “desta generalização do conceito de preparação, que se transfere para níveis cada vez mais afastados, decorrem seqüências do tipo ... (V7) – (V7) – (V7) – (V7/X) – X, onde, o número de 'Dominantes Estendidas' pode variar; onde o acorde de saída (o primeiro (V7) Estendido) não é o mais importante definidor da progressão que, pelo contrário, *se define por sua finalização, em um último acorde de (V7) que, necessariamente, é sempre uma Dominante Secundária de um 'X' da tonalidade.*” Para exemplificar o uso desse tipo de cadência por João, vale a pena analisar as músicas “Corsário” e “Bala com bala”.

The musical score for "Corsário" is presented in three systems, each with a treble clef and a 4/4 time signature. The first system (measures 1-4) starts with a common time signature 'C' in a box. The chords are Gm6, A7(b9), Dm7, Dm7/C, Bm7(b5), and E7(b9). The lyrics are: "VOU PAR-TIR A GE-LEI-RA A-ZUL DA SO-LI-DÃO E BUS-CAR A". The second system (measures 5-7) has chords Am7(b6), C7(13), and B7. The lyrics are: "MÃO DO MAR ME AR-RAS-TAR A - TÊ O MAR". The third system (measures 8-9) has chords E7 and Am7(b6). The lyrics are: "PRO - CU - RAR O MAR".

Na parte “C” de Corsário acima transcrita, João utiliza esse conceito de maneira bastante trivial, preparando a volta para *Am* por meio de sua própria dominante *E7* (compasso 8), que, por sua vez, é preparada pela Dominante Secundária *B7* (compasso 7), que é preparada pela Dominante Estendida *C7(13)* (compasso 6). Nesse caso, *C7(13)* é a Dominante Substituta de *B7*.

Já em “Bala com bala”, o uso de Dominantes Estendidas é mais elaborado.

## BALA COM BALA

JOÃO BOSCO & ALDIR BLANC

**A** E7(#9)

4

9 **B** A7(13) D7(9) G7(13) C7(9)

13 B7(13) Bb7(13) A7(13) 1. F7(13) E7(13)

17 **C** 2. D7(13) C7(13) Bb7(13) A7(13) 3 VEZES FINE

21 D7(13) C7(13) Bb7(13) D.C. AL FINE

Depois de uma primeira parte em que o único acorde é um *E7(#9)*, a segunda parte se mostra uma grande cadência de Dominantes, onde os acordes *D7(9)*, *G7(13)*, *C7(9)*, *B7(13)* e *Bb7(13)* exercem a função de Dominante Estendida.

A7(13)	D7(9)	G7(13)	C7(9)	B7(13)	Bb7(13)	A7(13)	F7(13) - E7(13)
IV7 <sup>79</sup>	V7	V7	SubV7	SubV7	SubV7/IV	IV7	SubV7 - V7/IV

O uso desse tipo de progressão harmônica pode provocar a perda da referência da tonalidade. Percebendo esse efeito, João constrói uma terceira parte sem letra, em que todos os acordes são do tipo *X7(13)*, sem que haja uma relação funcional entre eles. Aqui, cada acorde é visto como uma unidade independente, sem preparar o acorde seguinte.

### Modal

O uso de recursos harmônicos modais na música de João Bosco, ao contrário dos recursos tonais, pode ser considerado simples. De maneira geral, ele utiliza modos da escala maior, muitas vezes se limitando a um único acorde. É o que acontece, por exemplo, em “O ronco da cuíca”, onde a harmonia possui apenas o acorde *Dm(9/11)*, e em “Zona de fronteira” onde o único acorde é um *D7(9/13)*.

The image shows a musical staff for guitar (VIOLÃO) with two chords. The first chord is *Dm(9/11)*, labeled "(O RONCO DA CUIÇA)", and the second chord is *D7(9/13)*, labeled "(ZONA DE FRONTEIRA)".

É importante destacar que, embora possa parecer uma simplificação reduzir a harmonia de uma música a apenas um acorde, do ponto de vista da sonoridade, não faz muito tempo, esse recurso significou uma inovação musical. Um dos precursores da harmonia modal na música popular moderna foi o trompetista norte-americano Miles Davis, que utilizou o recurso de manter um

<sup>79</sup> O acorde de A7 é entendido aqui como sendo IV da tonalidade de E.

único acorde durante toda uma seção na música “So What”, do disco *Kind of blue*<sup>80</sup>, em 1959. Nessa música, que apresenta 32 compassos na forma A A B A, a primeira parte foi construída sobre um acorde de *Dm*, enquanto a segunda parte nada mais é do que a repetição da primeira meio tom acima, em *Ebm*.

O que caracteriza a harmonia modal na música popular é, basicamente, a ausência da relação de funcionalidade entre os acordes. Obviamente, com apenas um acorde, esse tipo de relação não pode existir. Mas João Bosco também explorou outros recursos modais. Em “Quilombo”, por exemplo, o modo de *Am* eólio fica caracterizado pelos acordes *Am* e *F7M/A*.

## QUILOMBO

JOÃO BOSCO & ALDIR BLANC

The image shows a musical score for the piece "Quilombo" by João Bosco & Aldir Blanc. It is written in 16/4 time and consists of two staves. The first staff begins with the chord *Am* and the second staff begins with *F7M/A*. The notation includes chords, eighth notes, and sixteenth notes, with some notes beamed together. The score ends with a double bar line.

É importante observar que, nessa transcrição, a cifra representa fielmente os acordes da música. Mas, em se tratando de harmonia modal, muitas vezes o sistema de cifra se mostra insuficiente. Isso porque, para caracterizar um modo, nem sempre o acorde precisa apresentar uma tríade constituída por fundamental, terça e quinta<sup>81</sup>. Uma solução para esse problema é indicar o modo

<sup>80</sup> Sobre jazz modal e a importância do álbum *Kind of blue*, ver GRIDLEY, Mark C. *Jazz styles – history and analysis*.

<sup>81</sup> Para Ron Miller, um acorde modal deve possuir as notas da escala capazes de determinar o modo (*color tones*). Assim, para um acorde eólio, por exemplo, a sexta menor e a nona são mais importantes do que a quinta, a terça menor e a sétima menor. Para mais informação, ver MILLER, Ron. *Modal jazz – composition and harmony, Vol: 1*, p. 20.



# ESCADAS DA PENHA

JOÃO BOSCO & ALDIR BLANC

**A** -

6

11

**B**

17

23

29

34

**D.C. AL CODA COM REPETIÇÃO**

Seja sustentando um único acorde, construindo cadências modais ou por meio de ostinatos melódicos, João Bosco explorou sonoridades e, sobre essas texturas, construiu algumas de suas mais belas canções. “João Balaio”, música do disco *Cabeça de nego*, merece ser citada como exemplo. Depois de uma introdução que começa com os acordes *Em6*, *F7M(#5)*, *E7* e *D6/9(#11)*, que podem ser entendidos como: Mi dórico, Fá lídio aumentado, Mi mixolídio e Ré

lídio, a música se desenvolve apenas com o violão de João Bosco e solo de contrabaixo elétrico<sup>83</sup>. Mais à frente, a melodia é apresentada sobre *D mixolídio* (#4). O acorde *Dsus4(b9/b13)* também chama a atenção, e pode ser interpretado como *D mixolídio(b9/b13)*. No final, o violão dobra o contrabaixo em um ostinato melódico que caracteriza o modo *D mixolídio*(#4).

## JOÃO BALAIO

AFINAR SEXTA CORDA EM RÉ

JOÃO BOSCO

VIOLÃO

(INTRO) Em6 F7M(#5) E7

D6/9(#11) Em6 F7M(#5) E7

D6/9(#11) Fsus4(9) Ebsus4(9) Dsus4(9) SOLO DE BAIIXO

(MELODIA) Dmixo(#4)

1.2.3. 4. Dsus4(b9/b13)

REPETE 4 VEZES

<sup>83</sup> Apesar do encarte do disco não apresentar o nome dos músicos participantes, é possível arriscar que o contrabaixista responsável pela gravação foi Nico Assumpção, não somente pelas características do solo, como também pelo ano da gravação (1986), época em que o instrumentista trabalhou muito com João Bosco.

(OSTINATO)

Am

1

3

C

### CAPÍTULO 3: O violonista

João Bosco é o tipo de músico que se reconhece ouvindo poucos segundos de sua música. 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.

Primeiramente, é importante lembrar como foi a infância musical do jovem João. Nascido no interior de Minas Gerais, a música sempre foi vista como algo natural em sua família. Depois, a adolescência e início da vida adulta em Ouro Preto, o contato com o barroco, a bossa-nova, o *jazz*, Vinícius de Moraes, Carlos Scliar, artistas plásticos, a função da arte para a coletividade, todos esses elementos colocaram a música em uma nova perspectiva, mostrando para o estudante de engenharia que a técnica musical deveria servir para um ideal maior.

Finalmente, surgiu a parceria com Aldir Blanc. Parceria da qual resultou um projeto artístico em que a interpretação era um elemento fundamental, tão importante quanto as letras, as melodias e os arranjos das canções. Sob esse ponto de vista, entender João Bosco como um artista de palco é reconhecer a interferência do intérprete no resultado final da obra musical.

