

Ponte Rio-Minas: a Bossa Nova nas Geraes*

Adalberto Paranhos**

Nas leituras já cristalizadas sobre a emergência da Bossa Nova na cena musical brasileira e internacional, ela tomou rosto como uma produção aclimatada aos novos ventos que sopraram na Zona Sul carioca, berço do movimento. Por mais que o Rio de Janeiro tenha jogado um papel absolutamente decisivo na revolução sonora bossa-novista, tal fato não deve nos fazer perder de vista que, qual um novelo de muitas pontas, outras histórias se desdobraram nas dobras dessa história.

Embaralhando as linhas dos tempos e lugares, é possível perceber que a Bossa Nova contou ainda com outros lócus de produção e consumo da autodenominada “moderna música popular brasileira”. São Paulo, como é sabido, foi um deles. Minas Gerais, mais precisamente Belo Horizonte, ao contrário do que comumente se pensa, se deixou também contagiar, aqui e ali, pelo balanço da bossa. É o que atestam as obras de Pacífico Mascarenhas (e seu Conjunto Sambacana, assim como composições com a caligrafia de Roberto Guimarães. Identificar e analisar as pontes musicais lançadas entre o Rio e Minas é o objetivo deste trabalho.

Uma das principais fontes de pesquisa das quais me vali consistiu em entrevistas realizadas com esses dois músicos¹, sem dúvida alguma os maiores expoentes da Bossa Nova nas Geraes. Enquanto Pacífico Mascarenhas adquiriu, ainda nos anos 1960, maior notoriedade, Roberto Guimarães teve sua mais conhecida composição, “Amor certinho”, registrada em disco por ninguém menos que João Gilberto em seu emblemático LP *O amor, o sorriso e a flor*.²

* Este trabalho contou com o auxílio financeiro da Fapemig (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais)

** Doutor em História Social pela PUC-SP. Professor do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia. Editor de *ArtCultura*: Revista de História, Cultura e Arte. Vice-presidente da IASPM-AL (seção latino-americana da International Association for the Study of Popular Music). Autor, entre outros livros, de *O roubo da fala*: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil. 2. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007. Co-autor de *Música popular en América Latina*. Santiago de Chile: Fondart, 1999.

A isso se seguiu uma busca, em sites dedicados à música popular brasileira, de referências significativas sobre a cena musical belo-horizontina, especialmente nas décadas de 50 e 60 do século passado. Ao mesmo tempo, vasculhei acervos fonográficos a fim de localizar gravações em vinil (geralmente LPs), em particular aquelas não disponíveis no formato de CDs. A propósito, o relançamento, mais ou menos recente, de alguns LPs do Sambacana em CD facilitou, em parte, o desdobramento desta pesquisa até o momento inacabada.

Paralelamente, ocupei-me da escuta atenta de LPs e CDs, como o do pianista, maestro e arranjador Luiz Eça, líder de um dos mais notáveis conjuntos instrumentais e vocais do auge da Bossa Nova, o Tamba Trio, ele que, nos anos 1990, gravou um disco que reuniu, em suas 20 faixas, exclusivamente composições de Pacífico Mascarenhas.³

Calcado nessa investigação, tratei, portanto, de buscar iluminar alguns pontos obscuros dos caminhos percorridos pela Bossa Nova, conferindo visibilidade a expressões musicais que, sob vários aspectos, caíram no esquecimento.

Outras histórias da Bossa Nova

Durante os anos 60 do século XX, um intenso debate se instalou e estalou nos meios musicais brasileiros, com ampla repercussão junto a setores mais intelectualizados do país. No centro dessa discussão, figurava a Bossa Nova. O que seria ela? Um movimento ligado à renovação da tradição musical brasileira, tendo como um de seus pontos de apoio o jazz, ou mera “armação” do imperialismo norte-americano destinada a corromper nossas “raízes culturais”? A Bossa Nova exprimiria a alienação da juventude de classe média da Zona Sul carioca ou implicaria uma tomada de posição política, no plano estético, com o fim de promover o arejamento da produção musical brasileira?⁴

As respostas a estas perguntas são as mais diversas e para todos os gostos. Tanto na bibliografia disponível quanto nas reações de pessoas comuns, as avaliações sempre variaram enormemente. Para uns, a Bossa Nova representou o ápice da qualidade alcançada pela música popular produzida no Brasil, sem deixar de absorver inclusive contribuições procedentes do segmento chamado erudito. Ela teria redefinido as batidas do samba, enriquecendo-o com seus desenhos melódicos e harmônicos dissonantes e com outro discurso, trazido para o campo da

³ CD *Luiz Eça Trio*. Velas, 1995.

