

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS**  
**PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**DO ÔNIBUS COLEGIAL AO TREM DE DOIDO: INTERAÇÕES  
ENTRE A BOSSA NOVA NAS GERAES E O CLUBE DA ESQUINA**

**GUSTAVO CÉSAR SILVA BELAN**

**GUSTAVO CÉSAR SILVA BELAN**

**DO ÔNIBUS COLEGIAL AO TREM DE DOIDO: INTERAÇÕES ENTRE  
A BOSSA NOVA NAS GERAES E O CLUBE DA ESQUINA**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação em Ciências Sociais do Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), como exigência para a obtenção do título de mestre em Ciências Sociais, sob a orientação do Prof. Dr. Adalberto Paranhos.

UBERLANDIA/MG, OUTUBRO DE 2016

**GUSTAVO CÉSAR SILVA BELAN**

**DO ÔNIBUS COLEGIAL AO TREM DE DOIDO: INTERAÇÕES ENTRE A BOSSA  
NOVA NAS GERAES E O CLUBE DA ESQUINA**

**Banca examinadora:**

---

Prof. Dr. Adalberto Paranhos (orientador) – UFU

---

Prof. Dra. Márcia Ramos de Oliveira – Udesc

---

Prof. Dr. André Rocha Leite Haudenschild – UFU

**Suplentes:**

---

Prof. Dr. Márcio Ferreira de Souza – UFU

---

Prof. Dr. Roberto Camargos de Oliveira – PMU

Se nós, que somos animais, nos homenageamos, por que não dedicar umas laudas a um cão?

Ao Tião, companheiro na solidão do processo de escrita. Mais uma vítima da especulação imobiliária.

“Aquele hora, eu só não me desconheci,  
porque bebi de mim – esses mares”.

(João Guimarães Rosa)

## AGRADECIMENTOS

A conclusão desta etapa só foi possível mediante a perseverança do Professor Adalberto Paranhos, que seguiu ao meu lado nos momentos mais conturbados da graduação e da pós-graduação. Lá se vão oitos anos, e é a ele a quem eu credito meus avanços dentro e fora da academia. O Paranhos me ensinou a tratar a música com respeito. E é assim que hoje faço o meu viver. Assumo a total responsabilidade pelos possíveis equívocos deste trabalho e tenho a certeza de que eles não vão interferir na impecável trajetória profissional do Adalberto – ele que, além da conhecida competência como pesquisador, também ostenta o grau máximo do bom gosto futebolístico. Ao meu orientador e companheiro de time, muito obrigado. Que venha o tetra.

Agradeço aos professores e às professoras do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia, em especial ao Márcio de Sousa, a Patrícia Trópia, a Mônica Abdala e ao Diego da Silveira, docentes que colaboraram significativamente para o meu desenvolvimento no curso. Agradeço também ao Leonardo Soares por suas excelentes aulas no campo da Literatura Comparada, disciplina que veio ao encontro do que busquei desenvolver nesta dissertação. Cabe ainda exaltar a prestatividade do quadro técnico-administrativo do INCIS/PPGCS. Às servidoras Edvandra e Jaqueline, muito obrigado por todos os acudimentos burocráticos. Também sou grato aos que acordam mais cedo para limpar os bancos nos quais nunca tiveram o privilégio de se sentarem. Deveria citá-los por seus nomes.

Antes de chegar ao formato final, este trabalho passou pela cuidadosa leitura dos Professores Roberto Camargos e Kátia Paranhos, membros titulares da banca de qualificação, e que foram fundamentais para o encaminhamento da pesquisa. Registro ainda meus sinceros agradecimentos aos músicos entrevistados e também aos que, por diversos motivos, não puderam colaborar. Teorizamos porque eles criam. Evoé, grandes artistas! Ao longo do mestrado, me privei de compartilhar alguns momentos com amigos e parentes pelos quais tenho grande apreço. Todos eles me apoiaram. Por outro lado, conheci pessoas solidárias que também se afastaram dos seus para se dedicar à labuta sociológica. Obrigado pelo companheirismo. E se aqui estou, é porque minha mãe, Marli, resistiu às adversidades. A ela, principalmente a ela.

## RESUMO

As inovações propostas pela bossa nova imprimiram um novo padrão à música popular urbana no Brasil. Por mais visíveis que sejam as disputas em torno da construção do imaginário que a cerca, algumas concordâncias gerais são recorrentes na bibliografia especializada sobre o tema. Entre elas, o reconhecimento da Zona Sul carioca como palco principal da autodenominada “moderna música popular brasileira”. É notório que o Rio de Janeiro foi o berço da nova proposta, mas engessar esse importante movimento estético a um único polo de irradiação acaba por não contribuir para a melhor compreensão do seu vasto campo de referência. Ancorados na discografia disponível, buscaremos evidenciar parte dessa apagada página da bossa nova – com foco na cena musical que emergiu na capital mineira entre o final dos anos 1950 e a década de 1960 – no intuito específico de analisar um dos seus possíveis desdobramentos: a existência de traços significativos da linguagem bossa-novista presentes em grande parte da obra de alguns artistas fundamentais na concepção do Clube da Esquina, fenômeno que se configurou em símbolo de identidade da canção popular urbana em Minas Gerais. Para tanto, priorizaremos uma fração das produções fonográficas dos músicos mineiros Toninho Horta e Wagner Tiso e seus vínculos com a bossa nova, que nas Gerais teve como um de seus expoentes Pacífico Mascarenhas.

**Palavras-chave:** Sociologia, História, música popular, bossa nova, Clube da Esquina.

## ABSTRACT

Innovations *bossa nova* proposed shaped a new profile to the urban popular music in Brazil. No matter how apparent the disputes around the construction of the imaginary relative to it, there are a few general agreements in the specialized literature on this topic. One of these is recognizing Rio de Janeiro's South district as the main stage for the so-called "modern Brazilian popular music". It is clear that Rio de Janeiro was the cradle of this new proposal, but limiting this important esthetical movement to one single hub from which it would radiate does not lead to a better understanding of its wide field of references. Based on the available discography, we will try to highlight part of this inconspicuous *bossa nova* page – focusing on the musical scene that emerged in Belo Horizonte, capital city of the state of Minas Gerais (MG), between the late 1950s and the 1960s – in order to analyze specifically one of its possible developments: the presence of significant traits of the *bossa-nova* language in much of the work of a few artists who were crucial for conceiving *Clube da Esquina*, phenomenon that became a symbol of the identity of MG's urban popular song. To do so, we will prioritize a fraction of MG musicians Toninho Horta and Wagner Tiso's phonographic productions and their links with *bossa nova*, one of the exponents of which in MG was Pacífico Mascarenhas.

**Key Words:** Sociology, History, popular music, *bossa nova*, *Clube da Esquina*.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
------------------	----

### CAPÍTULO I

#### *Outras notas vão entrar: a bossa nova em Minas Gerais*

1. Pobre samba meu: a bossa em disputa .....	15
2. Caminhos cruzados: a ponte Rio-Minas .....	27
3. No ponto: a bossa em bêagá .....	39

### CAPÍTULO II

#### *Encontros na esquina: uma travessia de mão dupla*

1. Nada será como antes? O amanhã do Clube da Esquina .....	48
2. Quando penso no futuro. A bossa e o Clube .....	60

### CAPÍTULO III

#### *Aqui, ó! A bossa dos “sócios”*

1. Sons imaginados: a bossa de Wagner Tiso .....	74
2. De Ton pra Tom: Toninho Horta e a bossa .....	90

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
---------------------------	-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	106
----------------------------------	-----

### FONTES

Bibliográficas .....	108
Orais .....	110
Eletrônicas .....	111
Discos .....	114
Fonogramas .....	118

## INTRODUÇÃO

“No Brasil reinava então/ o doutor samba-canção/ foi quando apareceu o cara do Bim-bom”.<sup>1</sup> Qualquer um que tenha um pouco de afinidade com a temática, já deve imaginar do que se trata este verso do incansável Tom Zé. O cara do “Bim-bom”<sup>2</sup>, baiano como ele, foi o responsável por catalisar um processo de renovação estética que mudou os rumos da canção popular urbana no Brasil. Estamos falando de João Gilberto e, é claro, da bossa nova.

Essa letra de “Síncope Jãobim”<sup>3</sup> – faixa do álbum *Estudando a Bossa – Nordeste Plaza*, terceiro disco da série estudos<sup>4</sup> – foi gravada e lançada em 2008, ano que assinalou meio século do registro antológico de “Chega de saudade”<sup>5</sup>, fonograma considerado o grande marco do movimento bossa-novista. Efemérides como essa, muitas vezes, vêm acompanhadas por homenagens, em diversos formatos, que acabam por reforçar mitificações caras ao imaginário que permeia o elemento em evidência.

O rompimento com o samba-canção, citado por Tom Zé, por exemplo, é um dos axiomas defendidos por diversas vozes inseridas no campo de disputa pela legitimação de uma história oficial da bossa nova. Leituras nessa direção, imprimem um certo tom de heroísmo à narrativa que vem associando o fenômeno bossa-novista a uma ideia de “grau zero da sonoridade brasileira”<sup>6</sup>. Reconhecendo a visibilidade acadêmica do paradigma da bossa, optamos por não repisar argumentos de autores que se propuseram, com grande êxito, a analisar e discorrer sobre os incontáveis avanços do movimento – o que hoje seria muito cômodo e não traria maiores contribuições a este campo de estudo.

Com o intuito de fugir das armadilhas da canonização do objeto de pesquisa, buscamos problematizar, sem a pretensão de grandes aprofundamentos, alguns discursos recorrentes que tendem a ofuscar a qualidade da vasta produção musical pré-joãogilbertiana. Esse foi o ponto de partida que nos levou à questão central deste trabalho: por mais que haja diversas posições em torno do significado da bossa nova e de tantas

---

<sup>1</sup> “Síncope Jãobim” (Tom Zé), Tom Zé. *Estudando a Bossa – Nordeste Plaza*. CD Biscoito Fino, 2008.

<sup>2</sup> “Bim-bom” (João Gilberto), João Gilberto. *Chega de saudade*. LP Odeon, 1959.

<sup>3</sup> “Síncope Jãobim” (Tom Zé), Tom Zé. *Estudando a Bossa – Nordeste Plaza*, op. cit.