Em artigo intitulado “Between Process and Product: Music and/as Performance”<sup>84</sup>, Nicholas Cook procura enfatizar a idéia de que música é uma arte de performance. Em seu argumento, Cook discorda da maneira como, muitas vezes, o intérprete é retratado, como sendo um mero repetidor de notas, responsável por levar ao público a obra do compositor. Para o autor, essa visão super-valoriza o trabalho do compositor e desmerece o intérprete. Uma solução para essa questão seria reconhecer que “existe a arte do compositor, e existe a

---

<sup>84</sup> COOK, Nicholas. “Between Process and Product: Music and/as Performance”. *Music Theory Online*, Volume 7, Number 2, Society for Music Theory. 2001. Endereço eletrônico: <http://societymusictheory.org/mto/issues/mto.01.7.2.cook.html>

arte do intérprete”<sup>85</sup>. No caso de João Bosco, essa questão merece uma atenção especial, já que autor e intérprete se confundem na mesma pessoa.

Cook argumenta que “o intérprete toma decisões de dinâmica e de timbre que não aparecem especificadas na partitura. Existem nuances de andamento que não estão especificadas, e que contribuem de maneira essencial para a interpretação”<sup>86</sup>. Em se tratando de João Bosco, a contribuição do intérprete vai mais além. Em alguns casos, as canções são reconstruídas durante a performance. É o que acontece, por exemplo, com a música “Gênesis”. Gravada, primeiramente, no Lp *Tiro de misericórdia* (1977), essa música apresenta arranjo de Darcy de Paulo. Nessa versão, a música é apresentada como um samba, e o clima está mais para o festivo. Já na interpretação ao vivo, feita para o disco *100ª apresentação*, a letra de “Gênesis” é, simplesmente, declamada na introdução de “O ronco da cuíca”. Com isso, a música ganhou novo arranjo, nova harmonia, nova melodia, e, portanto, novo significado. Nesse contexto, a música adquiriu um caráter reflexivo, e passou a dialogar com a canção em que está inserida.

Ao reconhecer a relevância da interpretação, 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:

---

<sup>85</sup> Ibidem, parágrafo 12.

<sup>86</sup> Ibidem, parágrafo 11.

A entrevista para mim pouco significa se eu não posso mostrar o 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 Curitiba.<sup>87</sup>

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. 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 possível afirmar que João Bosco é um artista de palco, e se sente mais à vontade quando se apresenta sozinho. É dessa maneira que ele desenvolve melhor sua musicalidade.

### 3.1 O violão como espada

“*Sozinho com o seu violão acústico, ele vira um colosso*”<sup>88</sup> (Maurício Kubrusly).

---

<sup>87</sup> Jornal de Música. *João Bosco, um galo de muita briga*, 23/09/1976.

<sup>88</sup> Folha Ilustrada. *Só a voz e um violão, contra as FMs da vida*, 15/01/1984.

“O violão ganhou ritmos abertos e complexos, totalmente inéditos na MPB. [...] Dono de um estilo original, João Bosco une vigor, visão de conjunto e muita criatividade”<sup>89</sup> (Luís Antônio Giron).

“João e o violão começaram a se tornar mais íntimos, estabelecendo um relacionamento profundo, inexplicável e único, que se torna essencial para o verdadeiro trabalho de criação”<sup>90</sup>.

“No palco, atinge sozinho, o top da expressividade, exibindo a destreza de um esgrimista”<sup>91</sup> (Zuza Homem de Melo)

Não é difícil encontrar elogios à maneira de tocar violão de João Bosco. O modo como desenvolveu sua habilidade violonística é que impressiona. Pelo fato de não ter freqüentado 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”<sup>92</sup>. 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, particularmente sobre a vertente negra da parceria com Aldir Blanc:

**Leonardo Boechat:** A partir de certo ponto, você e o Aldir passam a ter, nos anos 70, várias referências ao candomblé... O que foi isso? Vocês se envolveram realmente com isso?

**João Bosco:** Olha... o Aldir se envolveu tanto com essa literatura, com essa religiosidade dele, que eu cheguei na Bahia uma vez e um cara disse pra mim... ‘Amigo de ala, aqui, nos dedos, se conta quem sabe da existência deles...’.

---

<sup>89</sup> Revista Veja. *Canto Palpável*, 03/09/1986.

<sup>90</sup> Jornal A Gazeta. *A música de João Bosco*, 12/07/1976.

<sup>91</sup> CHEDIAK, Almir. *Songbook: João Bosco, volume 2*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003. p 10.

<sup>92</sup> Jornal da tarde. *João Bosco volta à tona na comissão de frente*, 18/12/1982.

Na Bahia, que é uma África no Brasil! Amigo de ala! O cara foi fundo. Por que é que ele foi fundo nisso? Eu acho que só a religiosidade de um sujeito meio ateu, feito o Aldir, explica. Porque a música da gente vinha nessa pegada!

**LB:** Mas você embarcava?

**JB:** Eu embarcava, mas eu embarcava muito na intuição. Eu confesso pra você que a única sabedoria que eu tenho na minha vida é a intuitiva, 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 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...<sup>93</sup>

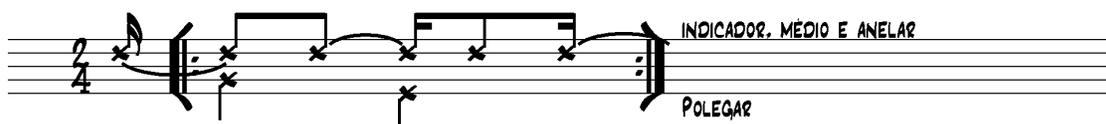
Mesmo que de maneira intuitiva, o fato é que João se tornou um virtuose do violão, impressionando leigos e especialistas. Com base nisso, uma pergunta precisa ser feita: o que, realmente, caracteriza a maneira de tocar de João Bosco? Talvez a melhor maneira de responder essa pergunta seja desconstruindo a técnica de João Bosco.

---

<sup>93</sup> 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/>

### 3.2 Batida de samba

Segundo Nelson Faria<sup>94</sup>, uma batida básica de samba pode ser representada da seguinte maneira:

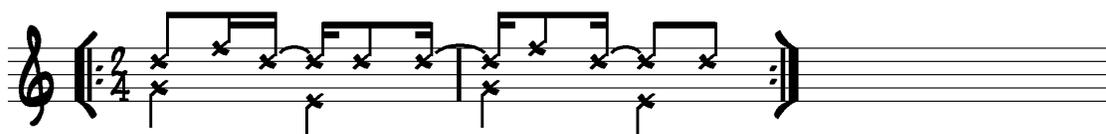


O autor explica que, no violão, “os padrões de mão direita são, basicamente, a simulação de um conjunto de percussão de samba”<sup>95</sup>. E continua:

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.<sup>96</sup>

Com base nessa batida básica, Nelson Faria apresenta algumas variações possíveis. Dentre elas, uma, em especial, interessa para esta pesquisa, pois é denominada de “batida no estilo João Bosco” [*pattern in the style of João Bosco*]<sup>97</sup>.



<sup>94</sup> FARIA, Nelson. *The Brazilian Guitar Book*. Petaluma: Sher Music Co., 1995. p 25.

<sup>95</sup> Idem.

<sup>96</sup> Idem.

<sup>97</sup> Ibidem, p 27.

Talvez por ser um livro com características mais abrangentes, o autor não se preocupou com todos os detalhes da técnica de João Bosco. Começando pelo polegar, é possível perceber que a idéia 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.

5a corda = fundamental curta  
6a corda = quinta grave, acentuada

Observando os dedos indicador, médio e anelar, é possível estabelecer uma comparação com um agogô, pois, além do ritmo, existe a variação entre duas altura. 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.

Agogô  
agudo = 1a, 2a e 3a cordas  
grave = 2a, 3a e 4a cordas

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

# INCOMPATIBILIDADE DE GÊNIOS

JOÃO BOSCO & ALDIR BLANC

Am7(9)

The musical score is presented in two systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff contains the melody, which is written in a style that emphasizes the use of the right-hand index finger to strike the strings. The bass clef staff contains a simple rhythmic accompaniment. The key signature is one flat (Am7(9)), and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems, each containing six measures. The first system begins with a treble clef and a bass clef, and the second system ends with a double bar line.

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 3<sup>a</sup> corda, o médio na 2<sup>a</sup> e o anelar na 1<sup>a</sup> 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 *à la* 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 poliritmia 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. Nesse caso, a canção “Linha de passe” serve como exemplo. Gravada primeiramente em 1979, em disco homônimo, 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 violão. 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. 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 notes, starting with a quarter rest followed by a dotted quarter note. A box labeled 'BAIXARIA' highlights a specific melodic phrase. Below the staff is a bass line with fret numbers: 2, 2, 2, 2, 0, 2, 0, 4, 2, 0, 2, 2.

The second system of musical notation is identical to the first system, showing the same melody and bass line.

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 para o disco *Na esquina ao vivo*. 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, onde 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 está sendo 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, um resultado impressionante.

Existe, ainda, uma forma de acompanhamento de samba desenvolvida por João Bosco que se concentra nas cordas agudas do violão. Ritmicamente, é possível compará-la à função exercida pelo tamborim. Esse acompanhamento aparece, por exemplo, em “Coisa Feita” e em “Nação”.

