

## HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: PONTE RIO-MINAS – A BOSSA NOVA NAS GERAES\*

SHEYLA CASTRO DINIZ <sup>1</sup>, ADALBERTO PARANHOS <sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo, afinado com o objeto principal da pesquisa desenvolvida, se volta para a cena musical belo-horizontina da década de 1960, período em que despontou o Conjunto Sambacana, liderado por Pacífico Mascarenhas, cuja mola mestra foram as canções de cunho bossa-novista. O propósito do trabalho é mostrar, especialmente através da discografia disponível, as interações e reapropriações da Bossa Nova mineira, tendo em vista o que já era feito no Rio de Janeiro, além de sua importância na carreira de músicos como Milton Nascimento e o Clube da Esquina, que posteriormente seguiria por outros caminhos.

**Palavras-chave:** História, Música Popular, Bossa Nova.

**RESUMEN:** Este artículo, en sintonía con el objeto principal de la pesquisa desarrollada, se vuelta para la cena musical *belo-horizontina* de la década de 1960, período en que surgió el *Conjunto Sambacana*, liderado por *Pacífico Mascarenhas* cuya el foco fueron las canciones de cunho *bossa-novista*. El propósito del trabajo es enseñar, especialmente a través de la discografía disponible, las interacciones y reapropiaciones de la *Bossa Nova mineira*, teniendo en vista lo que ya era hecho en el *Rio de Janeiro*, además de su importancia en la carrera de músicos como Milton Nascimento y el *Clube da Esquina*, que después seguiría por otros caminos.

**Palabras-llave:** Historia, Música Popular, Bossa Nova.

---

\* Pesquisa realizada no período de agosto de 2006 a julho de 2007, com financiamento do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica.

<sup>1</sup> Graduanda em Ciências Sociais e Música pela Universidade Federal de Uberlândia. Bolsista PIBIC/ CNPq/ UFU, projeto G-014, 2006/2007. Rua Santa Catarina, 1838, ap. 302, bairro Brasil, Uberlândia/MG, CEP: 38400-652. sheyladiniz@yahoo.com.br

<sup>2</sup> Professor doutor do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia. Rua Olegário Maciel, 543, ap. 2102, Centro, Uberlândia/MG, CEP: 38400-084. akparanhos@triang.com.br

## INTRODUÇÃO

*“Todo mundo foi afetado pelo acontecimento denominado Bossa Nova, que atravessou todo o espectro cultural brasileiro.”*<sup>3</sup>

Esta pesquisa, aqui desenvolvida em forma de artigo, está em linha de sintonia com o crescente interesse pelos estudos promovidos nesse campo, que ganharam corpo especialmente por meio de trabalhos de cientistas sociais e historiadores, para além daqueles levados adiante pelos profissionais da área específica da Música. Inspirei-me em contribuições como as dos sociólogos Santuza Cambraia Naves<sup>4</sup> e José Roberto Zan<sup>5</sup>, do antropólogo Hermano Vianna<sup>6</sup>, do cientista político e historiador Adalberto Paranhos<sup>7</sup> e outros mais.

Durante muito tempo, a canção popular foi desdenhada no plano acadêmico, uma vez que era vista mais como uma forma de entretenimento do que como um objeto de estudo e conhecimento. Porém, com a valorização de “novos objetos”, ela, ao lado das fontes visuais, foi se constituindo um desafio para os investigadores, à medida que estes passaram a enxergar nessas novas fontes uma enorme riqueza de informações e significações.

Nesta pesquisa, a concepção de música adotada, se baseou em suas dimensões literária e, sobretudo, sonora, com base na qual me propus a trabalhar com registros fonográficos de LPs da época – uma parcela dos quais foi relançada em CDs – como recurso documental.

É muito comum os pesquisadores de música popular ficarem restritos quase exclusivamente às letras das canções, como se elas fossem, acima de tudo o mais, as responsáveis pela explicitação de seu(s) significado(s). Caminhando em sentido diverso,

---

<sup>3</sup> VELOSO, Caetano. *Apud* PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos: tradição e contemporaneidade na MPB, *História & Perspectivas*, n.º 3, Uberlândia, UFU, jul./dez. 1990, p. 95.

<sup>4</sup> NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, e *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

<sup>5</sup> ZAN, José Roberto. *Do fundo do quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Tese de doutorado em Ciências Sociais. Campinas: Unicamp, 1996

<sup>6</sup> VIANNA, Hermano. 2.ª ed. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 1995.

assumi uma opção metodológica que implica a conjugação, no trabalho de análise, de letra e música, elementos que tanto podem se complementar como até se contrapor, na dependência da performance dos seus intérpretes. Isso, além do mais, evidencia que uma canção não é dotada de um significado único no tempo, como se pairasse acima dos momentos históricos em que ela se situa.<sup>8</sup>

Daí que o procedimento metodológico adotado me conduziu à audição das gravações originais registradas nos anos 1960, buscando apontar peculiaridades de interpretação, harmonização, instrumentação e desenhos melódicos bossa-novistas e as apropriações e reapropriações presentes nas relações estabelecidas entre músicos que forjaram a Bossa Nova, seja no Rio, seja nas Geraes. Para tanto, parti da escolha de algumas canções que oferecem melhor campo de análise.

A pesquisa também foi calcada nas entrevistas de dois expoentes da Bossa Nova em Minas Gerais: Pacífico Mascarenhas, líder do Conjunto Sambacana, e Roberto Guimarães, autor de “Amor certinho” (gravada por João Gilberto), que viria a integrar igualmente o Sambacana. As entrevistas, realizadas no dia 09 de junho de 2007, em Belo Horizonte, foram baseadas nas técnicas de entrevista oral. Procurei deixar meus entrevistados livres para exporem suas memórias, guiando-os apenas por perguntas pontuais, para que, dessa forma, o foco da conversa não se perdesse, mas sem que isso interferisse em suas falas.

A necessidade das entrevistas, em primeiro lugar, se deu pelo fato delas envolverem temas dos quais as outras formas de documentos (sonoros e textuais) não conseguiam dar conta, considerada a precariedade e escassez de referências ao movimento bossa-novista belo-horizontino na bibliografia especializada da área de música popular brasileira. Contudo, a utilização dos depoimentos prestados não processou de maneira desarticulada, uma vez que é preciso saber “interpretar as reminiscências e (...) combiná-las com outras fontes históricas para descobrir o que ocorrera no passado.”<sup>9</sup>

Além dos materiais sonoros, a pesquisa se sustentou na bibliografia sobre Bossa Nova e também em outros tipos de fontes, como, por exemplo, internet, capas de LPs e CDs, revistas, dicionários de música e enciclopédias, sempre com o propósito de estabelecer comparações entre as variadas formas de documentos usados.

---

<sup>7</sup> PARANHOS, Adalberto. O Brasil dá samba?: os sambistas e a invenção do samba como “coisa nossa”. In: *Música popular em América Latina*. Santiago de Chile: Fondart, 1999.

<sup>8</sup> Cf. PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo, *ArtCultura*, n.º 9, Uberlândia, Edufu, jul./dez. 2004; e PARANHOS, Adalberto. Sons de sins e de não: a linguagem musical e a produção de sentido, *Projeto História*, n.º 20, São Paulo, Educ/FAPESP/FINEP, abr. 2000.

<sup>9</sup> THOMSON, Alistair. Reconstituo a memória: questões sobre a relação entre história oral e memórias, *Projeto História*, n.º 15, São Paulo, abr. 1997, p. 52.