<sup>4</sup> Este disco junta-se aos álbuns: Tom Zé. *Estudando o Samba*. LP Continental, 1965; e Tom Zé. *Estudando o Pagode na opereta segregamulher e amor*. CD Trama, 2005.

<sup>5</sup> “Chega de saudade” (João Gilberto), João Gilberto. *Chega de saudade*. LP Odeon, 1959.

<sup>6</sup> TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 50.

controvérsias que ela desatou, algumas concordâncias gerais foram notadas. Entre elas, o reconhecimento da Zona Sul carioca como palco principal, quando não exclusivo da autodenominada “moderna música popular brasileira”.

É notório que a antiga capital foi o berço do novo gênero, porém entendemos que engessar esse importante movimento estético a um único polo de irradiação não contribui para a melhor compreensão do seu vasto campo de referência. Frente a esse problema, nos propomos a descortinar a cena bossa-novista que emergiu em Belo Horizonte em meados dos anos 1960, com destaque para as produções musicais de Roberto Guimarães e Pacífico Mascarenhas (criador do Conjunto Sambacana), dois precursores do gênero nas Alterosas, e principais responsáveis por selar parcerias que estabeleceram uma ponte de mão dupla com seus pares cariocas.

Após o registro dessa olvidada página da bossa nova, focamos na análise de um dos seus possíveis desdobramentos: a interação com a atmosfera que envolveu o Clube da Esquina. Ampliando o recorte temporal para além da fase intensa do movimento (1958-1965)<sup>7</sup>, pudemos constatar a existência de traços significativos da linguagem bossa-novista presentes em grande parte da obra de alguns artistas fundamentais na construção desse fenômeno que se configurou em símbolo de identidade da canção popular urbana mineira. Para tanto, priorizamos a discografia dos músicos Toninho Horta e Wagner Tiso.

Tal escolha foi baseada na projeção de suas respectivas criações no âmbito ligado ao Clube da Esquina, bem como em outras esferas de circulação da música brasileira. A disponibilidade de acesso a diversas fontes documentais também foi levada em consideração, e pôde, dentro desta proposta, contornar satisfatoriamente as tentativas frustradas das entrevistas diretas. No limite dos recursos materiais do projeto, pudemos entrevistar pessoalmente nomes como Pacífico Mascarenhas, Joyce Moreno, Nelson Ângelo, Juarez Moreira e Bob Tostes.

Inseridos num conturbado contexto de tensões políticas, em que o governador do Estado de São Paulo escancara publicamente seu preconceito e despreparo frente à

---

<sup>7</sup> Sobre o assunto, ver: Ver PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos: tradição e contemporaneidade na música popular brasileira. *História & Perspectivas*, n. 3, Uberlândia, UFU, 1990, p. 77; e SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, v. 2: 1958-1985. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 15.

produção de conhecimento na área de Ciências Sociais,<sup>8</sup> cabe a nós reforçar a relevância deste tipo de trabalho que se propõe a investigar um poderoso elemento mediador das relações sociais cotidianas: a canção popular.

O debate em torno das particularidades sociológicas, históricas e linguísticas no campo da canção não é uma novidade na academia, nem no mercado editorial. Em função daqueles que se dedicaram e se dedicam em renovar o aparato teórico e metodológico no desenvolvimento de pesquisas desta natureza, a música popular adquiriu nas últimas décadas uma crescente importância como fonte documental e como de objeto específico de estudo.

Enfim, já não há como negligenciar a relevância sociocultural dessa manifestação artística, bem como a qualidade das pesquisas produzidas em diferentes planos do conhecimento científico, que vêm quebrando a resistência de setores da academia quanto a “reconhecer a dignidade estética do objeto em questão e a necessidade de investigá-lo como suporte teórico e analítico sofisticado e adequado à sua especificidade.”<sup>9</sup>

No bojo desse processo, verifica-se, contudo, uma forte tendência (de cientistas sociais, historiadores e pesquisadores de outras áreas que não a de musicologia) a centrar o foco de análise quase exclusivamente – ou, pelo menos, prioritariamente – nas letras das canções. Por maior que seja a importância dessa prática, entendemos que ela por si só não contempla toda a complexidade do trabalho com música, mesmo que não se tenha em vista um estudo fundamentalmente ancorado nas bases da musicologia.

Por tudo isso, ressaltamos que alguns cuidados metodológicos se fazem necessário ao vincular registro sonoro e pesquisa sociológica. Prender-se apenas à letra de uma canção pode levar o pesquisador a não atentar para a relação de complementaridade e/ou de oposição que ela entretém com outros elementos da obra musical. Não se devem colocar em segundo plano os elementos da performance musical como objeto de análise,

---

<sup>8</sup>Sobre o assunto, ver:

<[http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1610:nota-da-diretoria-executiva-da-anpocs-sobre-as-declaracoes-do-governador-geral-do-alcmin-acerca-do-fomento-a-pesquisa-cientifica&catid=1136:destaques&Itemid=433](http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=1610:nota-da-diretoria-executiva-da-anpocs-sobre-as-declaracoes-do-governador-geral-do-alcmin-acerca-do-fomento-a-pesquisa-cientifica&catid=1136:destaques&Itemid=433). Acesso em 01 nov 2016.

<sup>9</sup> MATOS, Neiva de. *Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba-canção*. ArtCultura, n.9, Uberlândia, Edufu, jul.-dez, 2004, p.13.

pois ela é capaz de transformar o sentido estético e ideológico contido, à primeira vista, na canção.

Quantas vezes, um discurso musical pronunciado de maneira não-litera (em virtude do arranjo e da interpretação que recebe) não entra em embate com a expressão literal imediata de uma composição? De acordo com Adalberto Paranhos, “As palavras que, aparentemente, injetam sentido numa canção não deixam de passar, em muitas situações, por um processo de dessignificação e/ou de ressignificação, submetendo-se a um fluxo permanente de apropriação e reapropriação de sentidos”.<sup>10</sup>

Sendo assim, a escuta dos fonogramas revelou-se, para nós, uma prática de extrema importância. Afinal, ouvir os registros sonoros é preciso, até porque uma partitura, por exemplo, “não equivale a uma peça fria apropriada de forma neutra pelos sujeitos que a leem”,<sup>11</sup> de igual maneira como a letra de uma mesma canção pode adquirir sentidos diferenciados, dependendo da performance de seu interprete e/ou dos sentidos que lhe emprestam os seus receptores.

Vem daí que

*Na realização de um obra musical, quando esta deixa a condição de potência para se converter em ato, torna-se necessário atentar para o seu fazer-se e refazer-se nesse ou naquele momento histórico, graças à ação desse ou daquele sujeito. E esse sujeito, datado historicamente, ocupa sempre um lugar social. Por ser, é claro, portador de uma bagagem cultural, sua experiência de vida funciona como um filtro para a percepção das coisas.*<sup>12</sup>

Seguindo esse direcionamento, propusemo-nos a trabalhar baseado nas metodologias utilizadas nos estudos de Adalberto Paranhos e Arnaldo Contier<sup>13</sup>, procurando articular concomitantemente as três esferas do fenômeno musical: a

<sup>10</sup> PARANHOS, Adalberto. *A ponte Rio-Minas: A Bossa Nova nas Geraes*. Edital Fapemig 01/2001-Demanda Universal.

<sup>11</sup> PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura*, n. 9, Uberlândia, 2004, p. 30. Por isso esse autor complementa: “quando alguém procede à leitura de uma partitura [...], não se tem uma situação em que um objeto inerte se impõe com todo o seu peso à consciência do leitor”. *Idem*.

<sup>12</sup> *Idem*. Sobre problemas teórico-metodológicos envolvidos no estudo das canções, ver ainda NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, cap. III.

<sup>13</sup> Ver CONTIER, Arnaldo Daraya, *Música no Brasil: História e interdisciplinaridade (algumas interpretações: 1926-80)*. In: *História em debate: problemas, temas e perspectivas*. São Paulo: CNPq/InFour, 1991.

linguagem verbal, calcada nos discursos, formulações ideológicas e percepções estéticas; a linguagem musical, abordando música, interpretação e performance; e a mediação dos meios de gravação e divulgação pelos quais se desenvolve a experiência social da canção.

## CAPÍTULO I

### OUTRAS NOTAS VÃO ENTRAR: A BOSSA NOVA EM MINAS GERAIS

#### 1. Pobre samba meu: a bossa em disputa

As inovações propostas pela bossa nova imprimiram um novo padrão estético à música popular urbana no Brasil. O lançamento do LP *Chega de saudade*<sup>1</sup>, em fevereiro de 1959 – gravado por João Gilberto, sob a direção musical de Tom Jobim – é considerado por muitos estudiosos do ramo como o grande catalizador das ideias de modernização da música popular brasileira que estavam em gestação nos anos 1950. Segundo o maestro Júlio Medaglia, “o impacto, a polêmica e, ao mesmo tempo, o interesse suscitados pelo lançamento do LP *Chega de saudade* não foram meramente acidentais. Nele se concentravam, da maneira mais rigorosa e dentro do mais refinado bom gosto, os elementos renovadores essenciais que a música popular brasileira urbana exigia naquele exato momento, em sua vontade de assimilação de novos valores”.<sup>2</sup>

A mudança é clara e límpida, como água de beber, camará. Por mais que os reis do rádio ainda vendessem muitos discos, não é preciso ser especialista para compreender que João, Tom e companhia mudaram os rumos do nosso cancioneiro. Características como equilíbrio entre os componentes da peça musical, interpretações mais contidas e a utilização de acordes com variáveis tensões<sup>3</sup> consolidaram-se como elementos basilares na construção de uma identidade bossa-novista. Tais aspectos, combinados com a famosa temática ensolarada<sup>4</sup>, são exaustivamente adulados como o marco zero da sofisticação nacional.

Não precisamos reforçar que estamos em sintonia com a grande maioria dos que se posicionam abertamente do lado das incontestáveis conquistas do movimento – haja

---

<sup>1</sup> João Gilberto. *Chega de saudade*. LP Odeon, 1959.

<sup>2</sup> MEDAGLIA, Júlio. Balanço da Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da Bossa e outras bossas*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 75.