# COISA FEITA

JOÃO BOSCO, ALDIR BLANC & PAULO EMILIO

2/4

Am7(11)

4

SOU BEM MU-LHER

8

DE LE - VAR MA - CHO PE

Am6 D7/A

12

LO PE RE EN - CAR - NA - ÇÃO

Am6 D7/A G7(13)

17

DA PRIN - CE - SA DO DA

G7(b9/13) G7(13) Ab

TAB

20

ME

Db

TAB

# NAÇÃO

JOÃO BOSCO & ALDIR BLANC

DO - RI - VAL CA - YM - MI FA LOU PRA O - XUM

Dm Dm/C# Dm/C Dm/B C5+

TAB

COM SI-LAS TÔ EM BO- A COM - PA-NHI - A

E Am Am7

4 4 4 4 4 4 4 0 0 0 3 3 3  
5 5 5 5 5 5 5 2 2 2 2 2 2

Embora essa forma de acompanhamento se concentre nas quatro primeiras cordas, deixando os graves sem a presença de uma linha de baixo, não é possível dizer que a intenção aqui foi deixar espaço para outros instrumentos. Isso porque, como no exemplo de batida anterior, essa maneira de acompanhar é utilizada em performances solo e com banda. Além disso, tanto em “Coisa feita” quanto em “Nação”, essa maneira mais enxuta de acompanhamento se limita a uma parte da música.

### 3.2.1 Adaptação da batida de samba a diferentes situações harmônicas

O estilo de tocar de João Bosco costuma estar relacionado ao aspecto rítmico desenvolvido pela sua mão direita. Apesar disso, algumas características harmônicas também devem ser consideradas para entender como o músico desenvolveu sua técnica. Nesse caso, a introdução de Nação serve como exemplo. Aqui, João aplica sua batida característica ao acorde de *C7M*.

# NAÇÃO

JOÃO BOSCO & ALDIR BLANC

The musical score for "Nação" is presented in two systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff shows chords and melodic lines with accents and slurs. The bass staff shows guitar chord diagrams with fret numbers and fingerings. The first system has four measures with Am7 chords and a bass line with triplets and a 2-fingered note. The second system has four measures with C7M and G chords and a similar bass line.

Ao analisar de perto as notas escolhidas para a montagem desse acorde, é possível perceber que João escolhe as cordas soltas do violão. Na realidade, essa é a preferência de muitos violonistas, pois o timbre das notas em cordas soltas é mais brilhante do que quando executadas presas. Além disso, ao analisar de perto o segundo tempo de cada compasso, percebe-se que a nota *Mi* que se encontra presa na segunda casa da 4ª corda é substituída por um *Ré* solto, formando, com isso, um acorde *G*. Isso só é possível porque o baixo executa a nota *Sol*, que é a quinta do acorde *C7M*. O efeito conseguido nessa simples troca de *Mi* por *Ré* é o de Tônica – Dominante, resultado da relação entre os acordes ||: *C7M* – *G* :||.

Um outro caso, semelhante ao descrito acima, aparece na música “Escadas da Penha”. Aqui, o acorde em questão é o *Am7(9)*.



# O RONCO DA CUIÇA

JOÃO BOSCO & ALDIR BLANC

Dm(11/9)

ACORDE COM SEGUNDA MENOR

LINHA DE BAIXO COM A SÉTIMA MENOR NO SEGUNDO TEMPO.

BATIDA FINAL

LIGADO DESCENDENTE PARA NOTA EM CORDA SOLTA

Como é possível perceber, o intervalo de segunda menor aparece no acorde, sendo a nota *Fá* presa na 2ª corda enquanto o *Mi* aparece na 1ª corda solta. Além disso, a linha de baixo foi construída com a sétima menor se alternando com a quinta justa no segundo tempo do compasso. Outro recurso visto anteriormente e que também aparece nesse exemplo é o ligado descendente para uma nota em corda solta. No primeiro tempo do segundo compasso, o *Ré*

aparece no baixo, preso à 5ª corda. A nota *Lá* é, então, executada por meio de um ligado descendente. Na seqüência, essa mesma nota aparece presa à 6ª corda, donde se conclui que, além da intenção em colocar a quinta no baixo, a preocupação aqui está no efeito proporcionado por esse recurso.

### 3.3 Outros gêneros

Como foi visto anteriormente, João Bosco não explorou somente o samba. Seguem três exemplos de músicas em outros gêneros, em que aparecem alguns dos recursos demonstrados até aqui, adaptados a diferentes situações.

- a. Em *Corsário*, a nota *Mi* da 1ª corda solta aparece formando duas segundas menores: primeiramente com o *Fá* e, depois, com o *Ré sustenido*, ambas na 2ª corda. Aqui, aparece também um ligado descendente entre as notas *Sol* presa e *Ré* da 4ª corda solta. Outro recurso utilizado pelo músico nesse acompanhamento, que pode ser considerado um típico violonismo, é o arraste em duas cordas, no acorde de *G7*.

**CORSÁRIO**

JOÃO BOSCO & ALDIR BLANC

The musical score for "Corsário" is presented in a standard format. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 4/4. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note Bb4. The bass line in the bass clef starts with a whole note G2, followed by a quarter note Bb2, and then a quarter note D3. The score includes a "SEGUNDAS MENORES" annotation pointing to the interval between G4 and A4. The bass line includes a "G7" chord annotation and a "5 0" fingering for the G2 note.

- b. Na canção “Quilombo”, o ligado entre notas presas e soltas aparece em três cordas ao mesmo tempo. Primeiramente, a tríade de *Am* e, em seguida, a de *F*, tocadas na 2ª, 3ª e 4ª cordas, são o ponto de partida para esse efeito. Na seqüência, João Bosco abafa todas as cordas com a mão direita, produzindo um efeito de percussão.

## QUILOMBO

JOÃO BOSCO & ALDIR BLANC

- c. Por último, vale a pena analisar a música “Tiro de misericórdia”. Composta, basicamente, sobre o acorde de *Am*, essa canção apresenta dois tipos de acompanhamento. O primeiro é um arpeggio onde aparece um intervalo de segunda menor, entre o *Si* da 2ª corda solta e o *Dó* da 4ª corda. No segundo acompanhamento, aparece o ligado descendente para uma nota em corda solta feito em três cordas simultaneamente. Sempre que esses ligados aparecem, as cordas são abafadas pela mão direita. Na gravação feita ao vivo, em 1983, essa música é tocada na seqüência de “Gênesis” e “O ronco da cuíca”. A parte arpegiada tem uma duração longa, de aproximadamente 3’20”, o que provoca um efeito quase hipnótico no ouvinte. O *pout-pourri* termina com “Escadas da Penha”.

## TIRO DE MISERICÓRDIA

JOÃO BOSCO & ALDIR BLANC

PRIMEIRA PARTE: ARPEGGIO (+/- 3'20")

SEGUNDA PARTE: BATIDA

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### Resistência política e indústria cultural

João Bosco faz parte de uma geração de compositores que surgiram na década de setenta, período bastante conturbado da política brasileira, mas também de intensa produção cultural, principalmente no campo da canção popular. Influenciado pelas inovações estéticas apresentadas pela Bossa Nova (1958) e pelo Tropicalismo (1968), essa nova geração, também chamada de geração AI-5, se viu obrigada a transitar em um campo onde, de um lado, a censura cerceava a liberdade artística, enquanto, de outro, a indústria cultural estimulava a produção de Música Popular Brasileira.

Em meados da década de sessenta, alguns compositores ligados à MPB estavam preocupados com o avanço da Jovem Guarda. Em sua tese de doutorado, o pesquisador musical e sociólogo José Roberto Zan demonstra que, uma das estratégias usada para conter a expansão do iê-iê-iê, seria a inserção dos músicos da MPB nos veículos de comunicação de massa. Nesse contexto, coloca o autor, os festivais de música popular brasileira “funcionaram, para a indústria do disco, como importantes vitrines de novos talentos e de novos sucessos; e para alguns artistas da MPB, como espaços de militância política e cultural”<sup>98</sup>. Essa estratégia, que se inicia com o “I Festival de Música Brasileira” promovido pela TV-Excelsior, em 1965, durou aproximadamente três anos, pois, após o Ato Institucional nº5, outorgado em fins de 1968, a produção musical da chamada “segunda geração da bossa nova” sofreu um corte abrupto.

Mas, enquanto a MPB sofria com a censura, o que dificultava a sua consolidação em mercadoria cultural, a repressão que se abateu sobre seus

---

<sup>98</sup> ZAN, José R. *Do fundo de quintal à vanguarda – Contribuição para uma História Social da Música Popular Brasileira*. Tese de Doutorado; Campinas IFCH/UNICAMP, 1997, p. 206 e 207.

artistas ajudou a fortalecer sua imagem de espaço de resistência cultural e política. Cria-se, então, uma aura sobre a Música Popular Brasileira.

Nessa linha de raciocínio, o Marcos Napolitano escreveu:

Desde o final da década de 60, a sigla MPB passou a significar uma música socialmente valorizada, sinônimo de 'bom gosto', mesmo vendendo menos que as músicas consideradas de 'baixa qualidade' pela crítica musical.<sup>99</sup>

Foi esse *status* de música “cult” e de “bom gosto”, capaz de atrair o público jovem de classe média, que permitiu a entrada de novos compositores da MPB na indústria cultural durante a década de setenta.

