

PROCESSOS CRIATIVOS DA CANÇÃO: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE DE “O RONCO DA CUÍCA” A PARTIR DO COMPOSITOR- VIOLONISTA JOÃO BOSCO

Laís Fujiyama¹

William Teixeira²

Resumo: Este artigo é fruto do projeto de pesquisa intitulado “Processos criativos da canção: Uma proposta de análises sistemáticas de canções brasileiras compostas para voz e violão a partir da perspectiva da performance musical”. Aqui, por meio do recorte feito a partir da canção *O ronco da cuíca*, de João Bosco, investigamos os elementos dos processos criativos do compositor e suas relações com os aspectos literários da obra musical. A metodologia utilizada é o modelo de análise semiológica tripartite de Nattiez, evidenciando os processos poiéticos indutivo e externo. Como fonte primária para a análise poiética externa temos a entrevista do próprio João Bosco sobre o processo criativo desta canção ao canal Violão Ibérico. A articulação entre o conteúdo da entrevista com os conceitos sobre o cancionista (Wisnik, Tatit e Costa), ancorados na análise imanente (Nattiez, Teixeira) e de poiética indutiva (Nattiez) resultam na descrição dos caminhos da criação musical do compositor João Bosco, tais como: intenções de uma estética que passa pelo ritmo afro, pela característica narrativa e cênica do cancionista, pela potência da performance enquanto elemento criativo e pela sonoridade de uma harmonia aberta que gera ambiguidade sonoro, ao mesmo tempo que serve como ponto de elisão entre os discursos textuais e musicais.

Palavras-chave: processos criativos, João Bosco, O ronco da cuíca, compositor-violonista.

SONGWRITING PROCESSES: AN ANALYSIS OF ‘O RONCO DA CUÍCA’ AFTER THE SONGWRITER-GUITARIST JOÃO BOSCO

Abstract: *This article is the result of the research project entitled “Creative processes of song: A proposal for systematic analysis of Brazilian songs composed for voice and guitar from the perspective of musical performance”. Here, through the clipping made from the song O ronco da cuíca, by João Bosco, we aim to discuss the creative processes by composer from the tripartite model of Nattiez and its relations with the literary aspects of the musical work, using, as a primary source, the interview of the composer himself talking about the creative process of this song to the Violão Ibérico channel. The articulation between the content of the interview and the concepts about the songwriter (Wisnik, Tatit and Costa), anchored in the immanent analysis (Nattiez, Teixeira) and inductive poetics (Nattiez) result in the description of the musical creation paths of the composer João Bosco, such as: intentions of an aesthetic that goes through the afro rhythm, the narrative and scenic characteristics of the singer, the power of the performance as a creative*

¹ Doutoranda - PPGEL/FAALC/UFMS. ORCID: 0000-0001-9425-4420.

² Professor Adjunto da UFMS, Docente Permanente do PPGEL/FAALC/UFMS. ORCID: 0000-0002-6622-378X.

element and the sound of an open harmony that generates sound ambiguity, at the same time that it serves as a point of elision between textual and musical speeches.

Keywords: *creative processes, João Bosco, O ronco da cuíca, guitarist composer.*

Introdução

Este trabalho apresenta uma análise preliminar dos processos criativos da canção O Ronco da Cuíca de João Bosco. Temos ciência que investigar os caminhos que envolvem a criação de uma obra musical abrange um leque de possibilidades - considerando as diversas conexões que permeiam a criação - tais como: a historiografia, a estética, os meios de expressão (como, por exemplo, um instrumento ou uma voz), ou ainda aspectos técnicos, mecânicos e musicais. Contudo, o que nos interessa aqui é nos aprofundarmos nos processos criativos que surgem de uma ideia e vão se construindo, estruturando e ganhando forma ao longo da experiência da performance (especificamente a partir do violão), do gesto oral, da percepção sonora, do conhecimento tácito do compositor e suas intenções artísticas. Nesse sentido, o filósofo italiano Luigi Pareyson, discorrendo sobre a teoria da formatividade, apresenta essa simultaneidade do fazer como produção e invenção, compreendendo a obra artística como um organismo dinâmico que se constrói e reconstrói a partir do fazer e do juízo crítico:

O artista é o primeiro crítico de si mesmo e não seria capaz de dar um só passo no processo de formação da obra de arte se não submetesse o próprio trabalho à avaliação do pensamento crítico, exercido não nas pausas da formação, mas precisamente no interior dela mesma e durante o seu curso. (PAREYSON, 1993, p.27).