<sup>3</sup> Sob esse e outros prismas, pode-se dizer, como frisa Adalberto Paranhos, que o movimento bossa-novista promoveu, “em meio à *continuidade* dessas experiências mais arrojadas, uma simultânea *ruptura* com o passado”. Ver PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos: tradição e contemporaneidade na música popular brasileira. *História & Perspectivas*, n. 3, Uberlândia, UFU, 1990, p. 27.

<sup>4</sup> Se antes já existiam muitas músicas que incorporavam uma linguagem coloquial, com a bossa nova esse modo de dizer as coisas tornou-se uma de suas características. A poética bossa-novista, despida de grandiloquência literária, assimilou a fala do dia a dia. Sobre o assunto, ver TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 177-185.

vista a escolha deste objeto –, porém não engrossaremos o coro daqueles que tapam os ouvidos para as riquezas da produção musical pré-jôaogilbertiana.

O verso “ninguém me ama/ ninguém me quer”, do compositor Antônio Maria, é o alvo preferido dos que atacam o excesso passional dos sambas-canção que predominavam nos anos 1950. Uma das leituras difundidas é a de que pioneiros como Lúcio Alves, Dick Farney e Johnny Alf prepararam o terreno para que a dupla Jobim e Dolores abrisse as portas da boate, iluminando as trevas que haviam se apossado do nosso cancionário. Assim, “Me dê a mão, vamos sair pra ver o sol”<sup>5</sup> alinhava-se à corrente que desaguaria nos dias mais azuis da música popular brasileira.

Num processo de concorrência pela legitimidade cultural – no qual uma produção orienta-se buscando distinções pertinentes em um determinado campo<sup>6</sup> –, atores envolvidos, por vezes, contestaram, omitiram ou simplesmente desprestigiaram as múltiplas vertentes que compunham o cenário musical no período que antecedeu ao movimento bossa-novista. É verdade que a tônica do lamento falou mais alto, a partir de 1945, mas nem por isso pode-se dizer que a dor-de-cotovelo (ou o seu sinônimo mais sincero) tenha abafado importantes linguagens como o baião, o samba-sincopado, as marchinhas carnavalescas e o choro instrumental, que por tantas vezes foi ressignificado no formato canção.

Se êxito comercial de artistas como Luiz Gonzaga e Waldir Azevedo contrapõe a ideia de que os soluços haviam sepultado as temáticas festivas, os caminhos harmônicos utilizados por compositores e instrumentistas como Custódio Mesquita, Garoto e Dino Sete Cordas também enfraquecem os argumentos de que a base harmônica era uma só.<sup>7</sup> Já os tão combatidos arroubos vocais, não aparecem nas gravações de sambistas como Mário Reis e Vassourinha, e muito menos nos registros cantados pelo grande compositor Noel Rosa, ele que também dispensava as hipérboles dos versos pseudo-parnasianos.

Consagrados no cânone da bossa nova, João Gilberto e Tom Jobim nunca contestaram abertamente o bom-gosto de um *crooner* ou as potencialidades dos músicos

<sup>5</sup> “Estrada do Sol” (Tom Jobim e Dolores Duran). Sylvia Telles. *A arte de Sylvia Telles*. LP Fontana/Polygram/ Philips, 1979.

<sup>6</sup> Sobre o assunto, ver: BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 7ª ed. São Paulo, 2011, p. 108-109.

<sup>7</sup> Sobre o assunto, ver: PELLEGRINI, Remo Tarazona. *Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em Samba e Choro*. Dissertação (Música), IAR-UNICAMP, Campinas, 2005, p.209-219.

de Conjunto Regionais, até porque a melodia que abre a histórica gravação de “Chega de saudade” – que na opinião de Jobim não é bossa<sup>8</sup> – foi soprada por um flautista oriundo das mais refinadas rodas de choro, Nicolino Cópia, o popular Copinha. Mas Copinha não foi o único chorão a participar do marco da bossa nova. Ed Maciel, trombonista calejado nos salões de gafieiras, também carimbou seu nome na seleta ficha técnica do LP de 1959.

No emblemático álbum, João Gilberto debutou novidades<sup>9</sup> ao mesmo tempo em que – magistralmente – reconfigurava quatro composições paridas no berço do samba tradicional: “Rosa Morena” (Dorival Caymmi)<sup>10</sup>; “Morena boca de ouro” (Ary Barroso)<sup>11</sup>; “Aos pés da cruz” (Marino Pinto e Zé da Zilda)<sup>12</sup>; e “É luxo só” (Ary Barroso e Luiz Peixoto)<sup>13</sup>.

Essa relação dialógica com o passado não passou despercebida pelo ensaísta Brasil Rocha Brito, que, no calor do momento, apontou que “a posição da Bossa Nova não é iconoclástica, inamistosa ou hostil em relação a uma tradição que é viva porque foi inovadora em sua época”.<sup>14</sup> Na mesma linha, seguiram-se equilibradas análises de estudiosos como Adalberto Paranhos, Luiz Tatit, Marcos Napolitano e outros acadêmicos que fugiram das leituras rasas, calcadas no reducionismo e na dicotomia.

O mesmo não se pode dizer do pesquisador José Ramos Tinhorão, que vociferou de peito aberto contra uma suposta deturpação das tradições populares. A face polemista do Tinhorão, que infelizmente vem ofuscando suas relevantes contribuições científicas, correu na esteira dos seus trabalhos jornalísticos. Com alcance mais amplo que as publicações estritamente acadêmicas, os produtos voltados às esferas da comunicação (jornais, revistas, rádio e televisão) e do mercado editorial constituem-se em poderosas instâncias de conservação e consagração no campo da música popular.

---

<sup>8</sup> Sobre o assunto, ver: SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, v. 2: 1958-1985. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 20.

<sup>9</sup> Além da citada “Chega de saudade”, também entraram no álbum os temas “Lobo Bobo” (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli); “Brigas nunca mais” (Tom e Vinicius de Moraes); “Ho-ba-la-la” (João Gilberto); “Saudade fez um samba” (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli); “Maria ninguém (Carlos Lyra); “Desafinado” (Tom Jobim e Newton Mendonça); e “Bim bom” (João Gilberto).

<sup>10</sup> “Rosa Morena” (Dorival Caymmi).

<sup>11</sup> “Morena boca de ouro” (Ary Barroso).

<sup>12</sup> “Aos pés da cruz” (Marino Pinto e Zé da Zilda).

<sup>13</sup> “É luxo só” (Ary Barroso e Luiz Peixoto).

<sup>14</sup> BRITO, Brasil Rocha, *op. cit.*, p. 26. A esse respeito, Paranhos alude a uma “pequena história de algumas incompreensões” e se reporta a figuras tradicionais de nossa música que assumiram o papel de “transviados do samba”. Ver: PARANHOS, Adalberto. Novas Bossas e velhos argumentos, *op. cit.*, p. 14-26.

Fruto de um expressivo corpus documental, o livro “*Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*”<sup>15</sup> tornou-se uma importante referência sobre o movimento bossa-novista. Seguindo a vertente histórico-biográfica, o autor, Ruy Castro, impressiona pelo fôlego com que catalogou e cruzou informações ao mesmo tempo em que nos surpreende com passagens que flertam com uma dispensável deselegância – como afirmar, omitindo a fonte, que o Jacob do Bandolim era associado à má sorte,<sup>16</sup> e que o veterano Patrício Teixeira se dedicava a “acumular fungo”.<sup>17</sup>

O jornalista reforça que o livro foi lançado em um momento em que a bossa nova estava em baixa evidência,<sup>18</sup> motivo pelo qual alguns dos entrevistados demonstraram certa preocupação em ter sua carreira associada à denominação. De fato, na passagem dos anos 1980 para a década de 1990, o mercado fonográfico nacional não estava pra bossa. A boa repercussão do livro contribuiu para alavancar um processo de revalorização do gênero, que se fortaleceu ainda mais com as comemorações de posteriores efemérides.

No aniversário de 40 anos do movimento, Carlos Lyra e Roberto Menescal se juntaram ao poeta Paulo César Pinheiro para compor “Bênção, bossa nova”<sup>19</sup>, samba que curiosamente cita mais artistas ligados a outras vertentes musicais (17) do que os homenageados (14) bossa-novistas.

*Benção, bossa nova/ que ninguém há de esquecer/ Nos seus quarenta anos/ fiz um samba pra você// Foi tanto mestre que eu ouvi/ Villa, Ravel e Debussy/ Bach, Chopin e muito mais// Gershwin, Sinatra, Cole Porter/ E as harmonias que abriram as portas/ Pro coração do jazz// Trio Los Panchos, Caballero/ Lucho Gatica, Augustin Lara/ Samba-canção é a cara do bolero// E é por toda essa influência, que o Rio de Janeiro faz a bossa/ E canta pro mundo inteiro/ Bênção, bossa nova/ Que ninguém há de esquecer/ Nos seus quarenta anos/ Fiz um samba pra você// Foi tanto mestre que eu ouvi/ Desde Noel, Caymmi e Ary/ Até Garoto e Pixinguinha/ Ah, que saudade a gente sente/ de Elizeth, Lúcio e Dick/ de Dolores, Sylvinha/ Tanta lembrança de Ronaldo/ Nara, Maysa e Aloysio/ Newton Mendonça, Elis e Luiz Eça// Lembro Vinicius pelo verso/ E Tom Jobim pela canção/ Canto e peço de coração:/ Bênção, bossa nova/ Que ninguém há de esquecer/ Nos seus quarenta anos/ Fiz um samba pra você.*

<sup>15</sup> CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 347.

<sup>17</sup> *Idem*, p. 129.

<sup>18</sup> Entrevista de Ruy Castro concedida ao programa “Roda Viva”, da TV Cultura, veiculada em 22/02/2016.

<sup>19</sup> “Bênção, Bossa Nova” (Roberto Menescal, Carlos Lyra e Paulo César Pinheiro), Carlos Lyra. *Eu & a Bossa*. CD MCK/ Casa da palavra, 2008. Mesmo título de um disco da Leila Pinheiro, produzido por Roberto Menescal em 1989: Leila Pinheiro. *Benção, Bossa Nova*. LP Polygram/ Philips, 1989.