Não é por acaso que a própria indústria cultural irá buscar entre os universitários a renovação do cenário musical: Ivan Lins, Luiz Gonzaga Júnior e a dupla João Bosco e Aldir Blanc. Nesse período, surgiu o Movimento Artístico Universitário (MAU), que, segundo Napolitano, “tomou para si a tarefa de continuar a renovação musical em torno de uma música engajada, dialogando intimamente com a tradição do Samba 'popular' e da Bossa Nova 'nacionalista', e consolidar a hegemonia da MPB no público jovem mais intelectualizado e participante”<sup>100</sup>.

Sobre essa questão, Ana Maria Bahiana escreveu:

A visão do veio principal da música, no Brasil, é, necessariamente, a visão das universidades – ainda mais que a crítica constante, em profundidade, surgida em meados dos anos 60 é, também, de extração universitária. Isso significa, em última análise, que o circuito se fecha de modo perfeito: a música sai da classe média, é orientada pela classe média e por ela é consumida.<sup>101</sup>

---

<sup>99</sup> NAPOLITANO, Marcos. “A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural”, artigo apresentado no *IV CONGRESO LATINO AMERICANO IASPM, MEXICO – 2002*, publicado no endereço eletrônico: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/>.

<sup>100</sup> Idem.

<sup>101</sup> BAHIANA, Ana M. *Nada será como antes: A MPB dos anos 70*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 1980. p.25.

Dentre as “revelações” que surgiram na MPB da década de setenta, é possível destacar: Ivan Lins, Milton Nascimento, Fagner, Belchior, Alceu Valença e, claro, João Bosco. Além desses novos artistas, a volta dos exilados Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil e a retomada da popularidade de Elis Regina, que abriu espaço para novas cantoras, como Gal Costa e Maria Bethania, contribuíram para o *boom* comercial da MPB, a partir da segunda metade da década. O crescimento do mercado fonográfico e a perspectiva de abrandamento da censura acabaram por consolidar esse tipo de canção como uma espécie de trilha sonora da fase de abertura política do regime militar.

O auge da MPB durará até o começo da década de oitenta, quando entra em cena o rock brasileiro. Ainda assim, a aura de “bom gosto” musical permanece, transformando seus precursores em “monstros sagrados” da nossa música.

### **Talento e sorte**

Para entender como um jovem do interior das Minas Gerais, que se mudou para Ouro Preto para se formar engenheiro civil, consegue impressionar o mundo com sua técnica de violão, é preciso mais do que, simplesmente, analisar sua música. De certa forma, é preciso perceber como a sorte influenciou o destino do artista.

Afinal de contas, não é para qualquer um ter como primeiro parceiro de samba Vinicius de Moraes. E não era o Vinicius poeta e diplomata, mas o letrista consagrado, que escreveu a bossa-nova e o afro-samba, juntamente com Tom Jobim, Carlos Lira, Baden Powell, e tantos outros. Também não é para qualquer um ter uma primeira canção registrada em disco por Elis Regina. João concluiu o último semestre do curso de engenharia ouvindo “Bala com bala” no rádio, na voz da cantora.

O que dizer da primeira experiência em gravação. Dividir um compacto com ninguém menos do que o maestro Tom Jobim é outro grande feito, principalmente quando se trata do lançamento mundial de “Águas de Março”. Mas João estava apenas começando.

A parceria com Aldir produziu uma obra gigantesca. A necessidade de compor para viabilizar um projeto artístico que se estruturava velozmente foi apurando sua musicalidade. Com isso, João criava soluções musicais que, se por um lado surgiam de maneira intuitiva, por outro eram fruto de muita “ralação” ao violão. Dessa parceria, surgiram grandes sucessos, clássicos da MPB que marcaram época, como o hino da anistia “O bêbado e a equilibrista”.

Mas João não impressionava somente o grande público. Um seleto público de iniciados, músicos, instrumentistas, admiradores de *jazz* e bossa nova, também estava prestando atenção em sua mão direita e em seus improvisos vocais. Por essa razão, em 1983, recebeu o convite para se apresentar no 17º Festival de Montreux “Brazil Night”. A partir daí, passou a incluir a Europa e os Estados Unidos em suas turnês. João conseguiu realizar o sonho de todo instrumentista de música popular, que é dividir palcos importantes com grandes expoentes do cenário mundial, dentre eles: Joe Henderson, John Patitucci, Gonzalo Rubalcaba, David Samborn e Lee Ritenour. Dentre os festivais em que se apresentou, estão: “Festival de Jazz de Montpellier”, “Festival Internacional de la Nueva Canción” de Cuba, festival “All Blues” em Zurique, “Festival Enjoy Jazz” em Ludwigshafen e o festival de Bordeaux. Além disso, teve três músicas incluídas no *The Latin Real Book* <sup>102</sup>.

Grandes feitos para um instrumentista que não sabe música. Não sabe música?! Não sabe ler partitura! Infelizmente, ainda é comum confundir conhecimento musical com noções de teoria, e, conseqüentemente, embasar toda a análise da obra de um artista somente em transcrições. Em artigo intitulado

---

<sup>102</sup> *The Latin Real Book – the best contemporary & classic salsa, brazilian music, latin jazz*. Petaluma, Sher Music Co., 1997. As músicas incluídas são: “A nível de...”, “Coisa feita” e “O bêbado e a equilibrista”.

“Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros”<sup>103</sup>, Nicholas Cook discute a relação entre a performance e a grafia musical, envolvendo o papel da musicologia nesse debate:

O problema de tentar desenvolver uma musicologia da performance é que, como a etimologia do termo sugere, ser um ‘musicólogo’ é pensar a música enquanto texto. [...] Se você pensar em música enquanto texto, é quase inevitável que se pense em performance como uma reprodução, como uma representação em som e no tempo de alguma coisa que tem sua própria existência autônoma, independente da performance.

E continua:

Se queremos compreender como as pessoas fazem música juntos – se queremos compreender música enquanto performance – então precisamos pensar na música como algo diferente da tradição letrada, baseada no texto [...]. [...] fazer música juntos envolve precisamente aquelas características que foram descritas como auditivas–orais, ao invés de letradas, como negra ao invés de branca, como pertencente ao jazz ao invés de música de ‘arte’. A distinção real, para resumir, está entre a música enquanto texto e a música enquanto performance.<sup>104</sup>

Cook desenvolve seu argumento com base na experiência dos improvisadores de *jazz*, que, ao improvisarem um solo, praticam, na realidade, uma atividade coletiva. Para o autor, o princípio de comunhão entre os músicos de *jazz* deve se expandir para outras formas musicais.

Mesmo quando um músico se apresenta sozinho, a performance deve ser entendida como um ritual coletivo, pois esse tipo de experiência abarcaria também o público.

---

<sup>103</sup> COOK, Nicholas (tradução de Fausto Borém). *PER MUSI - Revista Acadêmica de Música*, Número 16. “Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros”. Escola de Música da UFMG, 2008.

<sup>104</sup> Idem.

E é nesse ponto que a discussão deve se voltar ao tema desta pesquisa. João Bosco não conhece grafia musical, mas entendeu que a performance deveria envolver todas as pessoas, inclusive o público. Por isso a necessidade de divulgar sua música, de se apresentar ao vivo. Para viabilizar essa dimensão de seu trabalho, João, que não frequentou aulas de violão, acabou por desenvolver uma técnica bastante particular. Nessa perspectiva, os ligados, os arrastes e a poliritmia de sua mão direita não devem ser entendida como um fim, mas como um meio, uma forma encontrada pelo artista de preencher sua música e atrair o público para dentro dela.

Para ilustrar o que vem sendo dito, basta ouvir os dois primeiros discos gravados ao vivo, que, não por coincidência, apresentam João Bosco sozinho no palco, como um cavaleiro com seu violão. Tanto em *100ª apresentação* (1983), quanto em *Mtv ao vivo* (1992), João convida o ouvinte a participar de uma experiência musical, onde as canções são reconstruídas naquele exato momento, por meio de sua interpretação, da interação com a platéia, enfim, por meio de sua performance. Talvez seja esse tipo experiência que se denomina transcendência.

A técnica de João Bosco é, sem dúvida, algo complexo. Executar uma batida de samba *à la João Bosco* é uma tarefa virtuosística. Mas para entender como o músico consegue prender a atenção de uma platéia por mais de seis minutos com um único acorde para, em seguida, entrar em um ostinato que dura mais três minutos, não adianta somente descrever as notas, os ritmos, analisar a letra ou entender o momento político do país.

João Bosco é um cancionista, e para analisar sua obra é preciso entender todas essas relações. Mas, mais do que isso, João Bosco é um artista de palco, um intérprete, um *performer*. É comum ele subir ao palco sem saber, exatamente, quais músicas irá tocar. Caso não consiga, por qualquer razão, uma inteiração com seu público, o show pode ser curto, burocrático. Mas, por outro lado, se conseguir atrair a platéia para dentro de sua música, a apresentação pode durar mais de duas horas, e a sensação será de leveza para quem teve o privilégio de participar da experiência.