Para perscrutar os processos criativos de uma canção é primordial que pensemos na linguagem escrita e nas imbricações literárias do texto, como o teor narrativo e sua relação com a articulação vocal. As considerações do substrato das relações dos discursos textual e musical participam dos processos criativos da canção em todas as suas instâncias e corporificações (a própria composição, sua interpretação, seu arranjo e formação instrumental, em gravações, etc.). No âmbito da canção popular brasileira, Nelson Costa comenta sobre a sua abrangência discursiva, ancorados nas relações poéticas com a cultura brasileira:

Entendemos a canção popular como uma prática discursiva, isto é, como uma prática que envolve não apenas a produção de canções em si, mas também toda uma rede de produção discursiva que comenta, reproduz, divulga, cataloga etc. a música popular, efetuada por uma comunidade discursiva que habita diversos lugares em uma formação social (COSTA, 2001, p.342-343).

No mesmo sentido, José Miguel Wisnik complementa:

Está implícito ou explícito em certas linhas da canção um modo de sinalizar a cultura do país, que, além de ser uma forma de expressão vem a ser também, como veremos, um modo de pensar – ou, se quisermos, uma das formas da *riflessione brasiliana* (WISNIK, 2021, p.16)

Imersa a esta organização do discurso, a reflexão que transita entre o material sonoro, a poesia, a performance, o processo composicional e as características idiomáticas do meio de expressão (como por exemplo um instrumento musical) potencializa uma força que entrelaça e se codifica tanto no processo criativo, quanto em sua corporificação materializada na performance musical. Tal força propulsora se torna elementar no jogo das relações entre os elementos citados, deste modo Teixeira considera que:

Por vezes precisaremos de uma abordagem mais científica; algumas vezes mais filosóficas; algumas vezes até mesmo literária, poética ou vulgarmente prosaica. O que está em jogo deve ser uma busca por **energias textuais** que correspondam mais adequadamente **à nossa própria energia sensível posta em jogo em se tocar música**. (TEIXEIRA, 2021, p. 213, *grifo nosso*).

Diante do exposto ressaltamos que parte da análise do processo criativo está em considerar seu entrelaçamento de ideias musicais com a materialização da performance (violão e voz), como veremos no caso de *O ronco da cuíca*, em que o próprio compositor fala de como surgiram algumas ideias a partir de um acorde harmonicamente “aberto”, uma condução de um baixo bem marcado e percussivo, unidos pelo ritmo sincopado que João Bosco chama de samba afro. Assim, apresentamos a seguir nosso aparato metodológico que se ordena a partir do modelo analítico proposto por Nattiez, enfatizando principalmente as análises poiéticas.

Metodologia: o modelo tripartite de Jean Jacques Nattiez

A partir do modelo tripartite da semiologia musical, baseado na teoria de Jean Molino, o musicólogo Jean-Jacques Nattiez esquematiza um processo que investiga a

relação, combinação, comunicação, vestígio material e todo dinamismo de uma obra musical. Nattiez explica:

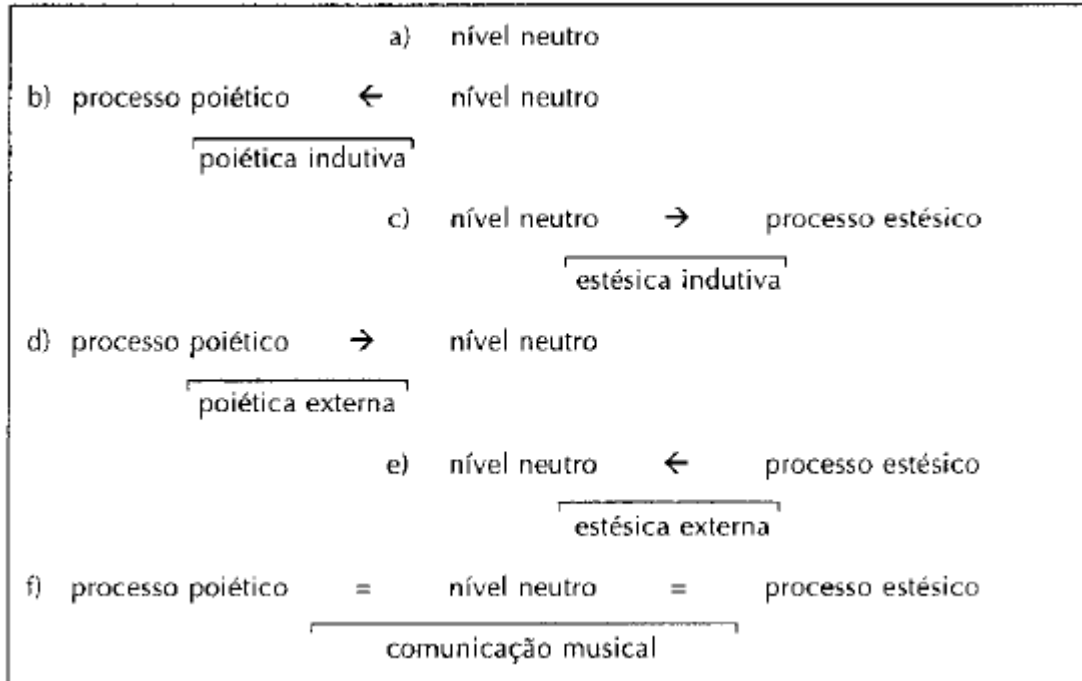
Todo estudo semiológico considera seu objeto como uma forma simbólica. "Forma" porque toda produção humana, quer se trate ela de um enunciado linguístico, de uma obra de arte, de um gesto estético ou de uma ação social, tem uma realidade material. Se puder responder a alguém, contemplar um quadro ou escutar uma sinfonia, admirar um dançarino ou discutir sobre uma situação sociopolítica, isto é possível porque as produções e as ações humanas deixam **vestígios materiais**. Portanto, esses vestígios constituem formas simbólicas porque são portadores de significações para aqueles que os produzem e para aqueles que os percebem. (NATTIEZ, 2014, p.10 e 11, grifo nosso)

Deste modo uma forma simbólica não é constituída por um só nível, mas por três: a dimensão poética, a dimensão estética e o nível neutro. A primeira se refere à criação, a segunda à recepção e a terceira ao próprio vestígio, abaixo vemos que tanto o emissor (criador, que anuncia), quanto o receptor (que ouve, experiencia) se relacionam com o vestígio material (a obra):



Dessas relações esquematizadas em três níveis resultam seis situações analíticas:

Figura 01: Quadro esquemático proposto por Nattiez.



Aqui, nos concentraremos nas análises poiéticas, que se referem à criação. Começemos pela análise poiética indutiva, que investiga a relação da análise do nível neutro (obra em si) com os processos criativos, a partir de procedimentos recorrentes, que costumam a crer que o compositor não pensou naquilo conscientemente (NATTIEZ, 2014, p.19)

Ao analisarmos a partitura do Song book, que pouco nos diz a dimensão da música considerando que o arranjo se faz extremamente importante para o contexto do discurso, é possível perceber que: a harmonia, centrada no acorde aberto de Dm7⁽¹¹⁹⁾ apresenta uma melodia sincopada e que orbita na tonalidade de lá menor; estruturalmente a melodia se divide em estrofe, refrão e ponte, e basicamente a questão rítmica define essas partes da melodia. Quando escutamos o arranjo³ percebemos a força textual da letra da canção com as dinâmicas propostas e também com as questões das escolhas da altura melódica para cada parte da letra, tudo isto vai ao encontro da

³ O ronco da cuíca ao vivo, disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=z_mjDHjK_Gs>

relação entre energia textual e energia sensível apresentada pela performance, supracitada por Teixeira na nossa introdução.

Na análise poiética externa, quando um documento externo à obra nos ajuda na interpretação do processo criativo, utilizamos a fonte primária da entrevista do próprio compositor (em forma de vídeo) sobre a criação dessa canção. Nesta entrevista⁴ João Bosco utiliza *O ronco da cuíca* para mostrar um pouco do que faz, ele começa explicando sobre as possibilidades do acorde aberto de Dm7 (119), bem como a marcação do baixo e o ritmo que ele chama de afrosamba, muito sincopado. Nesse “clima sonoro”, segundo o compositor: “**não tem como a melodia não vir**” (BOSCO,2012, grifo nosso). Mais precisamente nesta fala concentram os nossos esforços, já que a análise poética indutiva nos foi amplamente confirmada pela entrevista do próprio compositor nas questões do acorde aberto e suas possibilidades (atestamos a ambiguidade das relações tonais de ré menor e lá menor, com a condução do baixo contínuo nas notas ré- dó- ré- lá) e do ritmo sincopado (a acentuação na segunda semicolcheia do ritmo afro em contraponto com um compasso 3/2 que João Bosco faz como variação do acompanhamento violonístico).