Ao que tudo indica, essa letra “inclusiva” (tal qual o famoso “Samba da bênção”<sup>20</sup>) tem a pena do poeta Paulo César Pinheiro. Ele que, apesar de ostentar parcerias com nomes como Johnny Alf, João Donato e Tom Jobim, não demonstra visíveis interesses em disputar as instâncias de legitimação no campo da bossa nova. O mesmo não se pode dizer dos compositores Carlos Lyra e Roberto Menescal, integrantes da primeira fase do movimento, e que, por diferentes caminhos, continuam a lutar por melhores posições na hierarquia dos graus de consagração.<sup>21</sup>

A dupla chegou a coproduzir o longa “*Coisa mais linda*: histórias e casos da bossa nova”, documentário dirigido por Paulo Thiago, com estreia em 2005. O subtítulo não é ingênuo.<sup>22</sup> Se o Augusto de Campos propunha um “Balanço da bossa”, Ruy Castro, Lyra e Menescal entram na disputa por oficializar suas leituras acerca do movimento.

A produção, com mais de 52 mil acessos no *youtube*,<sup>23</sup> começa com o Roberto Menescal falando que a bossa nova só poderia ter nascido no Rio de Janeiro. Carlos Lyra complementa: “Ela veio de Copacabana pra cá. Assim como o samba nasceu na Bahia e veio pro Rio, a bossa nova nasceu em Copacabana e veio pra Ipanema”.

Com o mar em segundo plano, a dupla cita versos que exaltam a cidade: “Rio é mar, eterno se fazer amar”; “Rio, serras de veludo/ Sorrio pro meu Rio, que sorri de tudo”; “Dá janela, vê-se o Corcovado”; “A onda que quebrou [sic] no mar”; “As praias desertas continuam esperando por nós”. Na sequência, Menescal enfatiza uma frase escrita pelo jornalista Ronaldo Bôscoli (grafada na famosa casa de shows *Canecão*): “Aqui se fez, se escreveu a música brasileira”. Encerra-se o prólogo [Corte para abertura do filme].

Permeado de imagens estereotipadas do Rio de Janeiro, o documentário mescla depoimentos de artistas aos de estudiosos como Sérgio Cabral, Arthur da Távola e Tárík de Souza, além, é claro, do onipresente espaço concedido ao entusiasta e produtor Nelson Motta. Ao longo de duas horas, o filme reforça mitificações caras à primeira fase do

<sup>20</sup> “Samba da bênção” (Baden Powell e Vinicius de Moraes), Vinicius de Moraes. *Vinicius*. LP Elenco, 1967.

<sup>21</sup> Sobre o assunto, ver: BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 7ª ed. São Paulo, 2011, p. 154.

<sup>22</sup> “Ingênuo” (Pixinguinha e Benedito Lacerda), Jacob do Bandolim. *Vibrações*. LP RCA, 1967. Título de um choro do Pixinguinha, com letra do Paulo César Pinheiro, que refuta o argumento de que a simplicidade harmônica estava arraigada nos conjuntos regionais.

<sup>23</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=qq6TsJkCDSc>>. Acesso em 5 de jul. 2016.

movimento, como a das letras infantilizadas e a do “canto baixinho”, associado ao apartamento da Nara Leão, que novamente foi reduzida à figura da “musa”.

Roberto Menescal reafirma a ideia de uma ruptura explícita com a estética passada.

*Até então, a música brasileira era um pouco pesada, né? E a garotada que tava chegando, a nossa geração, pessoal universitário, não tinha uma letra pra eles. Não tinha um assunto deles. As músicas falavam mais da fossa, da noite. Da desventura, por exemplo. [cantando] “Ninguém me ama, ninguém me quer/ Ninguém me chama de meu amor”. Imagina um cara com 17 anos, 18 anos tocando esse tipo de música. Ai a gente chegou com [cantando] “Era uma vez um lobo mau/ Que resolveu jantar alguém”. Quer dizer, coisa toda leve. [cantando] “Eu sei que vou te amar/ Por toda a minha vida, eu vou te amar”. Quer dizer, era tudo esperançoso, pra cima.”<sup>24</sup>*

Sem se dar conta da contradição, Menescal cita o samba-canção mais piegas da dupla Jobim e Vinicius, que, por sinal, muito se assemelha harmonicamente (idêntico, nos quatro primeiros compassos) à música “Cordas de aço”<sup>25</sup>, uma constante no repertório seresteiro.

No papel de crítico especialista, Arthur da Távola menciona a ligação da bossa com o jazz: “Ela toma alguns acordes do jazz, principalmente do jazz branco”, frisando que o gênero (estilo para ele) não rompe com os cânones da harmonia. “Ela [bossa nova] apenas moderniza [a harmonia]”.<sup>26</sup> Já Tárík de Souza reforça o rótulo de que a bossa foi uma construção de estudantes universitários: “A bossa nova era um movimento jovem. Era um movimento da juventude brasileira universitária tomando o poder”.<sup>27</sup>

Sérgio Cabral, por sua vez, refere-se aos músicos Custódio Mesquita, Garoto e Noel Rosa como artistas que, antes da eclosão da bossa nova, já apontavam caminhos para a chamada modernização da harmonia, da letra e do violão em nossa música popular. Mas ao analisar a canção “Chega de saudade”, Cabral não resiste ao clichê. Segundo ele,

<sup>24</sup> Depoimento de Roberto Menescal registrado no documentário *Coisa mais linda: histórias e casos da bossa nova* (2005).

<sup>25</sup> “Cordas de aço” (Cartola). *Cartola*. LP Marcus Pereira, 1976.

<sup>26</sup> Depoimento de Arthur da Távola registrado no documentário *Coisa mais linda: histórias e casos da bossa nova* (2005).

<sup>27</sup> Depoimento de Tárík de Souza registrado no documentário *Coisa mais linda: histórias e casos da bossa nova* (2005).

o tema começa triste (no tom menor), mas quando modula para a segunda parte: “[cantando] ‘mas se ela voltar’. Aí ilumina. Parece Ipanema. Parece o sol”.<sup>28</sup>

O documentário também traz depoimentos dos instrumentistas Bebeto e Durval Ferreira, este, figura central na consolidação do estilo Sambalanço. Bebeto, ex-integrante do Tamba Trio, é apresentado com o epíteto “A flauta da bossa nova”. Ao dizer que foi influenciado pelo chorão Altamiro Carrilho, segue o subtítulo: “O músico foi criado na Tijuca, Zona Norte do Rio de Janeiro”.

Com o guitarrista Durval Ferreira não foi diferente. O compositor de “Estamos aí”,<sup>29</sup> também com passagens pelas rodas de choro, é apresentado pela legenda: “Foi criado no bairro de Pilares, subúrbio carioca”. Segundo o próprio, [depois de tocar uma parte do samba “Feitiço da Vila”<sup>30</sup>] “Dali eu fui pra Zona Sul e comecei a entrar onde tinha show de música moderna. Aí o movimento bossa nova já tava surgindo [...]”.<sup>31</sup>

Em meio a cenas constrangedoras, como a de tentar reproduzir a batida de violão do João Gilberto – “Não sei se faço igual a ele, mas faço próximo” –<sup>32</sup> Roberto Menescal não economizou na autopromoção:

*Um dia me perguntaram, por que a bossa nova tem essa coisa tão mansa, tão íntima, tão baixinha, né. Eu fui pensar um pouco sobre isso e descobri, depois de anos, que isso veio por causa dos apartamentos de Copacabana, aqueles prédios que começaram a chegar em Copacabana, tudo dezoito, vinte por andar, e as paredezinhas de cinco centímetros”. [corte de edição] E a gente trabalhava, se virava de dia, né? O Ronaldo na Manchete, chegava de noite, a gente ia um pra casa do outro e começava a tocar, dez horas da noite, e os caras catucavam de baixo: “aê o barulho, quero dormir”. Então a gente começava [cantando alto, diminuindo a projeção da voz]. E a gente foi se acostumando a tocar assim e falar baixo assim. Se vê que o João Gilberto, até hoje, nos shows dele, e faz tudo baixinho e todo mundo presta atenção.*<sup>33</sup>

<sup>28</sup> Depoimento de Sérgio Cabral registrado no documentário *Coisa mais linda: histórias e casos da bossa nova* (2005).

<sup>29</sup> “Estamos aí” (Durval Ferreira, Maurício Einhorn e Regina Werneck), Raul de Souza. *À vontade mesmo*. LP RCA/ BMG, 1965.

<sup>30</sup> “Feitiço da Vila (Noel Rosa e Vadico), Aracy de Almeida. *Aracy de Almeida interpreta Noel Rosa*. LP Continental, 1983.

<sup>31</sup> Depoimento de Durval Ferreira registrado no documentário *Coisa mais linda: histórias e casos da Bossa Nova* (2005).

<sup>32</sup> Depoimento de Roberto Menescal registrado no documentário *Coisa mais linda: histórias e casos da Bossa Nova* (2005).

<sup>33</sup> *Idem*.

Autor de composições como “O barquinho”<sup>34</sup>; “Carta ao mar”<sup>35</sup>; “Ilha comprida”<sup>36</sup>; “Mar amar”<sup>37</sup>; “Moça da praia”<sup>38</sup>; “Nem o mar sabia”<sup>39</sup>; “Nós e o mar”<sup>40</sup>, e tantas outras canções que tratam dessa temática, o ex-praticante de pesca submarina, Menescal, seguiu exaltando um dos elementos mais citados nas letras vinculadas à primeira fase do movimento: a praia.

*Foi a primeira turma que usou a praia em toda a sua essência.<sup>41</sup> A gente chegava do colégio, direto pra praia pra jogar um futebolzinho, jogar um vôlei e namorar, claro, tocar um violão também, de noite. Então nós usamos ela bastante até pra nossa arte. E eu me lembro que um dia, aquela turminha da praia reunida e os primeiros violões acontecendo ali, de repente passa o Bôscoli, que eu tinha conhecido um ano antes, e nesse dia eu marquei com ele de ir na casa da Nara.<sup>42</sup>*

Três anos depois de encerrar o filme, cantando “Bênção, bossa nova”, ao lado de Roberto Menescal (na praia, é claro), Carlos Lyra lança uma autobiografia<sup>43</sup>, na qual busca desmitificar construções caricatas do gênero, como as propagadas no próprio documentário. Em entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo*, o autor nega que a bossa nova tenha sido parida no apartamento da Nara Leão. “Isso é coisa inventada pelo Ronaldo Bôscoli. Se você pensar assim, perde toda a perspectiva de um momento cultural importante que na verdade surgiu na zona sul carioca” (grifo nosso).<sup>44</sup>

Ao tentar refutar a questão colocada pelo repórter Carlos Jobim, Lyra não escapa de uma constante que vem convergindo diversas vozes que se propõem a contar a história

<sup>34</sup> “O Barquinho” (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli), Lúcio Alves. *Balançamba*. LP Elenco/ Polygram, 1963.