Muitos trabalhos já foram feitos tendo como foco a obra de João Bosco, sendo que, a maioria desses, se preocupou em analisar, principalmente, as letras. Aqui, a preocupação foi com a música, particularmente a técnica violonística. É importante frisar que esse é somente mais um passo para compreender algo maior, multidisciplinar.

O começo deste texto falava em entender mais do que a música, falava em sorte. Talvez a sorte possa ser vista por outro ângulo, afinal, não é para qualquer um ser lembrado como o primeiro parceiro de João Bosco, ou ser a primeira pessoa a gravar uma música dele, ou, ainda, participar do disco de lançamento de um artista que alcançou enorme respeito.

## **Coda**

Esse trabalho não pode deixar de registrar algo da personalidade de João Bosco. Humildade, carisma, dignidade, simpatia, seja qual for o nome que se dê, João consegue, com um simples sorriso, envolver as pessoas. Sua marca registrada é, após proporcionar momentos inesquecíveis com sua música, agradecer a platéia com um inconfundível: “Obrigado, gente!”.

Aqui, cabe um relato particular deste pesquisador: o único contato que tive pessoalmente com João Bosco foi em 1996, quando ainda era estudante de graduação em Música Popular pela UNICAMP. Naquele tempo, fazia aula de orquestração com o maestro Cyro Pereira, então regente da orquestra Jazz Sinfônica. Juntamente com meus amigos Rodrigo Morte e Marcelo Coelho, costumávamos vir a São Paulo toda sexta-feira para assistirmos aos ensaios da orquestra. Naquela tarde, João estava presente, pois faria três apresentações para a série: Jazz Sinfônica convidada.

Após o ensaio, fomos procurar o artista em seu camarim. Caminhávamos pelos corredores subterrâneos do Memorial da América Latina, quando João surgiu, na outra ponta do corredor, gritando em nossa direção:

“Vocês viram aonde eu me meti? Vou tocar com uma orquestra!”. Foi dessa forma, rindo e puxando papo, que João se apresentou para nós três.

Durante esta pesquisa, diversas histórias como essa foram relatadas. Seja em jornal, um conhecido que foi ao camarim, alguém que encontrou com João, por acaso, numa fila para comprar ingresso para uma exposição no Sesc... as histórias deixam sempre a mesma impressão.

E para não dizerem que associar música e sorte foi idéia deste pesquisador, uma última história, contada por Sérgio Cabral:

A nossa história começou com um episódio que casava talento com a dignidade. De fato, são virtudes fundamentais para os profissionais de todas as áreas, mas se, além delas, houver um pouco de sorte, a história segue melhor. É que, nos anos 70, João Bosco e Paulinho da Viola jogaram como parceiros na Loteria Esportiva (então a maior loteria do Brasil) e ganharam sozinhos o primeiro prêmio. Uma fortuna suficiente para cada um deles comprar a casa em que mora.<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> CHEDIK, Almir. *Songbook: João Bosco, volume 1*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003. p.16.

## BIBLIOGRAFIA

ALVES, Rubem. *Filosofia da ciência: introdução ao jogo e suas regras*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

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

BERENDT, Joachim E. *O jazz do Rag ao Rock*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BOSI, Alfredo. "Cultura erudita e cultura popular". In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

CARRASQUEIRA, Maria J. (organizado por). *O melhor de Pixinguinha*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

CHEDIAK, Almir. *Harmonia e improvisação, volumes 1 e 2*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.

CHEDIAK, Almir. *Songbook: João Bosco, volumes 1, 2 e 3*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.

CLETO, Ciley. *Blanc/Bosco – arte e resistência*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 1996.

COOK, Nicholas. "Between Process and Product: Music and/as Performance". *Music Theory Online*, Volume 7, Number 2, Society for Music Theory. 2001. Artigo publicado na internet, no endereço eletrônico:

<http://societymusictheory.org/mto/issues/mto.01.7.2.cook.html>.

COOK, Nicholas (tradução de Fausto Borém). **PER MUSI - Revista Acadêmica de Música**, Número 16. "Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros". Escola de Música da UFMG, 2008. Artigo publicado na internet, no endereço eletrônico:

<http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/16/index.htm>

FARIA, Nelson e KORMAN, Cliff. *Inside The Brazilian Rhythm Section*. Petaluma: Sher Music Co., 2001.

FARIA, Nelson. *The Brazilian Guitar Book*. Petaluma: Sher Music Co., 1995.

FREITAS, Sérgio P. R. de. *Teoria da harmonia na Música Popular*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: CEART – UDESC, 2002.

GRIDLEY, Mark C. *Jazz Styles – History and Analysis*. Ninth Edition; Heidelberg College: Prentice Hall, 2005.

HARBKOST, Nestor e SEGURA, Wagner. *Nas batidas do samba – Método audiovisual de batidas para cavaquinho*. Florianópolis: NUP/ CED/UFSC, 2005.

LENHARO, Alcir. *Cantores do Rádio – A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

MELLO, Zuzi Homem de. *A era dos festivais – uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003

MILLER, Ron. *Modal Jazz – composition e harmony, Vols. 1 e 2*. Rottenburg: Advance Music, 1997.

MOREIRA, Daniel Augusto. *O Método Fenomenológico na Pesquisa*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformação do samba no Rio de Janeiro, 1917 – 1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar / Ed EFRJ, 2001.

SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

SHER, Chuck (publisher and editor). *The Latin Real Book – the best contemporary & classic salsa, brazilian music, latin jazz*. Petaluma: Sher Music Co., 1997.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Anna Blume, 1997.

TINHORÃO, José R. *História Social da Música Popular Brasileira*. Lisboa: Caminho Ed., 1990.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1977.

VASCONCELOS, Marcus A. V. *Recursos idiomáticos em scordatura na criação de repertório para violão*, Dissertação de Mestrado. Natal: IA/UNICAMP/UFRN/, 2002.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: J. Zahar: UFRJ, 1995.

ZAN, José R. *Do fundo de quintal à vanguarda – Contribuição para uma História Social da Música Popular Brasileira*, Tese de Doutorado. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1997

## **JORNAIS E REVISTAS**

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

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

Jornal do Brasil, *O bom de João Bosco são as letras de Aldir Blanc*, 23/07/1976.

Jornal O Globo. *Aldir Blanc, o último soldado da Vila*, 10/09/1976.

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

Jornal Folha de São Paulo. *Opinião de João Bosco*, 27/08/1977.

Jornal O Globo, *João Bosco: o ofício de sobreviver compondo*. 22/03/1978.

Jornal do Brasil. *João Bosco*, 04/04/1979.

Foletim *João, de república em república*, 02/09/1979.

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

Jornal da Tarde. *João Bosco volta átona na comissão de frente*, 18/12/1982.

Folha Ilustrada. *Só a voz e um violão, contra as FMs da vida*, 15/01/1984.

Jornal do Brasil. *Cariocas da gema numa parceria que deu certo*, 01/08/1984.

Jornal Folha de São Paulo. *Tapajós e Blanc reunidos em disco*, 04/02/1985.

Jornal O Estado de São Paulo. *João, jazz e pimenta*, 14/08/1986.

Revista Veja. *Canto palpável*, 03/09/1986.

Jornal do Brasil. *Todos podem dançar com João Bosco*, 22/04/1986

Jornal Folha de São Paulo. *De Shakespeare aos botequins*, 22/04/1986.

Jornal do Brasil. *João Bosco – romântico, sofisticado, agora vencedor*, 09/12/1986.

Revista Violão Pro. *O suingue e a malícia da música de João Bosco*, Junho/2006.

## **RÁDIO**

Rádio Eldorado. *Sala do professor Buchanan's – João Bosco*, 29/04/2008.

## **INTERNET**

*Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira:*  
[www.dicionariompb.com.br](http://www.dicionariompb.com.br).

*João Bosco – Site oficial: [www.joaobosco.com.br/novo/](http://www.joaobosco.com.br/novo/)*

*KFOURI, Maria L. Discos do Brasil – uma discografia brasileira: [www.discosdobrasil.com.br](http://www.discosdobrasil.com.br).*

*PER MUSI - Revista Acadêmica de Música. Escola de Música da UFMG: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/index.html>*

*Music Theory Online – the online journal of the Society for Music Theory: [www.societymusictheory.org/mto/](http://www.societymusictheory.org/mto/)*

*Wikipédia – a enciclopédia livre: [pt.wikipedia.org](http://pt.wikipedia.org)*

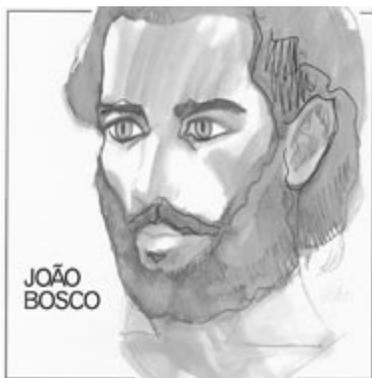
*YouTube – Broadcast Yourself: [br.youtube.com](http://br.youtube.com)*

## DISCOGRAFIA



### Disco de Bolso do Pasquim - 1972

1. Agnus Sei



### João Bosco - 1973

1. Tristeza de uma embolada
2. Nada a desculpar
3. Boi
4. Angra
5. Quilombo
6. Bala com bala
7. Bernardo, o Eremita
8. Quem será?
9. Fatalidade (balconista teve morte instantânea)
10. Alferes
11. Amon Rá e o Cavallo de Tróia