Análise das questões narrativas no processo criativo de João Bosco

Propomos aqui, neste subtópico, um adendo no modelo de análise poética indutiva proposto por Nattiez: perscrutar a relação da narrativa da letra da canção com seus atributos musicais (melodia, ritmo, harmonia, timbre, etc.) e os possíveis intentos expressivos, criativos do compositor.

A partir da fala de João Bosco sobre a atração da melodia oriunda do acorde aberto com o caminho dos baixos unidos pelo ritmo afro podemos nos perguntar como essas ideias musicais melódicas surgem do pensamento do compositor. Para isso podemos considerar também dialogar com fontes mais amplas, como a própria narrativa da letra (história que conta), a escolha melódica tanto da articulação, quanto da relação com as alturas e a contextualização da canção com a performance e posteriormente com outras canções dentro da proposta performática.

Na entrevista é possível perceber que a melodia realmente foi pensada em segunda instância, se encaixando em toda a esfera musical produzida pela junção da harmonia aberta, com o baixo contínuo e o ritmo afro em andamento bem rápido. Neste

⁴ Entrevista disponível no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=dDromsIFfoY>>

sentido convidamos a um olhar mais atento às partes estruturais da canção: no verso podemos observar o motivo melódico que aparenta simplicidade na questão da altura, mas que já anuncia uma complexidade rítmica.

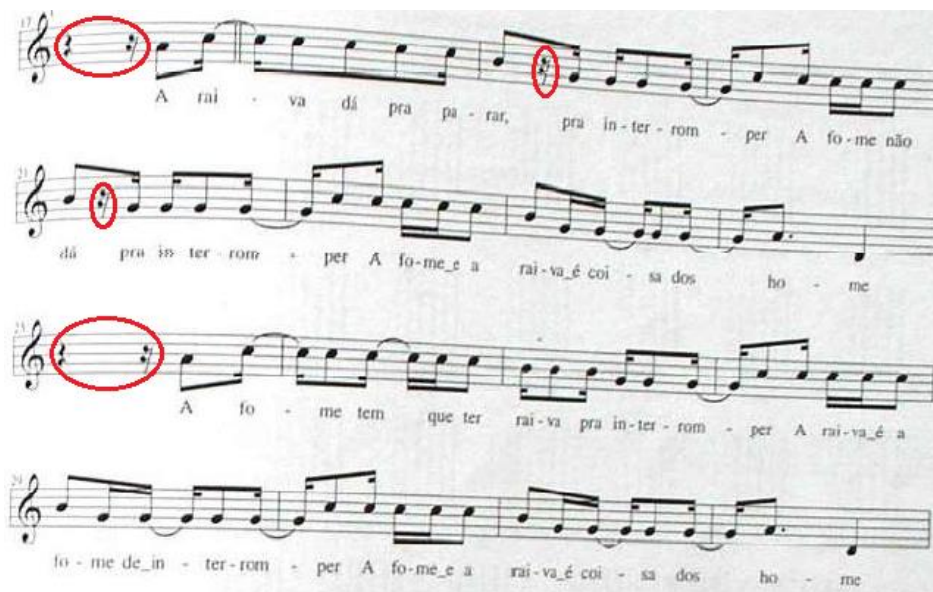
Figura 02: frases melódicas do verso da canção.

The image displays a musical score for the song "O ronco da cuíca" by João Bosco. The score is written in 3/4 time and features a Dm7(11) chord. The lyrics are: "Ron-cou, ron - cou Ron-cou de raí - va_a cu - í - ca Ron-cou de fo - me... Al - guém man - dou Man-dou pa - rar a cu - í - ca É coi - sa dos ho - me Ron-cou." The score is divided into three sections, each with a highlighted melodic phrase. The first phrase, labeled "frase melódica 1", is highlighted in an orange box and covers the first two lines of music. The second phrase, labeled "frase melódica 2", is highlighted in a green box and covers the third and fourth lines of music. The third phrase is highlighted in a green box and covers the fifth and sixth lines of music. The score also includes a first ending bracket labeled "1." at the end of the sixth line.