## A EMERGÊNCIA DA BOSSA NOVA E SUAS RESSONÂNCIAS EM MINAS

A cena musical brasileira, no final da década de 1940 e início dos anos 50, começou a sofrer aos poucos uma importante modificação estilística e estética. Nessa época, o que se ouvia nas paradas de sucesso, além do baião e dos vários tipos de samba, que já se transformara em ícone nacional, era, muitas vezes, uma canção abolerada, com letras melodramáticas sobre amores perdidos, traições, embriaguez etc, impostação mais ou menos operística no canto e estrutura harmônica relativamente simples.

Ainda nos anos 1940, o que se tinha de mais sofisticado na música popular brasileira passava por canções como as interpretadas por Lúcio Alves, *cronner* do conjunto vocal *Namorados da Lua*, e Dick Farney, que, após uma temporada nos Estados Unidos, retornara ao Brasil, para a alegria de seus fãs, no final de 1948. E ambos caíram nas graças de uma parcela do público jovem carioca, com seu canto intimista, freqüentemente identificados como precursores da Bossa Nova. Paralelamente, outra personalidade importante que marcou jovens antenados com as novidades no campo musical foi, entre outros, Frank Sinatra, uma referência presente em muitos cantos do mundo.

Percebe-se, dessa forma, que uma parte de rapazes e moças do Rio de Janeiro nos anos 1940/50 ansiavam por leveza, naturalidade, sofisticação, sutileza na música popular. O surgimento de uma batida diferente, consagrada ao violão por João Gilberto<sup>10</sup>, um jeito intimista de cantar, a integração da linha melódica com o todo<sup>11</sup>, prosa e poesia coloquial, harmonia sofisticada e dissonante, balanço de samba e por vezes associado ao gingado de jazz, enfim, tudo o que representa a Bossa Nova em termos práticos pode ter sido uma resposta a essas ansiedades de grupos de jovens interessados em música em meados do século passado, mais precisamente no final dos anos 50.

Mas a Bossa Nova não foi recebida de braços abertos nem obteve aprovação unânime dos pesquisadores e aficionados da música popular brasileira. Para uns, ela teria significado a

---

<sup>10</sup> Para maiores informações, ver: GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999, p. 22-23.

<sup>11</sup> Geralmente, as músicas bossa-novistas apresentam integração entre a linha da melodia, que no caso é assinalada pela voz do cantor, com a estrutura harmônica como um todo, deixando de lado a prática convencional de solista e acompanhamento.

chegada da modernidade estética no cenário musical do Brasil, inovando as batidas do samba e assimilando procedimentos jazzísticos e eruditos, o que em nada subestimaria a criatividade e a riqueza de nossa música popular: pelo contrário, a tornaria ainda mais rica. No caso específico do maestro Júlio Medaglia, ele ressalta que,

Se uma modalidade de samba era extrovertida, adequada para a prática musical de massa e de rua, outra visava a uma versão musical introvertida, apropriada para a intimidade de pequenos recintos, versão camerística, portanto, sem que a presença de uma implicasse a negação da outra (MEDAGLIA, 1978, p. 71).

Outros, ligados radicalmente à defesa de uma certa tradição musical, viam na Bossa Nova a deturpação e o abandono de nossas “raízes culturais”, já que o samba era considerado algo genuíno, e a Bossa Nova nada mais do que uma filha bastarda do jazz, mera “armação do imperialismo norte-americano”. No dizer de um desses críticos,

(...) um grupo desses moços da Zona Sul, quase todos entre dezessete e vinte e dois anos, resolveu romper definitivamente com a herança do samba popular, para modificar o que lhe restava de original, ou seja, o próprio ritmo (TINHORÃO, 1998, p. 310).

Apesar de tais posições divergentes e de tantos outros debates em torno do assunto, um denominador comum é o reconhecimento da Zona Sul do Rio de Janeiro como palco central e às vezes único da Bossa Nova, sem falar das referências quase exclusivamente a uma classe média branca, de formação universitária (ou quase), no movimento bossa-novista.

As praias de onde surgiu e por onde transitou a Bossa Nova não remetem tão somente à Zona Sul carioca (local em que se situava o famoso apartamento de Nara Leão, ponto de encontro de jovens bossa-novistas, e o Beco das Garrafas, em Copacabana, onde se cultivavam, inicialmente, as *jam sessions* e, posteriormente, a Bossa Nova). Para não ir muito longe, basta lembrar que o Sinatra-Farney Fã Clube (do qual saíram figuras destacadas da “moderna música popular brasileira”, como João Donato e o negro Johnny Alf), estava localizado na Tijuca, bairro da Zona Norte carioca.

Se, por outro lado, não se pode negar a contribuição decisiva da Zona Sul do Rio de Janeiro para a constituição do estilo bossa-novista, convém frisar que o primeiro disco de Bossa Nova de João Gilberto, o histórico *Chega de Saudade*, de 1958, fez primeiramente mais sucesso em São Paulo que no Rio de Janeiro. E, como se sabe, em terras paulistas o culto à Bossa Nova encontrou até seus templos (como o Teatro Paramount, o “templo da

Bossa”) e disseminou-se por um sem-número de casas noturnas e pelos ambientes universitários.

E é paralelamente a todos esses acontecimentos que em Belo Horizonte, em meados dos anos 1950, uns tantos jovens, freqüentadores da Praça da Savassi, também estavam à procura de coisas novas, musicalmente falando, e, para regar as serenatas que faziam, escolhiam o que havia de mais moderno na área dos sambas-canções.

A turma da Savassi é uma turma que a gente tinha, fazia ponto na padaria Savassi. A gente saía dos colégios... acabava a aula, a gente se reunia na porta da Savassi, reuniam-se até 60 pessoas, jovens. A gente ficava ali parado, vendo o movimento, esperando a hora do almoço, e de tarde a gente voltava de novo... E a gente então naquela época gostava de fazer muita serenata de noite. Essas serenatas eram umas serenatas assim mais modernas. O que a gente cantava era samba-canção, aquelas músicas do Lúcio Alves, Dick Farney. A gente tinha um grupo que gostava de música, e começava a cantar, e a gente ensaiava um vocal e cantava”.<sup>12</sup>

O nome que mais veio a se destacar dentre os jovens que freqüentavam a Praça da Savassi, no bairro dos Funcionários, em Belo Horizonte, foi Pacífico Mascarenhas. Originário da classe média, relativamente bem situado do ponto de vista social, Pacífico já levava jeito com o piano e o violão e embalava as serenatas juntamente com seus amigos da turma da Savassi. Ele relata, então, como foi que se deu conta de que poderia começar a compor os seus primeiros sambas-canções:

Nessas serenatas eu encontrei um amigo meu lá na porta do Colégio Izabela, que era um internato feminino. Ele tava fazendo uma serenata lá... Chamava-se Alceu Tunes. Aí ele acabou de cantar e começou a cantar outra música. Aí eu falei: ‘oh, Alceu, mas que música bonita é essa?’ Ele falou: ‘fui eu que fiz’. Aí eu falei: ‘mas num é possível. Você fez uma música? Uai, Alceu, você vai lá em casa amanhã pra eu ver que história de música é essa que você fez. Eu tô impressionado de você ter feito uma música. Eu nem imaginava que pudesse fazer uma música...’ Na hora que ele foi lá em casa com uma música dele, eu já fiz uma letra, uma música que chamava ‘Pam-pam-pam’: ‘Pam-pam-pam, meu bem, cheguei’. Pam-pam-pam era a buzina do carro. ‘Anda depressa/ que moleza é essa/ eis meu carro, meu violão/ ouço daqui seu coração’. Daí ele deixou essa música, eu fiz essa letra, fiz outra e depois eu peguei o jeito como era, como é que fazia música. Eu já tocava piano. O violão já tava aprendendo. Foi por meados da década de 50, meados de 1955. Aí eu peguei o jeito e comecei a fazer uma série de sambas-canções, tipo a música ‘Anos Dourados’ (entrevista com Pacífico Mascarenhas, BH/MG, 2007).