⁴ Como é mais do que sabido, o ultranacionalista José Ramos Tinhorão reservou à Bossa Nova seu desdém, escarnecendo-a como algo que, a rigor, faria parte da história do jazz e não propriamente da música popular brasileira. Suas teses sobre o assunto se acham expostas, entre outras obras, em Tinhorão, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo*. 5.ª ed. São Paulo: Art, 1986, cap. A bossa nova e a canção de protesto, e *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Caminho, 1990, esp. parte VI, O pós-guerra.

linguagem coloquial. Para outros, ao contrário, a Bossa Nova, no fundo, se reduziria a uma “batida diferente”, inventada por jovens pequeno-burgueses que, sem ter muito o que dizer, se limitaram a falar de barquinhos, do sol, do sal, do céu e do mar, do amor, do sorriso e da flor, recheando, de quebra, suas composições de diminutivos inconseqüentes. Além do mais, seu canto “pra dentro”, à maneira do canto-falado – distante, anos-luz, das marcas do canto de embocadura operística –, foi visto como típico de quem não dispõe de recursos para entoar devidamente uma canção.

Seja qual for o lugar em que nos situemos no interior desse debate⁵, o que salta aos olhos, na produção bibliográfica em torno da Bossa Nova, é que certos elementos comuns aparecem quer de um lado quer do outro dessas duas trincheiras. O movimento é apontado, por esses litigantes envolvidos nessas “lutas de representações”, como sendo, em geral, essencialmente carioca, coisa de jovens brancos da Zona Sul, de formação universitária (ou quase), colocados mais ou menos próximos do topo da pirâmide social, dada a sua condição de classe média alta (ou quase).

Neste texto que, por sinal, não se propõe a ser mais que um resumo expandido, pretendo interrogar ao menos uma dessas evidências, ainda que fossem cabíveis outros questionamentos. Procuro pôr em destaque que a Bossa Nova, na sua produção e/ou expansão, não se resumiu ao espaço do Rio de Janeiro. Antes, acolheu contribuições de outros centros urbanos espalhados por diferentes estados, como, por exemplo, São Paulo e Minas Gerais. Neste último caso, que me interessa mais de perto, Belo Horizonte foi o seu pólo de irradiação. E é nele que se fez ouvir a música do conjunto Sambacana, liderado pelo compositor, violonista e pianista Pacífico Mascarenhas, sob cujas asas despontaram no mundo do disco figuras marcantes das Geraes, como Milton Nascimento e Wagner Tiso, que viriam a integrar o célebre Clube da Esquina.

Se, inegavelmente, a Zona Sul carioca foi, acima de tudo, o berço da Bossa Nova (sem descartar, no entanto, a importância de figuras procedentes da Zona Norte, onde, diga-se de passagem, se sediava o Sinatra-Farney Fã Clube, do qual saíam alguns dos seus precursores), não se pode perder de vista o processo de interação que aproximou, musicalmente, o Rio de Janeiro de outros lugares como centros não apenas reprodutores mas igualmente produtores do estilo bossa-novista. Daí ser necessário, a meu ver, ampliarmos a escala de observação desse fenômeno musical, o qual não se restringe a uma manifestação *made in Rio*, que, quando muito, se espraíaria também por terras paulistas.

⁵ Eu abordo o assunto em detalhes, sem deixar de me posicionar abertamente, em Paranhos, Adalberto., Novas bossas e velhos argumentos: tradição e contemporaneidade na música popular brasileira, *História & Perspectivas*, n.º 3, Uberlândia, UFU, 1990.