<sup>35</sup> “Carta ao mar” (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli), Elis Regina. *Elis Especial – 1968*. LP CBD/ Philips, 1968.

<sup>36</sup> “Ilha comprida” (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli), Pery Ribeiro. *Pery muito mais Bossa*. LP EMI/ Odeon, 1964.

<sup>37</sup> “Mar, amar” (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli), Roberto Menescal/ Wanda Sá. *Roberto Menescal – coleção Folha 50 anos de Bossa Nova*. CD s./grav., 2008.

<sup>38</sup> “Moça da praia” (Roberto Menescal e Lula Freire). Lúcio Alves, Roberto Menescal e Sylvia Telles. *Bossa Session*. LP Elenco/ Polygram, 1964.

<sup>39</sup> “Nem o mar sabia” (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli), Flora Purim. *Flora é M.P.M.* LP RCA/ BMG, 1964.

<sup>40</sup> “Nós e o mar” (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli), Roberto Menescal. *A Bossa Nova de Roberto Menescal e seu conjunto*. LP Elenco, 1963.

<sup>41</sup> Esperamos sinceramente que o Dorival Caymmi não tenha ouvido essas palavras.

<sup>42</sup> Depoimento de Roberto Menescal registrado no documentário *Coisa mais linda: histórias e casos da Bossa Nova* (2005).

<sup>43</sup> LYRA, Carlos. *Eu e a Bossa: uma história da Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

<sup>44</sup> *Folha de S. Paulo*, 28 jun. 2008.

(o autor escolheu a palavra como subtítulo do livro) do movimento: o reconhecimento da Zona Sul carioca como palco principal, quando não exclusivo, da bossa nova.

Pouco se fala, por exemplo, que a canção “Chega de saudade”<sup>45</sup> – gravada por João Gilberto em 10 de julho de 1958 em um 78rpm que lhe rendeu o contrato para a preparação do LP de mesmo nome – estourou primeiramente nas frequências das rádios paulistanas. Além de São Paulo, a bossa nova ainda contou com outros lugares de consumo e de produção. E é aí que entra em cena Minas Gerais, mais especificamente a capital Belo Horizonte, que, ao contrário do que frequentemente se imagina, foi um desses lócus de irradiação bossa-novista. Tal afirmação comprova-se, sobretudo, por intermédio das obras de Pacífico Mascarenhas e de Roberto Guimarães, dois bossa-novistas mineiros que mais se sobressaíram à época.<sup>46</sup>

Ainda que nas Alterosas o movimento não tenha tomado as dimensões que alcançou no Rio, pode-se dizer que esses dois músicos e muitos outros mais – como os membros do Conjunto Sambacana, criado por Pacífico Mascarenhas e com composição variável – fomentaram, nos derradeiros anos 1950 e princípios da década de 1960, uma cena artístico-musical impulsionada pela famosa “batida diferente”, transitando, inclusive, por pontes de mão dupla com o cenário bossa-novista carioca.

Como diz Sheyla Diniz,

*A Bossa Nova, nascida carioca, encontrou condições propícias para, mais ou menos na mesma época, frutificar em Belo Horizonte. A realidade dos músicos do Rio de Janeiro que, na década de 1950, ansiavam por leveza, naturalidade, sofisticação e sutileza na música popular foi compartilhada por jovens provenientes da capital mineira, igualmente sintonizados com as diferentes sonoridades que permeavam o meio musical, advindas, em grande parte, das incursões pelo cool jazz e pelos sambas-canções mais elaborados.*<sup>47</sup>

<sup>45</sup> “Chega de saudade” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), João Gilberto. 78 rpm Odeon, 1958.

<sup>46</sup> No meio acadêmico brasileiro, o primeiro trabalho que pôs em destaque Belo Horizonte como centro produtor e consumidor de Bossa Nova foi o de PARANHOS, Adalberto. *Ponte Rio-Minas: a Bossa Nova nas Geraes*. Proceedings of the Brazilian Studies Association – Brasa. Ninth Conference. New Orleans, 2008. Disponível em <<http://www.brasa.org/congresses/abstractpapers>>.

<sup>47</sup> DINIZ, Sheyla Castro. *Para além da zona sul carioca: a Bossa Nova em Minas Gerais*. Monografia (Ciências Sociais), ICS-UFU, Uberlândia, 2010, p. 18. Tal pesquisa fez parte do projeto *História e historiografia da música popular brasileira*, coordenado por Adalberto de Paula Paranhos.

Tal qual no Rio de Janeiro, que teve pontos de encontro entre músicos nos quais trocavam-se informações e experiências artísticas – como o Sinatra-Farney Fã-Clube, o apartamento de Nara Leão, o Beco das Garrafas etc.<sup>48</sup> –, a capital mineira contou, aí pelo final dos anos 1950, com a Praça Diogo de Vasconcelos, mais conhecida como a Praça da Savassi, como lugar de reunião de alguns jovens interessados por música popular. Ele não era, por certo, o único local do gênero, mas é para lá que se volta a memória de Pacífico Mascarenhas ao relembrar os primeiros passos da bossa nova nas Geraes.

*A turma da Savassi é uma turma que a gente tinha, fazia ponto na Padaria Savassi. A gente saía dos colégios quando acabava a aula e 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 [...] A gente gostava de fazer muita serenata de noite, na casa das namoradas [...] Mas essas serenatas assim mais modernas, não essas antiquíssimas, não. A gente pegava os sambas-canções, a música que estava em evidência na época, aquelas do Lúcio Alves, Dick Farney. Daí a gente tinha um grupo que gostava de música, e começava a cantar, e a gente ensaiava um vocal e cantava.*<sup>49</sup>

Pacífico Mascarenhas não ficou restrito aos encontros informais na Praça da Savassi. Contemplado por uma boa condição financeira, logo expandiu seus contatos para além das fronteiras de Minas. Mas foi ainda nas Alterosas, em Diamantina, em 1956, que ele conheceu o então pouco conhecido João Gilberto, firmando, posteriormente, essa amizade no Rio de Janeiro, onde chegou a presenciar o registro, em 10 de novembro de 1958, da antológica canção “Desafinado”<sup>50</sup>, um dos maiores símbolos da bossa nova.

De volta a Belo Horizonte, Pacífico chamou a si a responsabilidade de transformar os encontros da “turma da Savassi” em canções que começaram a dialogar com a linguagem bossa-novista. Para tanto, ele se valeu de um maior estreitamento de contatos com a nova cena musical carioca, graças à mediação do amigo João Gilberto. Nessa

<sup>48</sup> Sobre o assunto, ver CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

<sup>49</sup> Pacífico Mascarenhas *apud* DINIZ, Sheyla Castro, *op. cit.*, p. 19 e 20.

<sup>50</sup> “Desafinado” (Tom Jobim e Newton Mendonça), João Gilberto. 78rpm Odeon, 1959. Gravada em novembro de 1958, ela só seria lançada em fevereiro do ano seguinte, tendo no lado B do disco “Hô-ba-lá”, um bolero bossa-novista de João Gilberto, cuja gravação se deu em 12 de fevereiro de 1959. Dados disponíveis em SANTOS, Alcino *et al.* *Discografia brasileira 78rpm: 1902-1964*, vol. 5. Rio de Janeiro: Funarte, 1982, p. 30.

esteira ele conheceu Tom Jobim, Roberto Menescal, Eumir Deodato, Dorival Caymmi e outras grandes referências do movimento.

Todos esses contatos e trocas contribuíram para que Pacífico Mascarenhas se atentasse ao potencial artístico das reuniões de amigos belo-horizontinos – que não eram compostas, em regra, pelos mesmos integrantes da “turma da Savassi” – que ocorriam, na maioria das vezes, no sítio do seu pai e, eventualmente, na casa de outras pessoas próximas. Os encontros, nos quais eram compartilhadas as novas composições (já sob inspiração fundamentalmente bossa-novista), aconteciam, segundo Pacífico, na base de uma combinação entre samba e caldo de cana. Essa mistura inspirou o nome batismo do Conjunto Sambacana, grupo de formação diversificada que, a partir de então, irá se colar à trajetória de Mascarenhas, adaptando-se a diferentes ocasiões.<sup>51</sup>

Além de Pacífico, outro mineiro de destaque no terreno da bossa nova foi, sem dúvida, o compositor Roberto Guimarães. Seu bairro de origem era o Santo Antônio, e ele também era chegado a serenatas, embora não tomasse parte da “turma da Savassi”, fato que não o privou de garimpar novidades que eram transmitidas pela Rádio Nacional e pela Rádio Jornal do Brasil. Ao ouvir “Chega de saudade”, em 1958, com João Gilberto, Roberto Guimarães, que já criara alguns sambas-canção, passou a procurar compor músicas no estilo bossa-novista: “aquilo foi como se fosse um soco na cara [...] 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!”<sup>52</sup>

Após um show do João Gilberto no Minas Tênis Clube, em Belo Horizonte, Roberto Guimarães teve acesso ao local onde o baiano estava hospedado, e então pôde mostrar suas composições ao maior expoente da bossa nova.

*Cantei umas cinco músicas que eu tinha pro João, 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, mas como bom mineiro eu acreditei e não acreditei, né?”<sup>53</sup>*

<sup>51</sup> O Conjunto Sambacana será abordado no decorrer do trabalho.

<sup>52</sup> Roberto Guimarães *apud* DINIZ, Sheyla Castro, *op.cit.*, p. 27.

<sup>53</sup> *Idem, ibidem*, p. 28.