<sup>12</sup> Trecho da entrevista concedida por Pacífico Mascarenhas, exclusivamente para esta pesquisa. Belo Horizonte/MG, 09 de junho de 2007.

Em 1956, a passeio na cidade de Diamantina, onde sua família possuía uma tecelagem na região, conheceu ninguém menos que João Gilberto<sup>13</sup>. Depois de um turbilhão de acontecimentos em sua vida, João Gilberto se encontrava deprimido: sua única saída foi procurar refúgio na casa de sua irmã Dadainha que vivia em Diamantina. Pacífico Mascarenhas, ao saber que havia um jovem na cidade que também gostava de música e tocava violão, foi procurá-lo. O encontro não rendeu muita coisa. Anos depois, Pacífico reencontraria João Gilberto em outras condições no Rio de Janeiro.

Um dia, eu tava lá em Diamantina, aí um pessoal falou que tinha um camarada do Rio lá... Aí eu fiquei conhecendo o João Gilberto lá antes dele ter gravado o primeiro disco. O cunhado dele tava lá em Diamantina, fazendo um trecho da estrada Rio-Bahia. Eu não sei por que, eles então se alojaram lá em Diamantina, e ele ficou morando lá com a irmã dele que chamava Dadainha. E nessa época eu conheci ele. Eu tive assim pequenos contatos com ele: ele muito tímido e tal. E depois, mais tarde, minha amizade com ele aumentou no Rio de Janeiro. Aí eu já procurei ele no Rio de Janeiro, já freqüentava a casa dele, já fui pegando o jeito. E tive a oportunidade de ver até a gravação que ele fez, quando gravou um 78 rotações: de um lado a música 'Desafinado' e do outro lado 'Bim- bom' (entrevista com Pacífico Mascarenhas, BH/MG, 2007).

Pacífico, voltando para Belo Horizonte, estreitou ainda mais seus contatos com o pessoal do Rio de Janeiro. Sempre que ia ao Rio, procurava por João Gilberto, que já começara a ficar famoso. Através desses contatos, conheceu Tom Jobim, Roberto Menescal, Eumir Deodato, Dorival Caymmi e outros.

Em Belo Horizonte, a turma da Savassi já ganhara nome e, geralmente, quem se responsabilizava por traduzir os sentimentos da turma em canções era Pacífico. A partir de então, suas canções começaram a ganhar uma conotação bossa-novista.

(...) aí eu notei também que tinha muita coisa que a gente queria falar pras moças e pras namoradas dos amigos, coisa que não tinha música ainda. Então eu inventava, por exemplo, 'Se eu tivesse ao menos coragem de dizer que te amo', então tudo que a turma sentia, eu ia fazendo melodias, com as letras falando nesses assuntos (entrevista com Pacífico Mascarenhas, BH/MG, 2007).

Ainda em 1958, Pacífico preparou seu primeiro disco para ser gravado no Rio de Janeiro, *Um passeio musical*, junto com outros dois músicos mineiros, Paulo Modesto e Gilberto

---

<sup>13</sup> Ver CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. 3.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 145-146.

Santana, pela Companhia Brasileira de Disco (hoje Universal), mas com produção independente.

Muitas das reuniões da turma da Savassi aconteciam nas casas dos integrantes da turma, e aqueles grupinhos que, costumeiramente, se encontravam para tocar violão e conversar passaram a realizar o que se chamou Sambacana, ou seja, “reuniões na base de samba e cana, nas quais eram mostradas as novas composições aos amigos” (cf. Pacífico Mascarenhas).

Outro nome importante da turma do Sambacana é Roberto Guimarães, que, segundo seu próprio relato em entrevista, só teria conhecido Pacífico Mascarenhas e participado dessas reuniões, após sua música “Amor certinho” haver sido gravada por João Gilberto. O primeiro contato de Roberto Guimarães com a Bossa Nova foi através da Rádio Nacional, que começara a tocar o primeiro 78 rpm gravado por João Gilberto (com “Chega de Saudade” no lado A) e também através de seu primo Márcio Guimarães, que morava no Rio de Janeiro e tinha aulas de violão na academia de Carlinhos Lyra.

Aí o Márcio veio passar umas férias em Belo Horizonte e ficou hospedado lá na casa dos meus pais. O Márcio começou então a me passar alguma coisa, aqueles acordes novos de Bossa Nova, e eu me encantei com aquilo. Mas o meu primeiro contato realmente com a Bossa Nova foi na minha casa, na casa do meu pai. Eu tava saindo de casa, na sala tinha um rádio, esses rádios grandões RCA, e aí eu comecei a ouvir João Gilberto cantando “Chega de Saudade”, e aquilo foi como se fosse um soco na minha cara, né, a sensação que eu tive foi essa. E falei: ‘quê que é isso, heim?’ Nunca tinha ouvido nada parecido, em termos de ritmo, de jeito de cantar, de emissão de voz. E aquilo, eu fiquei parado, mas que coisa maravilhosa! O João Gilberto tinha lançado um 78 rpm, que de um lado, era ‘Chega de Saudade’ e, do outro lado, ‘Oba-lá-lá’.<sup>14</sup>

A partir daí, Roberto Guimarães, que já possuía alguns sambas-canções, começou a compor músicas de Bossa Nova. E compôs tão bem que foi contemplado com a gravação de sua música “Amor certinho” por João Gilberto no LP *O amor, o sorriso e a flor*, em 1960. João Gilberto, em 1959, foi fazer um show em Belo Horizonte no Minas Tênis Clube, quando Roberto Guimarães o conheceu. A mesma canção fora gravada anteriormente por Jonas Silva, ex-integrante do grupo vocal Os Garotos da Lua, a pedido do próprio João Gilberto, que também atuou no grupo.

E lá na turma nossa, tinha umas moças que eram de Diamantina, a família ligada a Diamantina, que faziam parte da turma, eram amigas minhas, e por

---

<sup>14</sup> Trecho da entrevista concedida por Roberto Guimarães, exclusivamente para esta pesquisa. Belo Horizonte/MG, 09 de junho de 2007.



coincidência o João veio aqui com a Astrud Gilberto, a mulher dele na época... A Astrud é carioca, o pai dela, inclusive, acho que é descendente de alemão, e a mãe é descendente aqui desse pessoal de Diamantina. Aí quando acabou o show, as minhas amigas lá de Diamantina falaram assim: ‘ô, Roberto, o João e a Astrud vão lá pra casa da nossa tia’ (que era há dois quarteirões do Minas). ‘Você quer ir lá conosco?’ Falei: ‘vamos, uai.’ Aí chegamos na casa da tia delas, o João já tava lá na sala sentado no sofá com a Astrud e as tias delas todas. Eu já conhecia a família. E aí elas entraram e me apresentaram pro João e pra Astrud: ‘esse aqui é o Roberto Guimarães, um amigo nosso, faz serenata, é compositor, cantor, tem umas músicas aí que ele queria te mostrar.’ Mas a gente não tinha combinado nada disso. Nunca tive essa pretensão de achar que eu ia cantar pro João Gilberto. Mas aí pegaram o violão do João, porque eu não tava com violão, e botaram na minha mão, eu peguei e cantei. Cantei umas cinco músicas pro João que eu tinha, e o João não se pronunciava; eu cantava e ele só ficava olhando. Aí acabou, ele falou assim comigo: ‘canta aquela segunda de novo’ (era o ‘Amor certinho’); eu cantei, né? Ele pegou, falou assim: ‘canta de novo’, eu cantei de novo. Aí ele pegou o violão, tirou a harmonia toda, pediu pra eu escrever a letra e falou assim: ‘eu vou gravar a sua música.’ Eu quase caí pra trás (entrevista com Roberto Guimarães, BH/MG, 2007).