### Caça a Raposa - 1975

1. O Mestre Sala dos Mares
2. De Frente Pro Crime
3. Dois Pra lá, Dois Pra Cá
4. Jardins de Infância
5. Jandira da Gandaia
6. Escadas da Penha
7. Casa de Marimbondo
8. Nessa Data
9. Bodas de Prata
10. Caça à Raposa
11. Kid Cavaquinho
12. Violeta de Belfort Roxo



### **Galos de Briga - 1976**

1. Incompatibilidade de Gênios
2. Gol Anulado
3. O Cavaleiro e os Moinhos
4. Rumbando
5. Vida Noturna
6. O Ronco da Cuíca
7. Miss Suéter
8. Latin Lover
9. Galos de Briga
10. Feminismo no Estácio
11. Transversal do Tempo
12. O Rancho da Goiabada



### **Tiro de Misericórdia - 1977**

1. Gênese (Parto)
2. Jogador
3. Falso Brilhante
4. Tempos do Onça e da Fera (Quadrador)
5. Sinal de Caim
6. Vaso Ruim Não Quebra
7. Plataforma
8. Me dá a Penúltima
9. Bijouterias
10. Tabelas
11. Tiro de Misericórdia



### **Linha de Passe - 1979**

1. Linha de Passe
2. Conto de Fada
3. Sudoeste
4. Parati
5. Patrulhando (Mara)
6. O Bêbado e a Equilibrista
7. Boca de Sapo
8. Cobra Criada
9. Ai Aydee
10. Natureza Viva
11. Patrulhando (Masmorra)



### **Bandalhismo - 1980**

1. Profissionalismo é Isso Aí
2. Trilha Sonora
3. Tal mãe Tal filha
4. Anjo Torto
5. Vitral da 6ª estação
6. Sai azar
7. 100 anos de Instituto – Anais
8. Siri Recheado e o Cacete
9. Denúncia Vazia
10. Bandalhismo



### **Essa é a sua vida - 1981**

1. Amigos Novos e Antigos
2. Perversa
3. Essa é a Sua Vida
4. Cabaré
5. Agnus Sei
6. Corsário
7. De Partida
8. Foi-se o que Era Doce
9. Títulos da Nobreza
10. O Caçador de Esmeralda



### **Comissão de Frente - 1982**

1. Nação
2. A Nível de...
3. Querido Diário
4. Abigail Caiu do Céu
5. Viena Fica na 28 de Setembro
6. Coisa Feita
7. Siameses
8. Na Venda
9. Galo Grilo e Pavão
10. Comissão de Frente



### **100ª Apresentação - 1983**

1. Nação - Aquarela do Brasil - Mestre-Sala dos Mares
2. Linha de Passe
3. Siri Recheado e o Cacete
4. Coisa Feita
5. A Nível de
6. Kid Cavaquinho
7. Gênêsis - O Ronco da Cuíca - Tiro de Misericórdia - Escadas da Penha
8. Comissão de Frente
9. Rancho da Goiabada
10. O Bêbado e a Equilibrista



### **Gagabirô - 1984**

1. Bate um Balaio ou Rockson do Pandeiro
2. Papel Machê
3. Pret-a-Porter de Tafetá
4. Imã dos Ais
5. Gagabirô
6. Jeitinho Brasileiro
7. Tambores
8. Retorno de Jedai
9. Senhoras do Amazonas
10. Dois Mil e Índio



### **Cabeça de Nego - 1986**

1. Bote Babalu Pra Pular no Pagode
2. Dobra A Língua (Boto-Cor-de-Rosa em Ramos)
3. Cabeça de Nego
4. Quilombo
5. João do Pulo
6. Samba em Berlin com Saliva de Cobra
7. João Balaio
8. Da África à Sapucaí
9. Odilê, Odilá



### **Ai Ai Ai de Mim - 1987**

- 1.Si Si No No
- 2.Desenho de Giz
- 3.As Minas do Mar
- 4.Quando o Amor Acontece
- 5.Molambo, Farrapo de Gente Também Ama
- 6.Bolerando com Ravel (Bolero)
- 7.Pirata Azul
- 8.Eu e Minha Guitarra
- 9.Angra
- 10.Das Dores de Oratórios



### **Bosco - 1989**

- 1.Funk de Guerra
- 2.Sinceridade (Sinceridad)
- 3.Tenho Dito
- 4.Jade
- 5.Vendendo Amendoim com El Manisero (El Manisero)
- 6.Varadero
- 7.Terra Dourada
- 8.Sassaô
- 9.Vila de Amor e Lobos
- 10.O Mar, Religioso Mar
- 11.Maiakovski - (E Então Que Quereis)
- 12.Corsário



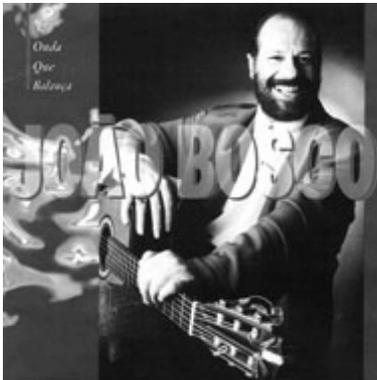
### **Zona de Fronteira - 1991**

- 1.Trem Bala
- 2.Saida de Emergência
- 3.Ladrão de Fogo
- 4.Memória da Pele
- 5.Granito
- 6.Assim Sem Mais
- 7.Holofotes
- 8.Maio Maio Maio
- 9.Misteriosamente
- 10.Paranóia
- 11.Sabios Costumam Mentir
- 12.Zona de Fronteira



### **Acústico - 1992**

1. Odilê Odilá - Zona de Fronteira
2. Holofotes
3. Papel Machê
4. Granito - Jade
5. Quilombo - Tiro de Misericórdia - Escadas da Penha
6. Memória da Pele
7. E Então Que Quereis – Corsário
8. Eleanor Rigby - Fita Amarela - Trem Bala



### **Na Onda que Balança - 1994**

1. Por Um Sorriso
2. Dodô
3. Água Mãe Água
4. Indeciso Coração
5. Babalu de Dakar
6. O Espírito do Prazer
7. Liberdade
8. Babacu com Brubeck
9. Momentos Roubados
10. Flerte
11. Rosamundo
12. Olhos Puxados
13. Salve o Criador

João Bosco



*Dá licença meu senhor*

### **Dá Licença Meu Senhor - 1995**

1. Pagodespell
2. Forró em Limoeiro
3. Se Você Jurar
4. Pai Grande
5. Peixe Vivo - O Vento
6. Tico Tico no Fubá
7. Desafinado
8. Espinha de Bacalhau
9. Expresso 2222
10. No Tabuleiro da Baiana
11. Vatapá
12. Um Gago Apaixonado
13. Melodia Sentimental (Floresta do Amazonas)
14. Rio de Janeiro (Isto é o meu Brasil)
15. Heróis da Liberdade



### **As Mil e Uma Aldeias - 1997**

- 1.As Mil e Uma Aldeias
- 2.Convocação
- 3.Das Marés
- 4.Enquanto Espero
- 5.O Sacrificio
- 6.Me Leva
- 7.Benguelô - Metamorfoses
- 8.Califado de Quimeras
- 9.Arpoadora
- 10.Cora, Minha Viola
- 11.O Medo
- 12.Prisma Noir
- 13.Jazidas



### **Benguelê - 1998**

- 1.Calango Rosa
- 2.Benguelê
- 3.Benguelô
- 4.Tarantá - Urubú Malandro
- 5.Pixinguinha 10x0
- 6.Karawan
- 7.O Sanfoneiro do Deserto
- 8.Misteriosamente
- 9.A Travessia- Parte I
- 10.A Travessia- Parte II
- 11.A Travessia- Parte III
- 12.O Medo
- 13.Canto da Wemba - Gagabiro



### **Na Esquina - 2000**

- 1.Passos de Amador
- 2.Na Esquina
- 3.Mama Palavra
- 4.Doce Sereia
- 5.Castigado Coração
- 6.Ditodos
- 7.Flor de Ingazeira
- 8.Beirando a Rumba
- 9.Siboney
- 10.Cego Julião
- 11.Dia de Festa
- 12.Amar Amar



### **Na Esquina Ao Vivo - 2001**

#### CD I

1. Mama Palavra
2. Holofotes
3. O Ronco da Cuíca
4. Odilê, Odilá-Zona de Fronteira-Metamorfoses
5. Ditodos
6. Nação
7. Na Esquina
8. Desenho de Giz
9. Enquanto Espero
10. Memória da Pele

#### CD II

1. Coisa Feita
2. Benguelê - Incompatibilidade de Gênios
3. Jade
4. Quando o Amor Acontece
5. Corsário
6. Linha de Passe
7. Passos de Amador
8. O Bêbado e a Equilibrista
9. Papel Machê