Resultados parciais

1. Uma primeira constatação que se impõe foi que esta pesquisa me conduziu, por assim dizer, a uma parte do “lado B” da história da Bossa Nova, na tentativa de prestar uma contribuição ao alargamento do universo de referências do movimento bossa-novista. Tornou-se, então, possível perceber a sua existência inclusive onde ele, em regra, foi considerado inexistente ou desprovido de maior significação. Isso se contrapõe a umas tantas histórias escritas sobre a Bossa Nova. Basta ressaltar que, quem se der ao trabalho de sair à cata de referências a Pacífico Mascarenhas na *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*⁶, não encontrará nenhum verbete com o nome desse artista. Ao longo dos seus mais de 3.500 verbetes achará apenas uma ou outra alusão esparsa a ele. Logo se vê que a pesquisa em desenvolvimento permite lançar outros olhares sobre a historiografia e a história da música popular brasileira, explorando dimensões pouco usuais, notadamente no caso da Bossa Nova.

2. Com base nas entrevistas concedidas por Pacífico Mascarenhas e Roberto Guimarães, esbocei uma reconstituição da atmosfera musical belo-horizontina no período estudado (anos 50 e 60) e o impacto provocado pela irrupção da revolução bossa-novista, que teve como carro-chefe a gravação de “Chega de saudade” por João Gilberto⁷. Evidenciou-se que, à semelhança dos jovens frequentadores das Lojas Murray, no Rio de Janeiro⁸, havia em Belo Horizonte moços que se deixavam embalar por novas sonoridades, antenados com o que se compunha de mais sofisticado na área dos sambas-canções e à procura de uma “modernização” da música brasileira que desaguaria na Bossa Nova.

3. A partir daí ocorreu um relativo estreitamento de contatos entre músicos das Geraes e do Rio de Janeiro, como o baiano João Gilberto, pioneiro a gravar uma composição bossa-novista do mineiro Roberto Guimarães (a já mencionada “Amor certinho”), a ponto de, no primeiro LP do Conjunto Sambacana⁹, os arranjos serem assinados por Hugo Marotta e Roberto Menescal, este um dos emblemas da Bossa Nova, sem falar de outro personagem de proa no movimento, Eumir Deodato, a quem foram confiados os teclados.

4. Essa convergência entre músicos de Belo Horizonte e do Rio de Janeiro não se deveu a um produto do acaso. Longe da praia, mas mergulhados nos “mares de morros”, jovens belo-horizontinos predominantemente de classe média vinham, já há algum tempo, segundo o

⁶ *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2.^a ed. São Paulo: Art/Publifolha, 1998.

⁷ 78 rpm “Chega de saudade” (Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes), João Gilberto. Odeon, 1958, antecessor do LP homônimo, lançado em 1959.

⁸ Cf. Castro, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, cap. 2.

⁹ LP *Conjunto Sambacana*. Odeon, 1964.

relato de Pacífico Mascarenhas, compondo a turma da Savassi (entenda-se, da Praça da Savassi), convertida em ponto de encontro desses moços que regavam a boa música seus papos e suas serenatas ou conquistas amorosas. Suas reuniões, realizadas freqüentemente nas casas dos integrantes da turma, eram movidas a samba e cana, de onde provém, aliás, o nome do conjunto Sambacana.

5. Em meio ao prestígio adquirido por Pacífico Mascarenhas e Roberto Guimarães no cenário musical belo-horizontino, dois reforços de peso, afinados pelo diapasão bossa-novista e do jazz¹⁰, se incorporaram à trupe mineira para a gravação do segundo disco do Sambacana: Milton Nascimento e Wagner Tiso, à época recém-chegados à capital do estado¹¹. Transportados para o Rio, participaram do LP *Muito pra frente*, do Quarteto Sambacana¹², como que a atestar a construção da ponte Rio-Minas, por onde transitaram outros músicos expressivos do Clube da Esquina, com uma formação ancorada parcialmente na Bossa Nova, caso do guitarrista Toninho Horta.