Em 1963, Pacífico inventou um método de acompanhamento de violão com os acordes desenhados para aparecer na capa do disco. E para esse LP, intitulado *Conjunto Sambacana*, lançado em 1964 pela Odeon, nada mais bossa-novista do que os arranjos ficarem por conta de Roberto Menescal e Hugo Marotta, e teclados, a cargo de Eumir Deodato. As vozes eram de um tal de Toninho (que nunca mais apareceu) e Joyce, que, convidada por Menescal, pela primeira vez colocava sua voz em disco, ela que, anos mais tarde, seria uma das referências da Bossa Nova.

O Conjunto Sambacana, formado praticamente para a gravação desse primeiro disco, na realidade não existia como grupo. Aliás, “uma porção de gente queria contratar o grupo que praticamente não existia” (cf. Pacífico Mascarenhas).

Convidado pela Odeon, em 1965, para gravar o segundo *Sambacana – Quarteto Sambacana* –, Pacífico, que havia acabado de conhecer Bituca (Milton Nascimento) e Wagner Tiso, recém-chegados de Três Pontas, os levou para o Rio de Janeiro, juntamente com Marcos de Castro, compositor e arranjador mineiro, e também Gileno, irmão de Wagner Tiso. Registre-se que “a primeira vez que Bituca entrou num estúdio foi para gravar ‘Barulho de trem’. A segunda foi para gravar como vocalista num disco de Pacífico Mascarenhas” (BORGES, 2004, p. 69).

Marco fundamental na carreira de Milton Nascimento: seus primeiros passos musicais o ligam à Bossa Nova, sem falar que ele ao contrabaixo, mais Wagner Tiso ao piano e Paulo Braga na bateria, compunham o Berimbau Trio, que tocava jazz e Bossa Nova nas noites belo-horizontinas.

“E fomos pro Rio gravar o disco. Fomos eu e o Bituca, e nós fomos num carro que eu tinha, um Sinca Chawbord, que foi enguiçando o tempo todo pelo caminho. E toda hora o Bituca tinha que entrar debaixo pra soltar o óleo, pra soltar a roda. E foi uma viagem assim triste mesmo pra gente ir pro Rio pra gravar esse disco” (entrevista com Pacífico Mascarenhas, BH/MG, 2007).

Logo se vê que a turma da Savassi e o Sambacana, liderado por Pacífico Mascarenhas, funcionaram como pontes entre o Rio de Janeiro e Belo Horizonte, estabelecendo conexões que vamos analisar mais adiante.

### QUANDO MINAS CONSOME E PRODUZ BOSSA NOVA

A Bossa Nova veio ao mundo com o lançamento de “Chega de Saudade”, primeiramente sob o formato de 78 rpm, em 1958, e, na seqüência, no LP de mesmo nome, em 1959. Nas palavras do maestro Júlio Medaglia, “o aspecto que de início chamou a atenção do ouvinte foi o caráter coloquial da narrativa musical”.<sup>15</sup> João Gilberto trazia uma interpretação despojada, e, para os muitos ouvintes, acostumados com grandes vozes, ele estaria quase que se anulando como cantor, por reproduzir uma espécie de canto-falado, intimista, mais natural e relaxado.

Em relação ao acompanhamento, “em vez de servir de *background* para o “solista”, com grandes introduções e finais sinfônicos, era, ao contrário, camerístico, econômico e muito transparente” (MEDAGLIA, 1978, p. 75).

Outro aspecto importante ressaltado por Medaglia foi o desenvolvimento da linguagem violonística de acompanhamento. Antes, as músicas eram tratadas com os acordes básicos da harmonia tradicional, ou seja, tônica (define o tom da canção), dominante (quinto grau em relação à tônica, com caráter de aproximação), tônica com sétima (preparação para o acorde seguinte) e, por fim, subdominante (que geralmente marca o clímax de uma canção e dá idéia de afastamento em relação à tônica). Os acordes, além de sempre colocados em posição fundamental (a nota principal como o baixo ou o bordão do acorde), eram articulados sob um ritmo simétrico.

Daí a revolução provocada pelo lançamento do primeiro LP de João Gilberto. Os acordes passaram a ser tratados em posições invertidas e incorporavam notas estranhas ou

---

<sup>15</sup> MEDAGLIA, Júlio. Balanço da bossa nova. In: CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. 3.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 75.

dissonantes em relação à harmonia tradicional, manejados agora sob um ritmo próprio, não dependente do canto.

Com *Chega de Saudade* uma nova cartada estava lançada na música popular brasileira, como uma espécie de síntese do que vinha sendo procurado pelos meninos e meninas do Sinatra-Farney Fã-Clube ou pelos moços e moças de Copacabana e também, por que não?, pelos rapazes da turma da Savassi em Belo Horizonte.

Um pouco depois da gravação do primeiro LP de Pacífico Mascarenhas, *Um passeio musical*, de 1958, ele e Roberto Guimarães gravaram juntos um compacto (entre o fim de 1959 e início de 1960) contendo de um lado três composições de Pacífico e, de outro, outras três de Roberto. A música “Amor certinho”, de Roberto Guimarães, já estava nas mãos de João Gilberto para ser lançada no LP *O amor, o sorriso e a flor*, no começo de 1960. Dentre as cinco músicas que Roberto Guimarães apresentara a João Gilberto, por que será que ele escolhera justamente esta?

Amor à primeira vista/ amor de primeira mão/ é ele que chega cantando,  
sorrindo/ pedindo entrada no coração/ o nosso amor já tem patente/ tem  
marca registrada/ é amor que a gente sente/ eu gravo até em disco todo esse  
meu carinho/ todo mundo vai saber/ o que é amar certinho/ esse tal de amor  
não foi inventado/ foi negócio bem bolado/ direitinho pra nós dois/ foi ou  
não foi?/ esse tal de amor não foi inventado/ foi negócio bem bolado/  
direitinho pra nós dois.

O estilo de João Gilberto, principalmente o seu modo de cantar, suave e intimista, parece adaptar-se perfeitamente à letra de Roberto, tão “certinha” em detalhes e ao mesmo tempo singela em seu ar prosaico e coloquial, sem falar nos aspectos musicais, que se estruturam numa linguagem tipicamente bossa-novista. Elementos diferentes aparecem apontando o caminho da metalinguagem: o amor, que já tem patente, pode ser gravado em disco para todo mundo tomar conhecimento.<sup>16</sup> Música e letra, como se percebe, se autocomentam aí.