### **Malabaristas do Sinal Vermelho - 2003**

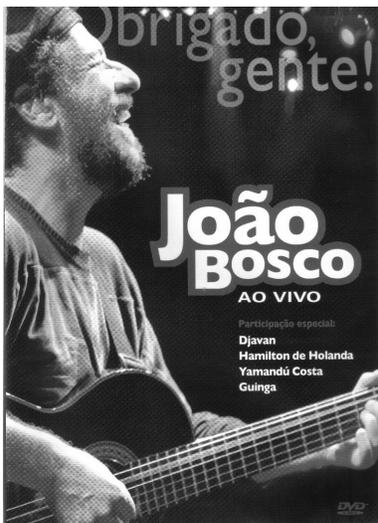
1. Malabaristas do Sinal Vermelho
2. Moral da História
3. Não Sei Seu Nome Inteiro
4. Terreiro de Jesus
5. Cinema Cidade
6. Pernas de Pau
7. Andar com Fé
8. Não Me Arrependo de Nada
9. Benzetacil
10. Jogos de Arrasar



### Obrigado Gente! - 2006

1. Incompatibilidade de Gênios
2. Odilê, Odilá
3. O Ronco da Cuíca
4. Quilombo-Tiro de misericórdia
5. Escadas da Penha
6. Desenho de Giz
7. Memória da Pele
8. Jade
9. Saída de Emergência
10. Prêt-à-Porter de Tafetá
11. Benzetacil
12. Linha de Passe
13. Corsário
14. O Bêbado e a Equilibrista
15. Quando o amor acontece
16. Papel Machê

### DVD



### Obrigado Gente! - 2006

1. Incompatibilidade de Gênios
2. Bala com Bala
3. Odilê, Odilá
4. O Ronco da Cuíca
5. Nação
6. Quilombo-Tiro de misericórdia
7. Escadas da Penha
8. Desenho de Giz
9. Memória da Pele
10. Jade
11. Saída de Emergência
12. Um Gago Apaixonado
13. Prêt-à-Porter de Tafetá
14. Benzetacil
15. Coisa Feita
16. Linha de Passe
17. Rio de Janeiro (Isto é o meu Brasil)
18. Corsário
19. O Bêbado e a Equilibrista
15. Quando o amor acontece
16. Papel Machê

## BIOGRAFIA<sup>106</sup>

» 13 de julho de 1946 nasce João Bosco de Freitas Mucci, na cidade de Ponte Nova - MG. É o sexto filho do casal D. Lilá e Sr. Daniel.

» Aos 4 anos de idade começa a sua vida artística cantando músicas nas missas de sua paróquia.

» Aos 12 anos ganha um violão verde e forma seu primeiro conjunto de rock: o "X\_GARE".

» Em 1962, muda-se para Ouro Preto, onde faz o científico e ingressa na escola técnica de mineralogia.

» Em 1967, ingressa no curso de engenharia na UFOP, forma-se como engenheiro civil em 1972.

» Em 1967, conhece o poeta Vinicius de Moraes e foi honrado com sua parceria em algumas canções.

» Em 1970, conhece o poeta Aldir Blanc e tornam-se parceiros em mais de uma centena de músicas.

» Em 1972, grava o disco de bolso, projeto do jornal "O Pasquim", sob a supervisão de Ziraldo e do compositor Sérgio Ricardo. De um lado, um "tal" de João Bosco, um jovem compositor, e do outro lado, o grande maestro Tom Jobim.

» Em 1972, conhece a cantora Elis Regina que grava "Bala com Bala", parceria da dupla Bosco / Blanc.

---

<sup>106</sup> Informações retiradas do site oficial do artista: <http://www.joaobosco.com.br/novo/index.asp>.

» Em 1973, muda-se para o Rio de Janeiro e grava seu primeiro LP pela RCA Victor. Sua vida artística deslancha.

» Em 1974, intensifica a parceria com Aldir Blanc no Rio de Janeiro, e Elis Regina grava no disco "Elis" três novas músicas da dupla: "O Mestre Sala dos Mares", "Dois pra Lá e Dois pra Cá" e "Caça à Raposa", que daria título ao segundo disco do João Bosco. O samba enredo "O Mestre Sala dos Mares", em parceria com Aldir Blanc, foi feito em homenagem ao marinheiro João Cândido, líder da Revolta da Chibata em 1910, mais conhecido como "Almirante Negro", mas devido à censura da época, aparece na letra da música como "navegante negro". Demais outros cortes foram feitos na canção.

» Em 1975, grava o segundo disco: "Caça à Raposa", pela RCA Victor, com letras de Aldir Blanc, incluindo sucessos como "Dois pra Lá e Dois pra Cá", "De frente pro Crime", "kid Cavaquinho", "O Mestre Sala dos Mares"; o sucesso chega para a dupla, de forma definitiva. Ainda nesse ano, junto com outros artistas, são expulsos da SICAM (Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais) na luta pelos direitos autorais.

» Em 1976, lança o disco "Galos de Briga", pela RCA Victor com letras de Aldir Blanc, entre outros sucessos "O Ronco da Cuíca", "Transversal do Tempo" que deu título ao disco - Show de Elis Regina. No disco participações de Angela Maria em "Miss Suéter", Toots Thielmans em "Transversal do Tempo", Hildo Hora, o produtor dos discos de João Bosco na RCA Victor. Inaugura um dos mais bem sucedidos projetos de divulgação musical idealizado por Albino Pinheiro o "Seis e Meia", no teatro João Caetano do Rio de Janeiro. No final de 1976, João Bosco e Aldir Blanc recusam o prêmio "Golfinho de Ouro", em favor do compositor Cartola.

Recebem o troféu de "Compositores do Ano", prêmio concedido pela Associação Brasileira dos Produtores de Disco.

» Em 1977, grava "Tiro de Misericórdia" pela RCA Victor, com destaque para a faixa título "Falso Brilhante" que também daria nome a outro disco - Show de Elis Regina.

» Em 1978, faz turnê pelo país, para lançamento do disco "Tiro de Misericórdia".

» Em 1979, lança mais um disco pela RCA Victor "Linha de Passe", em parceria com Aldir Blanc e o saudoso poeta e compositor Paulo Emílio. Destaca-se "O Bêbado e a Equilibrista" clássico da MPB, conhecida como hino da anistia política, gravado por Elis Regina e escolhida entre as 14 canções brasileiras do século, cujo resultado foi anunciado pela ABL.

» Em 1980, João Bosco grava "Bandalhismo", pela gravadora RCA Victor.

» Em 1981, lança o disco "Essa é a Sua Vida", pela RCA Victor, último nessa gravadora.

» Em 1982, grava o disco "Comissão de Frente", o único pela Ariola, sucessos como "Nação" gravada também por Clara Nunes, "A Nível de..." e "Siameses" com participação especial de Nana Caymmi. Lança 100ª Apresentação, quando completa a centésima apresentação do Show em diversos teatros, com muito sucesso. O disco é gravado ao vivo.

» Em 1983, João Bosco faz sua primeira apresentação internacional, no 17º festival de Montreux "Brazil Night". A apresentação foi registrada em disco pela gravadora "Barclay", que contou ainda com a participação de Caetano Veloso e Ney Matogrosso. Recebeu críticas entusiasmadas dos jornais Le Monde e do Liberation, pela sua grande atuação.

» Em 1984, lança disco "Gagabirô" pela gravadora "Barclay", começando a compor sozinho e com outras parcerias; o trabalho se torna mais consciente e representante da mestiçagem brasileira. Destaca-se o sucesso "Papel Machê" em parceria com Capinam. Recebe o prêmio de melhor música "Prêt-a-Porter de Tafetá" incluída no disco "Gagabirô".

» Em 1985, faz turnê pelo Brasil e Europa.

» Em 1986, lança o disco "Cabeça de Nêgo" em selo Barclay, dando continuidade a uma nova fase, iniciada com o disco "Gagabirô" - 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.

» Em 1987, lança o disco "Ai Ai Ai de Mim", seu primeiro trabalho pela CBS, produzido pelo pianista Ronnie Foster, com Harvey Mason na bateria e David Sambord no sax. João Bosco consolida a carreira internacional, iniciada em 1983.

» Em 1988, participa do disco "Festival", do guitarrista Lee Ritenour.

» Em 1989, grava novo disco "Bosco" pelo CBS. Com exceção do clássico "Corsário" em parceria com Aldir Blanc, "El Manisero" de Moisés Limons, com adaptação de João Bosco, como "Vendendo Amendoim com El Manisero" e "Então Que Quereis" poema de Maiakóvski, as demais letras e músicas do disco são de autoria de João Bosco. Faz temporada no Rio de Janeiro (Canecão) e em São Paulo. Participa novamente do festival de Montreux. Faz turnê pela Europa.

» Em 1990, shows em diversas capitais do país e turnê pela Europa.

» Em 1991, lança o disco "Zona de Fronteira", pela Sony Music, em parceria com os poetas Wally Salomão e Antônio Cícero. O disco rompe

fronteiras, marca a aparição de um trio forte na música popular, artistas de formação diversa, sólida, com identidade definida. "Zona de Fronteira" é um território que convida à exploração e João, mais uma vez, atravessa os limites harmônicos e mantém a unidade do disco "cruzando ritmos e culturas".

» Em 1992, lança "João Bosco Acústico MTV", pela Sony Music. Tamanha sonoridade produz resultados imprevisíveis após juntar ingredientes rítmicos e díspares como Eleanor Rigby de Lennon e MacCartney e a antológica "Fita Amarela" de Noel Rosa; faz uma retrospectiva em sua obra, recriando-as. Faz shows em diversas capitais do país e turnê pela Europa. Fez novamente apresentações no Canecão e no Olímpia.