6. Como uma espécie de “conjunto-lotação” que, em sua caminhada, vai recolhendo gente pelo caminho, o terceiro LP do Sambacana, datado de 1969¹³, acolheu mais um passageiro, presente, até hoje, em gravações de Pacífico Mascarenhas: o músico belo-horizontino Bob Tostes. Já o *IV Sambacana*¹⁴ (Tapeçar, 1971), além de Wagner Tiso e Toninho Horta, fez embarcar no “trem mineiro” Suzana Tostes, outra companheira de viagem de Pacífico Mascarenhas em registros fonográficos mais recentes.

7. Da mesma forma como “Samba de uma nota só” e “Desafinado”, ambas concebidas a quatro mãos por Tom Jobim e Newton Mendonça, se consagraram como paradigmas bossa-novistas¹⁵, a Bossa Nova das Geraes forjou, à sua moda, suas canções-modelo. “Amor certinho” é uma delas. Nela, a sustentável leveza bossa-novista, com suas sutis dissonâncias, contagia a letra. Seu autor, Roberto Guimarães, opera a despoetização do poético que impregnava muitas letras vetustas e bem comportadas ou, como diria, em outro contexto, Affonso Romano de Sant’Anna, se “restabelece para a música popular brasileira a poesia não-

¹⁰ Sobre o assunto, v. Borges, Márcio *Os sonhos não envelhecem*: histórias do Clube da Esquina. 5. ed. São Paulo: Geração, 2004, primeira parte, *passim*.

¹¹ Como lembra Márcio Borges, um dos “sócios” do Clube da Esquina, Pacífico Mascarenhas, carinhosamente chamado de “o mestre”, “era amigo do pessoal da Bossa Nova do Rio, tinha músicas gravadas e um método prático de ensino de violão que era vendido nas bancas e livrarias. Pacífico deu muita força para Bituca [Milton Nascimento] e o incentivou na carreira musical. A primeira vez que Bituca entrou num estúdio foi para gravar “Barulho de trem” [um compacto]. A segunda foi para gravar como vocalista num disco de Pacífico Mascarenhas” Borges, Márcio, *op. cit.*, p. 68 e 69.

¹² LP *Muito pra frente*. Quarteto Sambacana. Odeon, 1965.

¹³ LP *Conjunto Sambacana*, v. III. Odeon, 1969.

¹⁴ LP *IV Sambacana*. Tapeçar, 1971.

¹⁵ Para uma análise sobre “Samba de uma nota só” e “Desafinado”, v. Medaglia, Júlio. “Balanço da bossa nova”. In: Campos, Augusto de (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. 4.ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 83-85, e Naves, Santuza Cambraia. “Da Bossa Nova à Tropicália”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 14 e 15.

poética”¹⁶. A poética, no caso, marcada pela prosa, se despe de efeitos formalistas e reabilita a linguagem colada à fala cotidiana (“esse tal de amor não foi inventado/ foi negócio bem bolado/ direitinho pra nós dois/ foi ou não foi?”). E mais: esse “negócio” – palavra sem maior apelo poético, usada aqui para horror dos cultores de expressões eruditas – merece um comentário e uma comemoração à parte. Daí que, num claro exemplo de “isomorfismo” -- apontado por Augusto de Campos, ao se referir à integração dialética entre fundo e forma em “Samba de uma nota só” e “Desafinado”¹⁷ --, Roberto Guimarães promove, em sua canção, o enlace entre letra e música ao cantar “eu gravo até em disco todo esse meu carinho/ todo mundo vai saber/ o que é amar certinho”.

8. A economia musical e verbal se dão as mãos ainda na mais difundida composição de Pacífico Mascarenhas, enxuta como uma gravação da primeira Bossa Nova, tal como se pode ouvi-la nos três LPs inaugurais de João Gilberto¹⁸, que constituem a base sonora desse novo estilo. Música e letra se autocomentam à perfeição, numa demonstração de utilização da metalinguagem. Uma joga luz sobre a outra. “Pouca duração”¹⁹, como o nome indica, é uma canção-relâmpago, de duração extremamente breve, reduzida tão-somente a uma parte, “como o nosso amor/ que tão cedo acabou”. Seu autor anuncia que “por isso a canção só terá essa parte/ a outra existirá na imaginação” e faz uma promessa: “vamos combinar/ eu termino a canção/se você voltar(...)/ para o meu coração”.