O primeiro LP de maior repercussão gravado por Pacífico Mascarenhas foi *Conjunto Sambacana*, pela Odeon, em 1964. O disco conta com 14 faixas, todas fiéis às características da Bossa Nova inauguradas por *Chega de Saudade*. A voz de Joyce e a de Toninho têm um timbre doce e se expressam de um jeito intimista, com impostação natural e despojada. Interessante foi a idéia de Pacífico de reproduzir as posições ao violão desenhadas na

---

<sup>16</sup> Essa canção, após uma série de gravações desde que saiu na voz de João Gilberto, foi gravada, em 2003, no CD de Roberto Guimarães e convidados – *Amor certinho*, por Lô Borges, artista oriundo do bairro de Santa Tereza em Belo Horizonte, um dos gigantes do Clube da Esquina.

contracapa do LP. Os acordes utilizados nas suas composições estão permeados daquelas notas estranhas à harmonia tradicional. Dessa forma, o comprador do disco era agraciado com as canções e poderia ainda aprender a tocar aqueles “acordes dissonantes”.

Em se tratando das letras das composições bossa-novistas, já foi salientado por muitos analistas que nelas prepondera a economia de palavras, escritas em tom coloquial e prosaico. Seu modo de dizer as coisas configura o recurso a “outras palavras” para se comunicar de maneira mais direta com seu público.<sup>17</sup>

A naturalidade e a prosa das letras da Bossa Nova revelam a cara de muitos jovens da época. Elas também estão presentes nas canções de Pacífico Mascarenhas, como, por exemplo, em “Bolo” (parceria com Augusto M. Guimarães), no LP *Conjunto Sambacana*. Nessa faixa se relata o desabafo de um amigo a outro, contando que a namorada não apareceu ao encontro marcado; porém nem por isso o rapaz fica desconsolado e sai à procura de outro amor.

Hoje eu combinei/ encontro com meu bem/ ela não vem/ marquei às oito horas/ e não apareceu até agora/ passa meia hora, ela não vem/ olho na esquina, não tem ninguém/ será que essa menina já me esqueceu?/ Por que me deu o bolo?/ eu não vou fazer papel de tolo/ e ligar se ela não vem/ vou seguir o meu passeio/ e se ela ainda vier/ lhe diga, por favor/ que eu já saí à procura de outro amor.

Aliás, as músicas de Pacífico Mascarenhas são um retrato do que acontecia entre os jovens de sua turma, como ele mesmo esclarece: “Tinha muita coisa que a gente queria falar pras moças e pras namoradas. Então eu inventava”. Ele mesmo, na entrevista, cantou um trecho de sua música “Se eu tivesse coragem”, outra faixa do LP *Conjunto Sambacana*, composição que “emprestava” a muitos de seus amigos na hora de conquistar uma garota, principalmente à base de serenatas.

Se ao menos tivesse coragem/ de dizer que te amo e te quero/ que te adoro, meu bem/ e há muito espero/ por você, meu amor, já sofri/ por você, meu amor, morrerei/ eu não consigo lhe dizer/ que gosto tanto de você/ fico sem jeito de pedir/ que me dê logo o seu amor/ se um dia você resolver/ confessar que ama também/ tão feliz eu seria/ se tivesse um dia/ um instante sequer ao seu lado/ um momento feliz com você.

Nesse primeiro disco *Sambacana*, como é típico da Bossa Nova que acolhe mais abertamente procedimentos jazzísticos, há lugar para improvisações curtas ao piano, passando

ainda pela flauta, que tanto anuncia a melodia cantada, como, por vezes, faz variações em torno dela. Outro detalhe são as vocalizações, que em certos momentos formam blocos de acordes, não aqueles tradicionais, e, sim, apoiados em notas “dissonantes”, mostrando o colorido bossa-novista. Essas vocalizações em acordes aparecerão melhor no segundo LP do Sambacana, cuja gravação contou com a participação de Milton Nascimento.

Uma peculiaridade da Bossa Nova de Pacífico Mascarenhas está no fato dele buscar registrar sua visão da realidade belo-horizontina nas letras. Além da Praça da Savassi, uma das suas fontes de inspiração, no LP *Conjunto Sambacana* há uma música intitulada “Ônibus colegial” (Pacífico Mascarenhas e Ubirajara Cabral), “que falava nos colégios todos de Belo Horizonte. As moças dos colégios, quando ela tocava no rádio, todo mundo se ligava nela” (Pacífico Mascarenhas). Para essa música, Roberto Menescal, o arranjador do disco, utilizou o recurso de, na pequena introdução e no final, imitar com os instrumentos a buzina do ônibus colegial.

Vou descobrir onde mora/ essa garota colegial/ que passa sempre dando bola/ dentro de um especial/ não sei se essa menina estuda no Colégio Assunção/ se é do Santa Marcelina/ ou do Sagrado Coração/ já me disseram que ela mora lá na Serra/ já estudou no Izabela/ no Sion e Helena Guerra/ esta garota talvez seria aquela do Sacré Couer/ que muito me prestigia com a do Santa Maria/ hoje o especial passou/ e ninguém olhou pra mim/ ou ela não foi à aula/ ou não gosta mais de mim.

É importante destacar, por outro lado, a faixa de abertura do LP, “Pouca duração”, por se tratar de uma composição especialíssima, que, num certo sentido, remete a obras como “Desafinado” e “Samba de uma nota só” (ambas de Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça).

Affonso Romano de Sant’Anna é um dos autores que se debruçam sobre a inovação literária produzida nas letras da Bossa Nova.<sup>17</sup> Ele retoma exemplos clássicos, mencionados igualmente por outros autores, ao se referir às canções “Desafinado” e Samba de uma nota só”. Ressalta, então, que os compositores conseguem falar de aspectos musicais, lançando mão da própria música, num caso explícito de utilização da metalinguagem. Em meio a tantas polêmicas em que a Bossa Nova foi envolvida, em “Desafinado” o intérprete, fingindo criticar a si próprio sob o pano de fundo de uma história de amor, criticava aqueles que insistiam em

---

<sup>17</sup> Ver PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos: tradição e contemporaneidade na MPB, *História & Perspectivas*, n.º 3, Uberlândia, UFU, jul./dez. 1990, p. 48-56.

<sup>18</sup> SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. 4.ª ed. São Paulo: Landmark, 2004.

chamá-lo (ou em chamar os bossa-novistas) de desafinado e antimusical. Ao mesmo tempo, a melodia, propositalmente trilha caminhos estranhos diante do que era considerado convencional, dando idéia de desafinação para os ouvidos da época: “Se você disser que eu desafino, amor/ saiba que isso em mim provoca imensa dor/ só privilegiados têm ouvido igual ao seu/ eu possuo apenas o que Deus me deu...”

Em “Samba de uma nota só”, canta-se exatamente o que se está ouvindo. Na primeira parte, “Eis aqui este sambinha/ feito numa nota só/ outras notas vão entrar/ mas a base é uma só”, a melodia se escora numa única nota e somente muda, quando se diz “Esta outra é consequência/ do que acabo de dizer/ como sou a consequência inevitável de você”. Na segunda parte, a melodia faz uma série de peripécias, quem sabe alfinetando aqueles que criticavam a economia de elementos na Bossa Nova, enquanto a letra lembra que “Tanta gente existe por aí/ que fala tanto e não diz nada/ ou quase nada/ já me utilizei de toda escala/ e no final não deu em nada/ não sobrou nada”. Daí o intérprete volta pra sua nota, na letra e na melodia, e, claro, também volta para a pessoa amada.