» Em 1993, participa do "Festival de Jazz de Montpellier" e durante o ano realiza uma grande turnê de apresentações.

» Em 1994, grava "Na Onda Que Balança" pela Sony Music, nos estúdios do Rio de Janeiro e Los Angeles; parcerias com Abel Silva "Por Um Sorriso", Belchior "Momentos Roubados", Cacaso (poeta já falecido) "Liberdade", homenageia o escritor Guimarães Rosa com a música "Rosamundo"; as demais composições do disco levam assinatura de João Bosco. Viaja em turnê pela Europa, fazendo 31 shows. É convidado para participar do festival "All Blues" em Zurique, na Alemanha, dividindo o palco com o saxofonista americano Joe Henderson.

» Em 1995, sai o CD "Dá licença meu Senhor", pela Sony Music, atua como intérprete, recria catorze canções de diversos autores, de diferentes épocas, como Heitor Villa Lobos, Noel Rosa, Ary Barroso, com exceção da música "Pagodespell", em parceria com Oswald de Andrade, Caetano Veloso e Chico Buarque de Holanda (inédita). Apresenta-se em Lisboa, acompanhado do percussionista Paulinho da Costa, do pianista (e arranjador de vários discos do João Bosco) César Camargo Mariano, do saxofonista Paulo Moura e John

Patitucci, baixista. É convidado pela "Tower Records" para autografar o CD "Dá licença meu Senhor". Realiza o show de abertura do Heineken Concerts", convidando para o espetáculo, o baixista John Patitucci, o percussionista Paulo da Costa, o saxofonista Paulo Moura, o pianista César Camargo Mariano, além dos músicos da sua banda nessa fase: Victor Biglione, Jamil Jones e Armando Maçal. As apresentações aconteceram em São Paulo e Rio de Janeiro.

» Em 1996, se apresenta no festival de Bordeaux, como também da "30ª Edição do Festival de Montreux" "Noite Brasileira". E, junto com os demais artistas brasileiros que participaram do festival, presta homenagem à Elis Regina, cantando "O Bêbado e a Equilibrista". É homenageado pela Prefeitura de Belo Horizonte "Sucesso Mineiro", recebendo o troféu, juntamente com outros artistas de diversas áreas.

» Em 1997, grava o CD "As Mil e Uma Aldeias", pela Sony Music, iniciando nova parceria com o filho, o poeta e ensaísta Francisco Bosco, que lançava logo depois, o segundo livro de poesia "Atrás da Porta". O disco, com forte inspiração do universo árabe, cria uma profusão de ritmos e João Bosco acerta na escolha do novo parceiro, que se harmoniza totalmente com sua criatividade musical.

» Em 1998, é o autor da trilha sonora criada para o novo espetáculo da Companhia de Dança Grupo Corpo - "Benguelê", trabalhando na elaboração da música com Paulo Perdoneiras e o coreógrafo Rodrigo Perdoneiras. A trilha do espetáculo foi registrada no CD "Benguelê". O grupo corpo apresentou-se no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em seguida em vários países. Benguelê é "uma forma de viagem", "mistura sons espanhóis (acentuadamente o flamenco) árabes e africanos". O espetáculo foi apresentado também em São Paulo no SESC Pompéia em agosto; março, no Canecão no Rio de Janeiro; em setembro, no Teatro João Caetano. Participa do JVC Jazz Festival em Nova Iorque, batizado de "Brazilian Jazz Ensemble" junto a outros artistas como Leny Andrade, Toninho

Horta e Egberto Gismonte. No palco do Alvery Fisher Hall. No teatro Rival, recebe o troféu "Eletrobrás da MPB".

» Em 1999, faz temporada no Teatro Rival (Rio de Janeiro) e inaugura a "Lona Cultural João Bosco" com um show. É um empreendimento realizado pela Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro em homenagem ao compositor e tem suas instalações no Bairro Vista Alegre.

» Em 2000, grava o 20º disco "Na Esquina", pela Sony Music, consolida a parceria com o filho, o poeta Francisco Bosco, dando sequência à profícua parceria, iniciada em "As mil e Uma Aldeias"; O CD tem arranjos de Jaques Morelembaun, e investe fundo em pesquisas de ritmos "numa indissociável ligação com música negra, seja de origem afro-americana, afro-cubana, ou afro-brasileira". O CD traz nove músicas em parceria com Francisco Bosco e três versões de clássicos como "Fools Rush IN " de J. Mercer e Rube Bloom, "Siboney" de Lecuona, e "True Love" de Cole Porter. com versões de Francisco Bosco.

» Em 2001, grava CD duplo ao vivo, com repertório integral do show "Na Esquina Ao Vivo". Faz shows em diversas capitais do país e turnê pela Europa e USA. Faz turnê pela Europa com o pianista cubano Gonzalo Rubalcaba. Recebe uma grande homenagem - para dançar na Gafieira Estudantina, terá que subir a "Escadaria Cantor e Compositor João Bosco".

» Em 2002, recebe o título "Cidadão de Ouro Preto", concedido pela Câmara de Vereadores da cidade.

» Em 2003, grava o CD "Malabaristas do Sinal Vermelho", pela Sony Music. O Disco marca trinta anos de carreira, num projeto autoral com 11 faixas inéditas, além da regravação de "Andar com Fé" de Gilberto Gil. Todas as faixas foram compostas por João Bosco e Francisco Bosco, exceto "Eu Não Sei Seu Nome Inteiro" por João, João Donato e Francisco Bosco, "Terreiro de Jesus" por

João, Edie Pacheco e Francisco Bosco. O violão insuperável, a busca permanente de novas sonoridades e ritmos, junto à qualidade poética de Francisco Bosco, fazem do CD um clássico da MPB. "Malabaristas do Sinal Vermelho" foi escolhido entre "Os melhores de 2003 na música" pela crítica. Ainda no ano, ocorreu o lançamento do "Song Book João Bosco", pela Lumiar, idealizado e produzido por Amir Chediak (já falecido). O livro traz as músicas cifradas (para guitarra e violão) um vasto material fotográfico, biografia elaborada por Zuza Homem de Melo, uma entrevista de Almir Chediak com João Bosco. São três volumes com um total de 123 canções, interpretadas por artistas de diferentes gerações. O lançamento se deu no teatro Rival do Rio de Janeiro.

» Em 2004, João Bosco e Aldir Blanc recebem o prêmio "Shell de Música 2004", em sua 24ª edição, no teatro Carlos Gomes do Rio de Janeiro. Faz shows pelo país, shows nos EUA e turnê pela Europa.

» Em 2005, é homenageado pela Banda da Escola de Música da Rocinha, com o lançamento do CD "BanDaCapo canta João Bosco".

» Em 2006, lança CD e DVD "Obrigado gente" ao vivo no Auditório Ibirapuera em São Paulo, pela Universal. É um trabalho retrospectivo, em que faz releitura instrumental das canções incluídas, como registro da atual fase em que vive o compositor. Artistas da MPB como Djavan, Guinga, Yamandu Costa, Hamilton de Holanda participaram como convidados na gravação do CD. Participa da 17ª noite do "Festival Enjoy Jazz" em Ludwigshafen, na Alemanha, ao lado do pianista cubano Gonzalo Rubalcaba. Faz shows em diversas capitais do país e turnê pela Europa, além de shows nos EUA.

» Em 2007, é convidado a participar de dez concertos no Brasil, em parceria com a NDR Big Band, da Alemanha, iniciando a turnê no teatro Municipal do Rio de Janeiro.

» Em 2008, participa da "Bossa Brasil Pictures Festival 2008" no Birdland em Nova Iorque. É convidado a participar da abertura da nova temporada da Orquestra Jazz Sinfônica no parque Ibirapuera em São Paulo. É uma das atrações na festividade de comemoração pelos 19 anos da fundação do "Memorial da América Latina", na Barra Funda em São Paulo. Participou da inauguração - inclusive cortando a fita simbólica - da mais nova casa de música de São Paulo "Esquina da MPB - Bar Brahma". Apresenta-se pelo projeto dos 200 anos do Banco do Brasil, o CCBB (Centros culturais Banco do Brasil) de Salvador, Cuiabá, Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo. Faz shows nas demais regiões brasileiras. Participa da noite brasileira de Montreux ao lado de Milton Nascimento e da Família Jobim em julho. Em agosto, viaja para Hamburgo onde grava o cd com sua obra junto da orquestra NDR BIG BAND.

## CITAÇÕES ORIGINAIS

One way to respond to this situation is to see music as a tandem art: there is the art of the composer, and there is the art of the performer.

COOK, parágrafo 12.

There are decisions of dynamics and timbre which the performer must make but which are not specified in the score; there are nuances of timing that contribute essentially to performance interpretation and that involve deviating from the metronomically-notated specifications of the score.

COOK, parágrafo 11.

On the guitar, the right hand patterns are basically simulations of a samba ensemble rhythmic section. Notice that the syncopation is usually done with the right hand finger 1, 2 and 3 (playing the top voices of the cord), while the bass note (played with the right hand thumb), comes on beat.

The bass line keeps switching between the root and the fifth of the chord, and it's a better choice to play the fifth below the root.

FARIA, p 25.