Quando analisamos a letra concomitantemente ao tecido melódico e sua articulação percebemos a forma narrativa que vai se desenrolando no discurso musical: uma anunciação da fome através da alegoria da cuíca, o **ronco**, junto à crítica de que alguém mandou parar a cuíca, que neste sentido pode remeter à alegria da música expressa por quem tem fome. É interessante observar a rima fome e “home” bem como o modo como João canta e a nota mais grave (ré) na sílaba “me”.

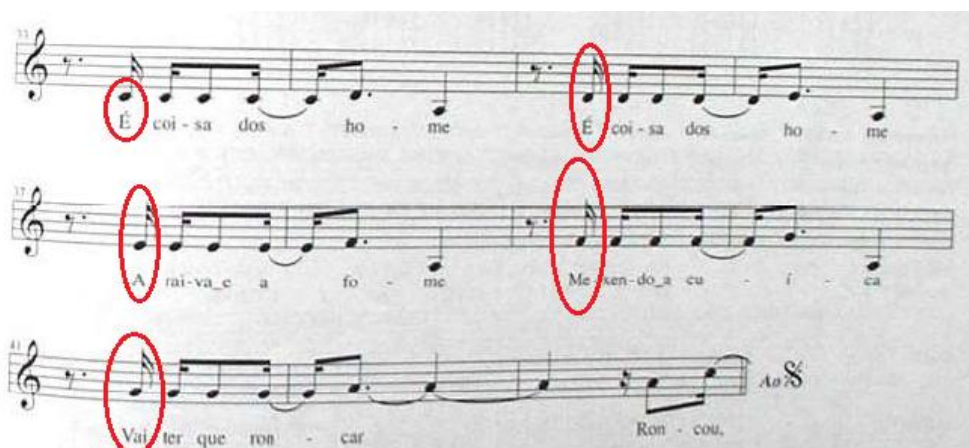
No refrão a diluição rítmica com o jogo de palavras raiva e fome, parar e interromper e é coisa dos “home” cria a sensação de urgência e angústia através da repetição rítmica, melódica e articulada no modo de cantar de João Bosco:

Figura 03 – Poucas pausas no refrão com muita articulação rítmica e melódica



Na parte da ponte existe a repetição da frase “é coisa dos home” precedido das frases “a raiva e a fome”, “mexendo a cuíca”, “vai ter que roncar”, estas últimas tem o mesmo desenho rítmico e melódico, sempre começando numa nota mais aguda que a frase anterior e com uma dinâmica de crescendo, tanto no arranjo já citado aqui quanto no lançamento do disco *100ª apresentação* (1983) ao vivo que é apenas voz e violão.⁵

Figura 04 – Parte da ponte da canção com crescendo melódico das frases



⁵ Disponível no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=D-y78A-ULqg>>

Preferimos esta explanação da letra de acordo com a estrutura musical (verso, refrão e ponte) para reforçar que a intersecção da relação letra e música é o substrato que nos interessa, muito provavelmente, uma análise da letra corrida não surtiria o mesmo efeito. Admitimos ainda que esta composição é em parceria com Aldir Blanc e diante desta relação música, letra, processo criativo temos a performance do cantor e violonista João Bosco que resulta numa ação amálgama, descrita por Sant’Anna (2013):

O que se refez, de certo modo, tanto na atuação desse conjunto, como na produção de Chico Buarque, Caetana, Gil, Aldir Blanc, **João Bosco**, Vinícius, Jobim e outros, foi a tradição do poeta como cantor da sociedade, quando não havia a divisão entre “literatura de massa” e “literatura literária”. No espetáculo moderno o cantor é o ator e o poeta. Traz a máscara, seu corpo e voz e submete-se ao extermínio como um Orfeu na *Roda Viva* que é a comunicação de massa (SANT’ANNA, 2013, p. 98, grifo nosso)

Tatit complementa com relação a figura do cantor/poeta o papel da gestualidade:

O cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não dependesse qualquer esforço. [...] Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial. (TATIT, 2002, p. 9).