Fechado o parêntesis, note-se que a utilização da metalinguagem não passou despercebida a Pacífico Mascarenhas. Em “Pouca duração” música e letra se entrecruzam:

Esta canção terá pouca duração/ como o nosso amor/ que tão cedo acabou/  
pode compará-la também com uma flor/ que desabrochou/ mas não durou,  
secou/ por isso a canção só terá essa parte/ a outra existirá na imaginação/  
vamos combinar/ eu termino a canção/ se você voltar/ mas só se você voltar/  
se você voltar para o meu coração.

Usa-se a canção, de pouca duração, para falar de uma história de amor que tão cedo acabou. E a composição só tem uma parte, assim como o amor que não foi completo. Mas a proposta é lançada: se a pessoa amada voltar, e o amor se completar, a canção será retomada; caso contrário, a outra parte ficará apenas na imaginação.

Uma outra característica significativa apontada por Sant’Anna nas letras bossa-novistas é a substituição do dramático pelo lírico. Canções anteriormente preocupadas em descrever, passaram simplesmente a retratar e contemplar os acontecimentos. A Bossa Nova celebrizou um tipo de “canção-retrato”, na qual não há especificação do sujeito, nem o que aconteceu a ele – esquema típico de músicas de outrora. Exemplo disso é “Garota de Ipanema” (Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes) ou “Corcovado” (Antônio Carlos Jobim) ou ainda “O barquinho” (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli), as quais parecem capturar um momento único, como uma fotografia.

E assim chegamos ao LP do Quarteto Sambacana, *Muito pra frente*, de 1965. Para exemplificar esse tipo de “canção-retrato”, menciono a faixa “O navio e você”, composição de Pacífico Mascarenhas e do três-pontano Wagner Tiso, que desse disco participou cantando. Músico mais conhecido por sua atuação no movimento chamado Clube da Esquina, Tiso, no entanto, não passou imune ao “balanço da bossa”; pelo contrário, ela foi, com certeza, uma das suas principais escolas.

Olha pro mar/ o navio vai chegar/ ele que vem do sul/ trazendo o meu amor/  
flutua no mar azul/ vai navegando e assim/ estou a esperar/ cada vez mais  
para amar você/ certo que não me esqueceu/ este tempo e.../ olha pro cais/ o  
navio apitou/ trouxe assim todas as promessas que levou/ fazendo-me feliz/  
pois meu amor voltou.

Nesse segundo disco do Sambacana, as músicas recebem arranjos vocais considerados “modernos”. Salvo as partes reservadas para o solista, há momentos em que um conjunto de vozes toma a cena, à base de acordes sofisticados, com notas diferentes, que começaram a ser incluídas nas harmonizações a partir da Bossa Nova. Espaços para improvisações não faltam no LP. E ainda há presença garantida dos “lá-lá-lás”, “oh-oh-ohs” ou “bem-bem-bons”, salientando o singelo e o econômico, bem a caráter de “bim bom, bim, bim, bom”, que o diga João Gilberto. Uma música que mostra bem isso é a primeira faixa, “Tom da canção”, de Pacífico Mascarenhas, que incorpora parcialmente a prática da metalinguagem.

Olhe, meu bem/ achei o tom/ o tom da canção para você cantar/ não repare,  
não/ que eu toco mal violão/ se você quiser/ peço alguém pra acompanhar/  
obrigado, meu bem/ já pode começar/ farei todo possível/ pros acordes não  
errar/ vai sair horrível/ assim mesmo vou tentar/ só para ouvir você cantar/  
bem, bem, bem, bem-bom/ bem, bem, bem, bem-bom.

Para esse disco, Pacífico Mascarenhas contou com Bituca (mais conhecido, hoje, como Milton Nascimento), um rapazinho negro há pouco chegado de Três Pontas, junto com seu amigo Wagner Tiso e o irmão deste, Gileno Tiso, que também participou das gravações. Marcos de Castro, outro mineiro, se encarregou dos arranjos instrumentais e vocais.

Esse LP é uma prova concreta de que a formação de Milton Nascimento passou pelos caminhos da Bossa Nova, tal como a de outros futuros integrantes do Clube da Esquina. Milton Nascimento foi convidado por Pacífico para cantar em seu disco, aceitou e, a partir daí, se abriram muitas portas para ele. Pacífico conta que

Quando o Milton veio pra cá, nessa época, eu arrumei um lugar até pra ele morar lá na Savassi, ele e o Wagner, na pensão lá do Badi, ali na rua Antônio

de Albuquerque. Eles ficaram lá uma temporada, pra eles ficarem lá com a gente. Depois eles saíram, mudaram. E o Milton até de vez em quando ia lá na Savassi, também o Wagner, que eles tavam a um quarteirão lá da Savassi. Depois eles sumiram.

E continua: “Eu que praticamente levei ele pro Rio mesmo. Eu levei ele pra gravar o primeiro disco, e lá ele ficou, ele e o Wagner. Apresentei o Bituca a Elis Regina, apresentei ele ao Eumir Deodato...”.

Márcio Borges, outra legenda do Clube da Esquina<sup>19</sup>, confirma esse depoimento:

Bituca andava sumido, tinha viajado com Pacífico Mascarenhas para participar de um disco do *Quarteto Sambacana*, do “Mestre”. [...] Quanto a Bituca, progredia, apesar dos dias apertados. Andava viajando bastante e conhecendo muita gente importante na música, através de Pacífico Mascarenhas (Borges, 2004, p. 117; 122).

Apesar de Milton Nascimento ter tomado outros rumos – uma mistura aleatória das toadas de congada e carros de boi com *The Beatles*, rock e muito mais –, sua base já estava dada. Sua música revelava marcas indeléveis da “modernidade musical”, em todos os parâmetros, aqui incluída a Bossa Nova. Isto vale também para Wagner Tiso e toda a turma da capital mineira que se reunia na rua Divinópolis, esquina com a rua Paraisópolis, no bairro de Santa Tereza, na Belo Horizonte dos anos 60: Toninho Horta, Tavito, Nivaldo Ornelas, Tavinho Moura, Nelson Ângelo, Márcio Borges, Fernando Brant e Ronaldo Bastos, e mesmo quem veio depois, como Lô Borges, Beto Guedes, Flávio Venturini, Murilo Antunes.

A propósito, Nelson Ângelo, violonista e compositor, ao se mudar para o Rio de Janeiro, envolveu-se com os expoentes da Bossa Nova carioca e, posteriormente, namorou a cantora Joyce, com a qual gravou pela Emi-Odeon, em 1972, o disco *Nelson Ângelo e Joyce*.

Por sinal, como que a atestar os vínculos entre a Bossa Nova, o Sambacana e músicos que comporiam, mais tarde, o Clube da Esquina, Pacífico Mascarenhas fez, anos depois, uma homenagem, no estilo bossa-novista, aos integrantes do Clube da Esquina, em um CD especial chamado *Sonho no Clube da Esquina*, que contém uma música de mesmo nome:

Sonhei que eu estava no Clube da Esquina/ na Divinópolis com Paraisópolis/  
vendo Lô Borges no “Trem azul”/ Beto Guedes fazendo “Avião”.../  
depois quem chegou foi Toninho Horta/ veio no jipe “Manuel Audaz” trazendo  
Marilton/ Murilo Antunes, Tavinho Moura, Ronaldo Bastos/ vejam só que  
coisa maluca/ Fernando Brant, Marcinho, Bituca/ pedindo notícias do mundo

---

<sup>19</sup> Márcio Borges, autor do livro *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*, é um dos componentes mais importantes desse movimento, famoso por suas letras em parceria com Milton Nascimento e Lô Borges.



de lá/ ao Flávio Venturini na “Estação de trem”/ surpreso eu fiquei quando já ia embora/ uma homenagem tão calorosa/ Nelson Ângelo ao violão/ Wagner Tiso, acordeão/ Nivaldo Ornelas tocando “Pouca duração”.