9. Neste esforço de recuperação das interações musicais entre o Rio de Janeiro e Belo Horizonte, em meio a todo um processo de apropriações e reapropiações que assinalaram a história da Bossa Nova em outras latitudes e longitudes, não poderia faltar uma referência especial ao espaço ocupado nas composições e na memória dos bossa-novistas mineiros pela Praça da Savassi, uma de suas fontes de inspiração. Num certo sentido, ela está para os músicos das Geraes como Copacabana, em primeiro lugar, e Ipanema, em segundo, estão para a Bossa Nova, com o calor do sol e o sabor do sal da Zona Sul carioca. Se examinada, então, a uma distância temporal de aproximadamente 40 anos, alarga-se consideravelmente sua relevância. Várias são as composições inseridas no CD *Guinness: Bossa Novíssima*, de Pacífico Mascarenhas²⁰, que pontuam o significado da Savassi para a juventude bossa-novista de Belo Horizonte nos anos 60. Uma linha direta praticamente a liga a Copacabana, símbolo recorrente em muitas canções compostas em décadas passadas ou mais recentemente.

¹⁶ Sant’Anna, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. 3.^a ed. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 218.

¹⁷ Alusão a texto de Augusto de Campos, publicado originalmente no *Correio Paulistano* e reproduzido em Brito, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: Campos, Augusto de (org.), *op. cit.*, p. 38 e 39.

¹⁸ João Gilberto. LPs *Chega de saudade*. Odeon, 1959, *O amor, o sorriso e a flor*, *op. cit.*, e *João Gilberto*. Odeon, 1961.

¹⁹ “Pouca duração” (Pacífico Mascarenhas) Conjunto Sambacana. LP *Conjunto Sambacana*, *op. cit.*

²⁰ Pacífico Mascarenhas. CD *Guinness: Bossa Novíssima*. Song Disc, 2002.

10. Ao longo de toda essa história que passa pela ponte Rio-Minas, a Bossa Nova nas Geraes deixou entrever, nas harmonizações e nos improvisos que entrecortam as gravações da obra de Pacífico Mascarenhas, de Roberto Guimarães e outros mais a sua filiação a uma concepção de música popular brasileira com requintes de sofisticação, fundindo, com toques de delicadeza, samba e jazz. E isso se nota também no momento de *revival* da Bossa Nova feita em Minas Gerais neste início de século. Seus sinais de vitalidade, próprios de quem vive muitas vidas para além daquela a que parte da historiografia a confinou, são claramente perceptíveis. No CD *Amor certinho*, com Roberto Guimarães e convidados²¹ se tem mais uma demonstração de que o pulso da Bossa Nova ainda pulsa (nele, por sinal, se rendem homenagens musicais, entre outros, aos João, Gilberto e Donato, sem falar de Tom Jobim), incorporando novos músicos e cantores das Geraes. O mesmo se verificara, um ano antes, no CD *Guinness: Bossa Novíssima*, com Pacífico Mascarenhas e convidados, disco que, segundo o *Guinness World Records*, quebrou todos os recordes ao alojar, num só CD, 60 músicas, quase todas elas de Pacífico Mascarenhas e de curta duração.

11. A Bossa Nova das Geraes extrapolou, como se observa, os seus limites geográficos. Se, a partir de 2001, o pianista e arranjador estadunidense Cliff Korman tranpôs para dois CDs 34 músicas de Pacífico Mascarenhas, à frente do Quartet Bossa Jazz²², no início de 2007, o compositor mineiro seria brindado, na Argentina, com um CD do pianista e cantor Jorge Cutello, um apreciador da Bossa Nova que gravou *Un argentino en Brasil: la obra de Pacífico Mascarenhas*²³. Por essas e muitas outras, não há como prosseguir ignorando as ressonâncias bossa-novistas da música produzida em Minas Gerais.

²¹ Roberto Guimarães e convidados. CD *Amor certinho*. S/grav., 2003 (disco patrocinado pela Cemig).

²² Maiores referências sobre ambos os volumes se encontram disponíveis no site de Cliff Korman: www.cliffkorman.com.

²³ Jorge Cutello. CD *Un argentino en Brasil: La obra de Pacífico Mascarenhas*. S/grav., 2007.