Acreditando ou não, João Gilberto cumpriu a promessa, e Roberto Guimarães hoje figura no seleto time dos compositores gravados pelo grande responsável por mudar os rumos da nossa música popular. “Amor certinho”<sup>54</sup> foi a canção escolhida, em solo mineiro, para juntar-se, entre outras, ao hino das pretensões estéticas do movimento – “Samba de uma nota só”<sup>55</sup> – no memorável LP *O amor, o sorriso e a flor*, lançado em 1960.

“Amor certinho”, como não poderia ser diferente, rendeu muitas oportunidades profissionais a Roberto Guimarães. A partir daí, os caminhos de Pacífico Mascarenhas e Roberto Guimarães se cruzaram, desaguando em uma série de composições que, se não foram protagonistas centrais do grande espetáculo da bossa nova, deram sua contribuição para o fortalecimento do movimento e fariam de ambos pioneiros e as principais referências do gênero em Minas Gerais.

---

<sup>54</sup> “Amor certinho” (Roberto Guimarães), João Gilberto. *O amor, o sorriso e a flor*. LP Odeon, 1960. Tal composição empresta seu título a um LP gravado mais recentemente. Ouvir “Amor Certinho” com Lô Borges. In: Roberto Guimarães e convidados. *Amor certinho*. CD s./grav., 2003.

<sup>55</sup> “Samba de uma nota só” (Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça), João Gilberto. LP *O amor, o sorriso e a flor*, *op.cit.* Sobre o significado dessa obra conceitual na produção bossa-novista, ver, entre outros, MEDAGLIA, Júlio, *op. cit.*, p. 84 e 85, e PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos, *op.cit.*, p. 52-54.

## 2. Caminhos cruzados: a ponte Rio-Minas

Em 1958, ano que mudou os destinos da canção popular urbana no Brasil, Pacífico Mascarenhas desceu rumo aos mares cariocas a fim de registrar o álbum *Um passeio musical*<sup>56</sup>, o primogênito de sua extensa discografia. Ele relembra como foi concebida essa que seria, no seu entender, a primeira produção musical independente no país: um LP constituído por 14 faixas de sua autoria, divididas em 7 canções e 7 temas instrumentais:

*Em 1958 eu gravei o disco “Um passeio musical”. Eu levei um conjunto daqui de Belzonte. Fui pro Rio e aluguei um estúdio lá da gravadora da Companhia Brasileira de Disco. Eu aluguei o estúdio e gravei esse disco lá. E levei os cantores daqui de BH. Eles: o Gilberto Santana, que estava estudando Odontologia, e o Paulo Modesto, que era o pianista. [...] Aí nós viemos pra cá e fizemos mil discos, foi o primeiro disco independente feito no Brasil.*<sup>57</sup>

Sobre o processo de gravação desse projeto, Pacífico relata:

*Na hora o baterista da gravação ficou “cambaleta” no estúdio, nervoso... O cara que tocava violão, que tinha ensaiado com a gente aqui o tempo todo, na hora h ele ficou com medo de ir pro Rio, e não foi. Então, até o João Gilberto, que eu conheci em Diamantina em 1956, depois me tornei amigo dele lá no Rio, ele falou comigo e eu falei com ele, já que esse violonista não ia. – Olha, João, vai lá “procê” tocar violão. Mas não era assim, eu achava que eles chegavam lá e iam tocar violão, mas não era assim, eles tinham que treinar... Ele falou que ia e não foi. Sabe como é que é? E, logicamente, ele tinha toda a razão. Como é que ele ia entrar num conjunto cujo violonista não tinha ido, e ele [João Gilberto] nem conhecia as músicas? Ele acabou não aparecendo lá, não.*<sup>58</sup>

Mesmo sem o auxílio histórico do violão de João Gilberto, o disco foi bravamente gravado, nos estúdios da antiga Companhia Brasileira de Discos, com o grupo denominado Paulinho e Seu Conjunto – calcado nos arranjos e no piano de Paulo Modesto e no vocal de Gilberto Santana –, especialmente formado para o registro das composições que embalavam as serenatas da “turma da Savassi”. De acordo com Sheyla Diniz, o grupo

<sup>56</sup> Paulinho e seu conjunto. *Um passeio musical*. LP independente, 1958. Todas as composições que o integram são de autoria de Pacífico Mascarenhas (com ou sem parceiros).

<sup>57</sup> Entrevista com Pacífico Mascarenhas concedida ao autor. Belo Horizonte, 29 jun. 2012.

<sup>58</sup> *Idem*.

evidenciava “uma tendência pré-bossa-novista demarcada pelo hibridismo de gêneros musicais, tais como o samba, o jazz, o choro, o bolero e o samba-canção, mescla que sinalizava a busca por ‘algo novo’”.<sup>59</sup>

No Rio de Janeiro, Pacífico estreitava cada vez mais a sua relação de amizade com João Gilberto e até presenciou, segundo Ruy Castro, um inusitado momento na vida do discreto baiano, que não hesitou em abordar o poeta Carlos Drummond de Andrade para apanhar um autógrafo.<sup>60</sup>

Outras curiosidades envolvendo os dois músicos são narradas no decorrer do já citado livro *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*, como a convivência no apartamento do compositor Tido Madi,<sup>61</sup> e a carona para participarem de uma matéria da revista *O Cruzeiro*,<sup>62</sup> publicação responsável por registrar uma das fotos mais significativas da bossa nova. Na imagem, Tom Jobim, Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra aparecem logo abaixo do mineiro Ary Barroso.

---

<sup>59</sup> DINIZ, Sheyla Castro. DINIZ, Sheyla Castro. *Para além da zona sul carioca: A Bossa Nova em Minas Gerais*. Monografia (Ciências Sociais) – ICS-UFU, Uberlândia, 2010, p. 22.

<sup>60</sup> CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 178 e 179.

<sup>61</sup> *Idem, ibidem*, p. 178.

<sup>62</sup> *Idem, ibidem*, p. 236.



Ary Barroso, Tom Jobim, Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra

Artista fundamental no processo de ressignificação do samba como símbolo da identidade nacional, Ary (que também cantava baixinho) sorria, como se aprovasse o trabalho da nova geração. Analisando o retrato, fica ainda mais difícil acatar os argumentos de que a bossa nova romperia bruscamente com a produção musical que lhe antecedeu. Se a fotografia por si só não desconstrói essa mitificação, há sempre uma canção para contar. Basta ouvir a discografia de João, Tom e Vinicius – para ficarmos apenas no cânone.

Pacífico e João não saíram na foto, mas a amizade entre os dois ainda renderia outros registros sem solos mineiros. Em constante trânsito nessa ponte artística que estava se estabelecendo entre o Rio de Janeiro e Minas Gerais, Pacífico chegou a agenciar shows, em Belo Horizonte, para o já consagrado João Gilberto, que – juntamente com outros artistas ligados à bossa nova, como Marcos Valle e Sergio Ricardo – frequentava as reuniões musicais promovidas em sua casa e que eram animadas pela famosa “batida diferente”.

O anfitrião mineiro testemunha:

*Ele [João Gilberto] vinha aqui em Belo Horizonte, nós arrumávamos show pra ele na Sociedade Mineira de Engenheiro. Você vê que era tão barato que até um clube igual à Sociedade Mineira de Engenheiro o contratava. Isso foi na época de 1959/60, na época que ele gravou o disco [Chega de saudade]. Nessa mesma época que ele vinha aqui, eu o levava em casa e gravei. Descobri isso 50 anos depois! Eu tinha um gravador de fita lá em casa, eu ia lá e ensinava minhas músicas pra ele, e ele gravou em casa. Isso foi [mostrando o CD] numa reunião. Ele vinha aqui e eu o levava lá na casa dos outros, naquelas reuniões de bossa nova. A gente ia pros apartamentos dos amigos, das amigas, e a gente fazia um corinho com o violão, o outro cantando. A gente fazia um corinho, todo mundo sentava no chão e cantava as músicas da Bossa Nova, que ele tinha gravado. E depois vieram o Marcos Valle, e Sergio Ricardo, uma porção de cantores. E essas reuniões em Belo Horizonte continuaram durante muito tempo. Numas dessas reuniões, João Gilberto veio, e eu ensinei essa música minha “Pouca duração”<sup>63</sup>. Agora a gravação, eu lembrei disso porque eu gravei num rolo de fita, aí eu lembrei: poxa, o João Gilberto gravou umas músicas minhas, eu vou ver lá. Aí eu peguei meu gravador e consegui resgatar essa música do gravador, ele cantando “Pouca duração. Já a fita toda deteriorada... Então eu ensinava pra ele, e ele cantou numa reunião na casa da Talita. E ele cantou a música, tinha um cara fazendo o ritmo lá. Eu ensinava as músicas, e ele, gentilmente, cantava. Eu colocava o gravador assim, e ele cantava.”<sup>64</sup>*

<sup>63</sup> “Pouca duração” (Pacífico Mascarenhas), Conjunto Sambacana. LP Odeon, 1964.

<sup>64</sup> Entrevista com Pacífico Mascarenhas concedida ao autor, já citada.



Mídia cedida por Pacífico Mascarenhas em 29 de junho de 2012

Ciente da relevância histórica desse material e também da valorização que ele imprime à sua obra, Pacífico Mascarenhas teve a responsabilidade de conservar, digitalizar e disponibilizar o acesso a esse que é um dos poucos registros informais<sup>65</sup> do recluso pai da bossa nova. A gravação, que pode ser ouvida no *youtube*<sup>66</sup>, traz João Gilberto ao seu melhor estilo, cantando, com propriedade, um dos temas mais conhecidos do amigo Mascarenhas. Como diz a letra, a canção teve pouca duração, 1'15, mas foi o suficiente para o baiano demonstrar seu absoluto domínio no formato que o consagrou:

<sup>65</sup> Também é conhecida uma gravação amadora do João Gilberto, acompanhando-se ao violão, em um encontro informal no apartamento do fotógrafo Chico Pereira, em 1958. Sobre o assunto, ver: CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 166. Recentemente, foi divulgado um vídeo em João Gilberto, de pijama, acompanhando, ao violão, sua filha caçula Luisa Carolina. Lulu, como é chamada pelo pai, cantou “Garota de Ipanema”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

<sup>66</sup> <<https://www.youtube.com/watch?v=p8JAo-aeGj4>> Acesso em 01 nov. 2016.

afinação impecável, eliminação do tempo forte no violão e uma divisão rítmica que não deixa arestas de nenhuma natureza.