Personagens diferentes foram aparecendo na história da Bossa Nova em Minas Gerais à medida que Pacífico foi gravando seus discos. O terceiro LP do Sambacana, datado de 1969, registrou a presença do músico belo-horizontino Bob Tostes. O quarto LP, de 1976, além das importantes participações de Wagner Tiso e Toninho Horta, incorporou ao “trem mineiro” Suzana Tostes, irmã de Bob. Na época, os dois irmãos já possuíam um grupo de jazz e Bossa Nova que se apresentava pela cidade.

Mas voltemos à Praça da Savassi. Como cada lugar tem suas praias ou praças, ela adquiriu, nas composições de Pacífico Mascarenhas, significado aproximado ao de Copacabana na produção bossa-novista carioca. Muitas músicas de Pacífico remontam o ambiente da Savassi dos anos 60, algumas mais recentes cantam: “Cristóvão Colombo com Getúlio Vargas/ hoje eu aqui, que saudade/ daquele tempo dos anos Savassi/ ah, se essa praça falasse...” (Pacífico Mascarenhas, “Anos Savassi”, CD *Guinnesss Bossa Novíssima*, 2002).

Uma clara referência à Savassi aparece numa canção composta entre o final da década de 1960 e início dos anos 70, uma das faixas do LP *IV Sambacana*, de 1971, “Programa de domingo”:

Aconteceu no verão um piquenique/ um bate-papo/ um bingo e uma esticada até o pique/ para iniciar o nosso encontro no domingo/ à tarde passeamos na Savassi/ e depois você insinuou/ vamos ao Baubles ou Chez Bastião/ e depois de lá uma seresta, um violão/ quando o outro dia clareou, você brigou/ e o nosso programa terminou/ mas eu vou sentir muita saudade/ do domingo que passou.

Acrescente-se que, em 2002, Pacífico teve a ousada idéia de reunir em um único CD 60 músicas de sua autoria, na intenção de entrar para o livro dos records - *Guinness Book*. O CD *Guinness Bossa Novíssima* contou com regravações de músicas feitas anteriormente, como as dos anos 60, e outras posteriores. Nesse CD, gravado por alguns dos melhores músicos e cantores de Belo Horizonte, há muitas canções de culto à Savassi, bem como à cidade de Belo Horizonte: “Belo Horizonte que eu gosto/ não é de ontem, de hoje, de agora/ era de quando eu conheci meu amor/ nos tempos de outrora...” (Pacífico Mascarenhas, “Belo Horizonte que eu gosto”, CD *Guinness Bossa Novíssima*, 2002).

Para mostrar suas relações afetivas e musicais com o Rio de Janeiro, não poderia faltar uma ou outra composição que rendesse homenagem à “cidade maravilhosa”: “Rio de Janeiro,

como eu gosto de você/ sua cor é tão azul/ gostei logo de você.../ eu sou mineiro/ mas foi no Rio de Janeiro/ que eu encontrei a minha namorada...” (Pacífico Mascarenhas, “Rio de Janeiro”, CD *Guinness Bossa Novíssima*, 2002).

Se, de início, a produção dos bossa-novistas sediados no Rio de Janeiro cativou Pacífico Mascarenhas e outros mais, posteriormente ele foi também lembrado como um expoente da Bossa Nova nas Geraes. O alcance de sua obra pode ser avaliado pelo aval recebido de ninguém menos que Luiz Eça, maestro, compositor e instrumentista. Músico experiente, reconhecido como um dos melhores pianistas do país, referência nos anos dourados do Beco das Garrafas e líder do Tamba Trio, Luiz Eça gravou em 1995, pela Velas, juntamente com Luiz Alves e Ricardo Costa (Luiz Eça Trio), 20 canções de autoria de Pacífico Mascarenhas, uma em parceria com Gilberto Mascarenhas (“Olhando as estrelas do céu”) e outra com Marcos de Castro (“Tarde azul”). Para esse CD, as músicas ganharam novos arranjos, somente instrumentais, nos quais Luiz Eça não esconde – e não teria por que fazê-lo – suas influências jazzísticas.

Muitos músicos, ao longo desses quase 50 anos, gravaram composições de Pacífico Mascarenhas, entre eles o Coral de Ouro Preto e Eumir Deodato, no começo dos anos 1970. Por sua vez, Cliff Korman, destacado pianista dos Estados Unidos, gravou 17 músicas de Pacífico com o Quartet Bossa Jazz; e recentemente, no início de 2007, Pacífico foi contemplado com a gravação de 14 de suas músicas por Jorge Cutello (CD *Un argentino en Brasil*: la obra de Pacífico Mascarenhas), pianista e cantor da Argentina, apreciador de Bossa Nova. As quinze canções desse CD, menos a que dá nome ao disco, “Un argentino en Brasil” de Sergio Mihanovich, são de autoria de Pacífico, que ganharam, inclusive, versões em espanhol feitas por Cutello, com exceção das faixas instrumentais “For Emily” e “Manhã já vem”, além de “Demolição”, que o intérprete preferiu cantar em português.

E por falar em ressonâncias atuais da Bossa Nova produzida nas Geraes, outro trabalho que aqui não pode ser esquecido é o CD Roberto Guimarães e convidados – *Amor certinho*, lançado em 2003. Além de resgatar a música “Amor certinho”, na voz de Lô Borges, traz composições bem elaboradas, duas das quais põem em destaque quão importante foi para ele o contato e a aprendizagem com João Gilberto e João Donato, reverenciando-os como ícones da renovação estético-estilística na música popular brasileira.

Um abraço João Gilberto/ foi de peito aberto e traço certo/ que o seu desafinado/ me fez tão encantado/ chega de saudade, a realidade/ é que em cinqüenta e tal/ a primeira vez que te encontrei, afinal/ bem no meio do dial/ na onda que trazia/ o Rio na Rádio Nacional/ Rio que mora no mar/ de onde

eu curtia Lúcio Alves/ Dick Farney, o Radamés e o Tom Jobim/ nos morros gerais de Minas/ em rimas e desvarios/ o meu Rio, meu Rio/ um abraço João Gilberto/ que me deixa tão desperto/ vem me tirar o sossego/ de meu mineiro aconchego/ ai ai ai, ai que chamego/ você foi arranjar/ que esse sonho tão desperto/ essa mania de João Gilberto/ não pode acabar (de Roberto Guimarães, intérprete Marina Machado, “Mania de João Gilberto”, CD Roberto Guimarães e convidados – *Amor certinho*, 2003).