Considerações finais

Ao considerarmos aqui o processo criativo como aquele citado por Pareyson: que passa diversas vezes pela autocrítica, gerando uma ideia, com ações recorrentes de aprovação, desenvolvimento, retomadas, consolidações, experimentos e variações; foi possível elencar alguns processos criativos do compositor João Bosco conectados ao seu aparato performático enquanto cantor e violonista.

Com relação ao que diz respeito à sua intimidade com o violão, Bosco revela que:

Comecei então ouvindo as “Canções Praieiras”, naqueles discos de dez plegadas. Me impressionando muito com suas harmonias e com o jeito que Caymmi toca seu violão. Que não apenas acompanha a melodia da voz como também realiza interferências na música. Sinto que aprendi isso com ele: **o violão muito integrado na composição. Tanto que é impossível eu fazer uma canção sem o violão, pois ele joga o tempo**

todo com a ideia da composição. Em um diálogo constante entre voz e instrumento. Ao mesmo tempo em que a voz inspira o violão, o instrumento chama a voz. Por fim os dois se fundem tornando-se partes inseparáveis da composição (SARAIVA, 2013, p.33, grifo nosso).

Há também o modo de cantar de João Bosco que intrinsecamente participa de sua própria criação. Priorizando a sonoridade, sempre com articulações muito rítmicas, o cantor e compositor contribui para a expressividade da narrativa feita a partir da letra em parceria com Aldir Blanc. É curioso observar que isto é bem consciente e intencional por parte de João Bosco, em relato sobre seu encontro com a cantora Clementina de Jesus ele conta:

Ou seja, a Clementina já adaptava a sonoridade dela a palavra. Não correspondia à letra! Então, o que é bonito na língua africana, eu acho que na língua portuguesa – que pra mim já e a língua brasileira, já passou de português! – é que ela é dinâmica, ela não para, não cria limo. A letra e o som que Clementina emitia não é mais o que está escrito no papel! Ai 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, é a língua dinâmica que não cria limo e que vai se desenvolvendo, se moldando.⁶

Diante do exposto concluímos que o ritmo é, de fato, o elemento de elisão nos processos criativos do Ronco da cuíca, pois é ele quem conecta a melodia à sonoridade harmônica carregada na levada afro, que potencializa o discurso da letra em performance cênica, que carrega e transforma as energias textuais tanto através da articulação vocal quanto da força da sonoridade expressivamente rítmica de João Bosco.

Referências

BOSCO, João. Violão Ibérico: João Bosco explica a composição e toca O Ronco da Cuíca. Youtube, 13 de nov de 2012. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=dDromsIFfoY> (entrevista)>

⁶ Entrevista cedida a Eduardo Goldenberg, Rodrigo Ferrari, Leonardo Boechat e Simas, em 17/01/2007, publicada no site oficial do artista).

BOSCO, J. **João Bosco Ao Vivo 100ª Apresentação**. Album gravado pela Barclay, 1983.

COSTA, Nelson Barros da. **A produção do discurso lítero-musical brasileiro**. São Paulo: s.n., 2001. Tese (Doutorado) – PUCSP. 485 p.

ENTREVISTA no bar do Pires. Entrevista cedida a Eduardo Goldenberg, Rodrigo Ferrari, Leonardo Boechat e Simas, em 17/01/2007, publicada no site oficial de Joao Bosco. Disponível em: <<http://www.joaobosco.com.br>>

Nattiez, J. J. (2014). **O MODELO TRIPARTITE DE SEMIOLOGIA MUSICAL: O EXEMPLO DE LA CATHÉDRALE ENGLOUTIE, DE DEBUSSY**. DEBATES - Cadernos Do Programa De Pós-Graduação Em Música, (6). Recuperado de <<http://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/4049>>

PAREYSON, Luigi, 1918-1991. **Estética: Teoria da formatividade** / Luigi Pareyson; tradução de Ephraim Ferreira Alves. - Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

SANT'ANNA, Afoosno Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira – 1ª ed.** – São Paulo, Nova Alexandria, 2013.

TATIT, Luiz. **O Cancionista – 2ª ed.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TEIXEIRA, William. **Violoncelo: um compêndio brasileiro** – Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2021

SARAIVA, Chico. **Violão-canção: diálogos entre o violão solo e a canção popular no Brasil**. São Paulo: 2013. Dissertação (mestrado) – USP. 222p.

WISNIK, José Miguel. **A Gaia Ciência Literatura e Música Popular no Brasil**: oca editorial, Lisboa, Portugal, 2021.