Bem relacionado junto aos músicos do Rio de Janeiro, Pacífico Mascarenhas valeu-se também do seu ímpeto de empreendedor para selar um contrato com a poderosa *Odeon*, gravadora que ostentava vínculos com grandes nomes do movimento bossa-novista, a começar pelo próprio João Gilberto. Tendo o piano como primeiro instrumento, o compositor mineiro soube aproveitar o processo de ressignificação que a bossa nova imprimia ao violão, artefato que num passado não muito distante era associado às contravenções daqueles que se recusavam a pegar no batente.

“Um violão em casa tão respeitável! Que seria?”<sup>67</sup> indagava-se a vizinhança do Major Quaresma, um dos protagonistas mais conhecidos da literatura brasileira. Afinal, “Quem passa a vida a tocar viola e beber cachaça, não pode fazer senão desordens”, já dizia outro personagem em 1885(!)<sup>68</sup>. A ligação do pinho com a figura do malandro não ficou restrita às publicações literárias, sendo também amplamente retratada por diversos compositores de diferentes épocas e estilos.<sup>69</sup>

Com o samba já consolidado como símbolo da identidade nacional, o violão foi sendo pouco a pouco associado ao discreto charme dos bossa-novistas. Essa mudança de *status* ocorreu ao mesmo tempo em que outros instrumentos foram estigmatizados como arcaicos e limitados, caso do acordeom e do cavaquinho, que, para o azar dos arranjadores, foram banidos das gravações do gênero.

Antenado às novas configurações, Pacífico Mascarenhas elaborou uma tabela de cifras para ensinar suas músicas àqueles que buscavam apreender os famosos “acordes modernos” ao violão. Registrou a ideia e a usou como moeda de troca para gravar o primeiro disco do Conjunto Sambacana, em 1964. A proposta foi aceita, e o violão foi prontamente estampado na capa do álbum.

---

<sup>67</sup> BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo, O Estado de S. Paulo/Klick, 1997. (ed. Orig.: 1915), p. 17.

<sup>68</sup> Galpi (Galdino Fernandes Pinheiro), *O flor*, citado por Tinhorão, *A música popular no romance brasileiro*, p. 181.

<sup>69</sup> Sobre o assunto, ver SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, parte II. De um samba ao outro, p. 133-188.



Capa do álbum Pacífico Mascarenhas e Ubirajara Cabral, Conjunto Sambacana. *Conjunto Sambacana*. LP Odeon, 1964.

Pacífico reforça a importância de sua ideia para persuadir os executivos da *Odeon*.

Segue o caso:

*Eu tinha inventado, na contracapa do disco, as posições de violão desenhadas e uma tabela de acordes. A pessoa olhava a letra e eles acompanhavam. Aí eu aqui em Belzonte, eu fui pro Rio e mostrei lá pro diretor da Odeon, o José Ribamar, Milton Miranda. O presidente era o Osvaldo Gurzoni, que era o diretor geral. Aí eu mostrei a ideia pra ele e falei que eu tinha patenteado aquela ideia no DNPI, que hoje chama INPI. Então eu mostrei a ele essa ideia, e aí eles falaram: você não quer vender essa ideia aqui pra Odeon? Eu falei: vender, não. Eu quero é lançar um disco com todas essas músicas minhas aí. Eu mostrei na hora lá, e eles gostaram. Aí eu escolhi lá, eles*

sugeriram também, eu conheci o Roberto Menescal. Ai ei convidei o Roberto Menescal pra fazer os arranjos e gravar esse disco, pra lançar essa ideia da contracapa: aprenda a tocar violão ouvindo o LP Sambacana. Aconteceu o seguinte: não teve tanta divulgação desse processo, não. Eles fizeram até um cartaz com esse título "aprenda a tocar violão", com uma pessoa olhando a contracapa do disco, mas não pegou, não.<sup>70</sup>



Indústria Cultural e Musical  
**ODEON**

MOFB 3375

INDÚSTRIA BRASILEIRA

# CONJUNTO - SAMBACANA

## MÚSICAS DE PACÍFICO MASCARENHAS

### POUCA DURAÇÃO

2 3 4  
Esta canção terá pouca duração:  
6 20  
Como o nosso amor:  
8 22 23 24  
Que do céu acabou:  
8 12  
Pode comprá-la  
1 13  
Também com uma flor  
8 12  
Que desabrochou  
2 3  
Mas não durou, secura  
2 3  
Perseio a canção  
4  
Só restou esta parte  
8 10 22  
A outra existia na imaginação  
8 12  
Vamos combater  
1 15  
Eu arrimo a canção  
8 12  
Se você voltar  
24  
Mas só se você voltar  
8 12  
Se você voltar para o meu coração

### AMOR É ILUSÃO

8 36 8 22  
Nunca vi que ilusão mentia  
Você gostou logo de mim  
8 12  
Tanta gente por aí  
8 12  
Pra você amar enfim  
8 36  
Você foi gostar logo de mim...  
8 36  
Olha que o amor é uma ilusão  
8 12 24 30  
Como você pensa não é, não  
Uma vez provei do amor  
8 22  
Ele é enganador  
8 12  
Porque eu digo não convém  
8 12  
Não convém nada!  
8 12  
Não convém você meu bem  
8 12  
Gostar de alguém

### ACONTECEU

25 36  
Aconteceu justamente o que eu previ  
25 36  
Fechei devendo de ser você e eu  
25 36  
Aconteceu justamente  
15  
Tudo que eu não quis  
25 36  
E lentamente eu vi  
8 26  
Nesse amor chegando ao fim  
8 26  
Aconteceu sim  
6 15  
Resolvemos foi assim  
2 12  
Fica combinado a volta  
8 26  
Se um do outro sentir falta  
Se eu gosto de você  
15  
Você também de mim  
20  
For que será então  
8 3 11  
Que isso aconteceu

### OLHOS FEITICEIROS

35 36  
Não sou culpado de ter enfim  
1 25  
Me apaixonado... depressa assim  
8 36  
Talvez seus olhos ou o meu sorriso  
1 6 22  
Me enfeitejaram...  
8 25  
Penso de ti que não tem jeito  
1 8 6 25  
Não sei dizer nada direito  
17  
Não me conformo porque transformei  
8 26 22  
Quando ao seu lado  
8 21  
Viver francamente apaixonado

### OLHANDO ESTRELAS NO CEU

1 8 36  
Sempre pensando em ti  
12  
Só podem ter seus olhos  
Me enfeitando  
8 15  
Olhando esse céu sem fim  
12  
Pra estrelas que estão lá no infinito  
15  
Vi você sorrindo para mim  
12 13  
Com esse olhar bonito  
12  
Quisera que eu pudesse estar  
28  
Nunca delas pra perto ficar  
De você amor...  
15  
Olhando esse céu sem fim  
De longe ou de perto a sul  
Vi você piscando para mim  
28 15 14 7  
Nunca mais pra mim  
15  
Nunca mais pra mim  
15  
Quisera que também me visse  
E falasse tudo que eu já disse  
Quando olhasse amor  
25  
As estrelas no céu

### ÔNIBUS COLEGIAL

8 12  
Vou descobrir onde mora  
Essa garota colegial  
Que passa sempre dando "bela"  
22  
Dentro de um "Especial"  
8 21  
Não sei se essa menina  
8 22  
Estuda no Colégio Anjo  
Se o do Santa Marcelina  
8 12  
Ou do Sagrado Coração  
Já me disseram que ela  
28  
Mora lá na Serra  
já estudou no Tráfego  
No Sina e Helena Guerra  
8 9  
Essa garota talvez seja  
21  
Aquela do Saco Gato  
Que muito me prestigia  
8 15  
Com a do Santa Maria  
Hoje o "Especial" passou  
E ninguém olhou pra mim  
8 12  
Ou ela não foi a sala  
8 12 8  
Ou não gosta mais de mim

### FOI ASSIM

1 22 8 31  
Meu amor eu não sei  
8 12 8 12  
Explicar o que senti  
15 15 15 12  
Recordando o instante que eu a vi  
15 31 8 32 3 4  
Eu olhei pra você e você para mim  
5 21 31 25  
Você sorriu... foi assim  
8  
Nunca amor começou  
24 32 8 36  
Foi assim... simplesmente  
8 15 8 21  
Um sorriso um olhar  
8 22 8 12  
Que causaram realmente nosso amor

### SE EU TIVESSE CORAGEM

1 36 8 36  
Se ao menos tivesse coragem  
15 15 15 12 22  
De dizer que "te amo" "te quero"

8 21  
Que "te adeou" meu bem  
1 26 2 3  
E há muito lhe expiro  
29 26 24 22  
Por você meu amor já sofri  
8 26 26 12 11  
Por você meu amor morei...  
2 26 6 7  
Eu não consigo lhe dizer  
8 12 12 11  
Que gosto tanto de você  
Fico sem jeito de peitar  
8 9  
Que me dê logo o seu amor  
1 26 2 3  
Se um dia você resolver  
Confessar que me ama também  
15 15 6 12  
Tão feliz eu seria se tivesse um dia  
Um instante sequer ao seu lado  
Um momento feliz com você

### COMEÇOU DE BRINCADEIRA

1 1  
Mais ou menos foi assim  
Vou contar como é que foi  
Começou de brincadeira  
De uma insinuação  
2  
Dos amigos que queriam fazer troça  
E de mentiras inventadas no nosso amor...  
Começou assim sem explicação  
Seri haver sinceridade  
Sem ninguém saber  
O amor tinha chegado  
E a menina sem querer virou verdade

### E ASSIM FOI O NOSSO AMOR

8 6  
E assim... foi o nosso amor  
29 26 27  
Sem adeus... sem nenhum raciocínio  
Nada mais dele restou  
12 21  
Nem uma lágrima ficou  
Nos olhos de quem chorou  
Pelo amor que se acabou  
E assim ficou... e eu nunca mais a vi  
Desapareceu... e não mais me procurei  
Se ainda houver saudade  
Depois ela se foi  
Com as lembranças de nós dois  
E assim o nosso amor  
Foi e nunca mais voltou