Este samba é pro Donato/ que é João, é um barato/ todo João é uma canção/ de piano ou violão/ ou é santo ou pecador/ mas é sempre cantador/ vem do Acre ou da Bahia/ tem o lacre da poesia/ é bim bom, café com pão/ sopo, rã, lugar comum/ olodum, emoriô/ quem não sabe já dançou/ passarinho em bananeira/ que besteira é não cantar/ quem não curte já morreu/ não nasceu para bailar/ acredite João Donato/ te curtir é um barato/ aqui vai simples carinho/ de quem tem amor certinho/ pelo samba verdadeiro/ balançado brasileiro/ só de ouvir sou muito grato/ pelo samba do Donato (de Roberto Guimarães, intérprete Vanessa Falabella, “Samba pra Donato”, CD Roberto Guimarães e convidados – *Amor certinho*, 2003).

## CONCLUSÃO

O esforço deste trabalho consistiu em mostrar que a Bossa Nova, como um movimento dotado de grande dinamismo e de fronteiras móveis, foi também capaz de desenvolver-se em Minas Gerais, não como mera consequência do que acontecia no Rio, e, sim, muito mais como produto das buscas de um grupo de jovens que, na época, ansiavam pelo “moderno”, mesmo sem saber o que isso implicaria.

Para fazer avançar a pesquisa, procurei investigar a obra do mineiro Pacífico Mascarenhas, figura central entre os que transitaram pela ponte Rio-Minas, levando e trazendo a Bossa Nova. Roberto Guimarães foi outra personalidade destacada nesses vaivéns, ao lado de tantos outros que tiveram sua parcela de contribuição.

Apesar da pesquisa ter-se centrado nas décadas de 1950 e, especialmente, 1960, período que marca, respectivamente, o surgimento e o ápice da Bossa Nova, isso não significa que a perspectiva adotada neste trabalho seja a de que, a partir daí, ela tenha se estancado. Como tentei evidenciar, a própria Bossa Nova foi fundamental para Milton Nascimento e os demais músicos do Clube da Esquina.

Lembro que Luiz Tatit chega a distinguir o que seria Bossa Nova “intensa”, ou o movimento musical propriamente dito, e outra, mais “extensa”. A primeira, “que durou por volta de cinco anos (de 1958 a 1963), criou um estilo de canção, um estilo de artista e até um modo de ser que virou marca nacional de civilidade, de avanço ideológico e de originalidade” (TATIT, 2004, p. 179).

Penso que a produção do Sambacana estendeu um pouco o que Tatit chama de Bossa Nova “intensa”, principalmente se nos basearmos nos dois primeiros discos Sambacanas, um de 1964, o outro, de 1965. “Outra coisa é Bossa Nova “extensa”, que se propagou pelas décadas seguintes, atravessou o milênio, e tem por objetivo nada menos que a construção da “canção absoluta”, aquela que traz dentro de si um pouco de todas as outras compostas no país” (Idem).

Sob essa ótica, as sementes da Bossa Nova encontram-se espalhadas até hoje, de uma forma ou de outra, em maior ou menor escala, na produção dos músicos populares, que às vezes podem nem se dar conta disso.

Por essas e outras, ao ser questionado sobre a relevância da Bossa Nova nos dias atuais, Pacífico Mascarenhas diz, em alto e bom som: “Para você ver que a música de Bossa Nova não enjoa... Daqui a 10 anos ainda será uma música moderna”.

### **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a orientação do professor Dr. Adalberto Paranhos, ao financiamento do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica – PIBIC/ CNPq/UFU e, em especial, a Pacífico Mascarenhas e Roberto Guimarães, que tão gentilmente me receberam em suas casas e concederam informações indispensáveis para o desenvolvimento deste trabalho.

### **BIBLIOGRAFIA**

BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. 5.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. 3.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DUARTE, Paulo Sérgio e NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). *Do samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/FAPERJ, 2003.

GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

JOYCE. *Fotografei você na minha rolleyflex*. Rio de Janeiro: MultiMais, 1997.

MATOS, Cláudia Neiva de, TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

MATOS, Maria Izilda Santos de. *Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana*. 2.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

MEDAGLIA, Júlio. Balanço da bossa nova. In: CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. 3.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

\_\_\_\_\_. *Música impopular*. São Paulo: Global, 1988.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001.

PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo, *ArtCultura*, n.º 9, Uberlândia, Edufu, jul./dez. 2004.

\_\_\_\_\_. Novas bossas e velhos argumentos: tradição e contemporaneidade na MPB, *História & Perspectivas*, n.º 3, Uberlândia, UFU, jul./dez. 1990.

\_\_\_\_\_. O Brasil dá samba?: os sambistas e a invenção do samba como “coisa nossa”. In: *Música popular en América Latina*. Santiago de Chile: Fondart, 1999.

\_\_\_\_\_. Sons de sins e de não: a linguagem musical e a produção de sentidos, *Projeto História*, n.º 20, São Paulo, Educ/Fapesp/Finep, abr. 2000.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. 4.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Landmark, 2004.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo*. 5.<sup>a</sup> ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

\_\_\_\_\_. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

THOMSON, Alistair. Reconstituo a memória: questões sobre a relação entre história oral e memórias. *Projeto História*, n.º 15, São Paulo, abr. 1997.

ULHÔA, Martha e OCHOA, Ana Maria. *Música popular na América Latina: pontos de escuta*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

VELHO, Gilberto. *A utopia urbana: um estudo de antropologia social*. 5.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 2.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 1995.

ZAN, José Roberto. *Do fundo do quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Tese de doutorado em Ciências Sociais. Campinas: Unicamp, 1996.

### DISCOGRAFIA

- Conjunto Sambacana. LP *Conjunto Sambacana*, v. 1. Odeon, 1964.  
 \_\_\_\_\_ . LP *Conjunto Sambacana*, v. 3. Odeon, 1969.
- João Gilberto. LP *Chega de saudade*. Odeon, 1959.  
 \_\_\_\_\_ . LP *O amor, o sorriso e a flor*. Odeon, 1960.
- Jorge Cutello. CD *Un argentino en Brasil: la obra de Pacífico Mascarenhas*. S./ grav., 2007.
- Luiz Eça Trio. CD *Velas*, 1995.
- Milton Nascimento. LP *Courage*. A&M Records, 1968.  
 \_\_\_\_\_ . LP *Travessia*. Codil, 1967.
- Nelson Ângelo e Joyce. *Nelson Ângelo & Joyce*. Emi-Odeon, 1972.
- Pacífico Mascarenhas. CD *Guinness Bossa Novíssima*. Song Disc, 2002.
- Quarteto Sambacana. *Muito pra frente*. Odeon, 1965 (relançado em CD).
- Roberto Guimarães e convidados. *Amor certinho*. S./ grav., 2003.
- Sambacana. LP *V Sambacana*. Royal, 1981.  
 \_\_\_\_\_ . LP *VI Sambacana*. Ariola, 1988.  
 \_\_\_\_\_ . CD *VII Sambacana – Bossa Nova*. S./ grav., 2006.

### FONTES CONSULTADAS

Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História da Universidade Federal de Uberlândia.

Acervo particular de Adalberto Paranhos.

Caras (edição especial) nº. 19, ano 3 – jun. 1996, v. 2: A história da Bossa Nova.

*Dicionário grove de música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

*Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Art/ Publifolha, 1998.

Entrevista com Pacífico Mascarenhas, em 09 de junho de 2007, em Belo Horizonte/MG.

Entrevista com Roberto Guimarães, em 09 de junho de 2007, em Belo Horizonte/MG.

<http://www.dicionariompb.com.br>

<http://www.luizamerico.com.br>

<http://www.museudepessoas.com.br>

<http://www.pacificomascarenhas.com.br>