### QUANTO TEMPO

8 12 1 8 8 22  
Pensei não vou gostar de alguém  
Quanto anos porém eu me enganei  
5 21 31 25  
Sou a 11 ou 20... certo a mim mesma  
Eu sei que não me sempre se amar  
4 4 5 8 7  
Nunca mais meu amor vamos separar  
Tanto tempo vivi longe de ti  
8 12 1 8 6 22  
Quando o dia vier sou te lembrar  
E prometo jamais se abandonar

### "BOLO"

1 15 8  
Hoje eu combinei  
12  
Encontro com meu bem  
15 6 12  
E ele não vem...  
15 8  
Marquei as oito horas  
Renunciarei o nosso amor

12 1 15 8 12  
E não apareceu até agora...  
Passa minha hora  
Ela não vem  
Olho na espalpa  
Não tem ninguém  
Será que essa menina  
Já me esqueceu?  
Porque me deu o "bolo"  
E não vou fazer papel de bobo  
E hoje se ela não vier  
Vou seguir o meu caminho  
Se ela ainda vier  
Lhe diga por favor  
Que eu já sei  
A procura de outro amor

### MANDRAKE

8 13  
Não Gibi dessa semana  
Eu li o nome saque  
Nas aventuras do Mandrake  
8 12 1 15  
Que ficou um ano trancado plano  
Pra derrotar o insuperável  
Capitão Marvel...  
Mandrake ficou chado  
Porque viu o homem de aço  
Convidar sua namorada  
Pra passar no espaço...  
Ficou desesperado  
Bastante encurralado  
Já vai virar  
Ená lá em hábito  
Esperando ele voltar...  
Terça-feira que vem  
Se não houver marmelada  
Sai o último capítulo  
Dessa história combinada  
Se ainda houver continuação  
Se tiver reconstrução  
Vou querer de volta o meu drácula  
O quarto em banca de jornal

### AMOR EM QUATRO ESTAÇÕES

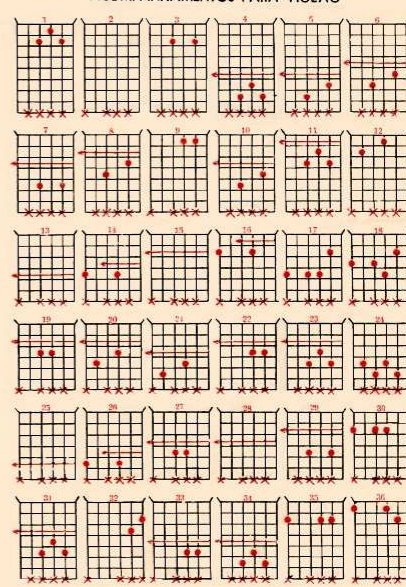
25  
Quanto chegou  
Não trouxe o amor  
Que você me jurou  
E que no inverno se fundiu  
Veio só trazer saudade  
E lembranças de um amor  
Que foi e nunca mais voltou  
Primeira vem aí  
Depois do verão  
E é nesta estação  
Que nasce vida flor  
Que nasce se também  
Trará de volta o nosso amor (meu amor)  
Quem sabe se então  
Renunciarei o nosso amor

Eram vários rapazes que se encontravam para um bate-papo nas horas de folga, entre um estudo de Química e Física. Um violão ou piano quase sempre se intrinsecava na conversa e a música vinha quente e batida em cadência nova de gente moça. De vez em quando, algum aparecia assovando música nova de sua autoria. A ideia surgiu assim, de estalo, ninguém sabe de quem; um conjunto próprio para tocar suas composições. A coisa era fácil: todos tocavam alguns instrumentos. O grupo, daí em diante, passou a reunir-se em um sítio, nas proximidades de Belo Horizonte. Vai dia, vem noite, acharam que o conjunto estava "no ponto". E agora lançam SAMBACANA, uma reunião musical na base de samba e caldo de cana, na qual são lançados, para os amigos suas novas composições. Foram escolhidas para esta primeira gravação as músicas de PACÍFICO MASCARENHAS que vai também mostrar o processo SAMBACANA para violão que ele inventou e lança em primeira mão em capas de discos.

Os arranjos da gravação foram feitos por Roberto Menescal e Ugo Marzili.

PS — Os acompanhamentos desenhados das músicas estão em Lá Maior, isto é, o tom que geralmente mais se adapta a maioria das vozes. Os acordos não são "quadrados", nem muito modernos; apenas certos. São os mesmos que o autor fez suas músicas.

### ACOMPANHAMENTOS PARA VIOLÃO



ACORDOS 1, 2, 3 ATÉ 36 — APLICAR NO MOMENTO DEVIDO CONFORME SILABAS MÚSICAIS ENUNCIADAS EM CIMA DAS LETRAS

PESTANAS  
PÓSICÕES DOS DEDOS  
X PUXAR SOMENTE ESTAS CORDAS

PATENTE CAPAS DE DISCOS OU FOLHETOS ANEXOS, COM POSIÇÕES DESENHADAS PARA VIOLÃO, NUMERADAS OU CEFRADAS ETC. PROCESSO SAMBACANA REGISTRADA NO DNPI. TODOS OS DIREITOS RESERVADOS

Embalagem patenteada M. U. 4149

Contracapa do álbum Pacífico Mascarenhas e Ubirajara Cabral, Conjunto Sambacana. *Conjunto Sambacana*. LP Odeon, 1964.

<sup>70</sup> Entrevista com Pacífico Mascarenhas concedida ao autor. Belo Horizonte, 29 jun. 2012.

A confusa correspondência entre os acordes e os algarismos numéricos não deram grande eficiência à notação, mas o método colaborou para embalar o lançamento do álbum que reuniu músicos de peso da bossa nova, como Eumir Deodato e Roberto Menescal, responsável por dividir os arranjos com o vibrafonista Ugo Marotta. Com a autoridade que lhe foi delegada, Menescal assinou o texto de apresentação e o arrematou com a explicação: “Os acordes não são ‘quadrados’, nem muito modernos; apenas certos. São os mesmos que o autor fez suas músicas”.

Como escreveu o jovem arranjador, os acordes grafados na contracapa não apresentam enigmáticas tensões, podendo ser facilmente executados pelos músicos dos regionais, que sempre souberam muito bem formar tétrades e inverter o baixo das tríades “quadradas”. De todo o jeito, Menescal e Marotta tiveram a sensibilidade de não carregar a mão nas tensões, e os acordes “certos” formaram uma sólida base harmônica para os vocais do pouco conhecido Toninho e da estreante Joyce. De Toninho pouco se sabe além dessa gravação, porém Joyce seguiu os embalos da bossa e viria a emplacar carreira nacional e internacional.<sup>71</sup>

Sobre a importância da primeira gravação, Joyce recorda:

*Eu ainda não tinha uma carreira. Foi a primeira vez que pisei num estúdio. Foi muito importante pra mim, como cantora, porque foi uma experiência completamente nova pra mim. Eu tinha quinze pra dezesseis anos – não, eu tinha dezesseis anos já –, enfim, tava fazendo dezesseis anos. E aí o Menescal me chamou pra participar dessa gravação, e pra mim foi muito legal porque eu ainda não tinha entrado num estúdio antes. Foi a primeira vez que eu cantei, peguei num microfone, primeira vez que eu participei de um trabalho profissional, que eu ganhei um dinheiro. Foi sensacional: ganhei um dinheirinho, comprei um LP d’Os Cariocas [risos], foi muito bom. Foi uma experiência muito boa mesmo.*<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> Após assumir o microfone no primeiro Sambacana, ela gravou alguns *jingles* e começou a compor. Dali a pouco tempo classificou a canção “Me disseram”<sup>71</sup> no II Festival Internacional da Canção, em 1967, e lançou, no ano seguinte, o seu primeiro disco autoral, *Joyce*, que contou com arranjos de Lindolfo Gaya e Dori Caymmi, bem como um texto de apresentação assinado por Vinicius de Moraes na contracapa. No repertório, cinco composições autorais e seis inéditas, de autores amigos seus – tão ou quase tão iniciantes quanto ela: Paulinho da Viola, Marcos Valle, Francis Hime, Caetano Veloso, Jards Macalé, Toninho Horta e Ronaldo Bastos. Desde então, Joyce decolou musicalmente a ponto de acompanhar o próprio Vinicius de Moraes, e de ter as suas músicas gravadas por intérpretes como Milton Nascimento, Elis Regina, Maria Bethânia, Nana Caymmi, Quarteto em Cy, Ney Matogrosso e outros mais. Sobre o assunto, ver: JOYCE. *Fotografei você na minha Rolleyflex*. Rio de Janeiro: MultiMais, 1997.

<sup>72</sup> Depoimento de Joyce Moreno concedido ao autor. Belo Horizonte, 27 jun. 2012.

Joyce ainda selaria diversas outras parcerias com novos expoentes da canção mineira, como Nelson Ângelo, Toninho Horta e outros mais. Essas notas vão entrar, mas agora a base é o Sambacana. Das 14 faixas do álbum – muito bem analisado por Sheyla Diniz<sup>73</sup> –, Pacífico ressalta a projeção da faixa “Ônibus Colegial”<sup>74</sup>.

*Tinha uma música chamada “Ônibus colegial”, que falava dos colégios todos de Belzonte. Então as moças do colégio Sion ligavam: “ah, toca aquela música do colégio Sion”. As do Santa Maria ligavam. E a música ficou muito tempo em primeiro lugar no telefone “Pede Bis”, da Rádio Guarani, que era a rádio mais ouvida aqui na época.*<sup>75</sup>

Em parceria com o sergipano Ubirajara Cabral, Mascarenhas cria uma narrativa na qual o protagonista confia suas expectativas em se aproximar de uma estudante que, supostamente, retribui a afetividade de um flerte à distância.

*Vou descobrir onde mora esta garota/ 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 na Serra/ Já estudou no Isabela, 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.*<sup>76</sup>

A temática romântica, desprovida dos excessos da oratória passional, dialoga com a estética presente na primeira fase do movimento bossa-novista, por vezes criticada por seu afastamento dos conflitos sociais. Aqui não é demais reforçar que a produção foi lançada em 1964, marco de uma das nossas maiores tragédias políticas e, por conseguinte, da consolidação de uma progressiva tendência às canções de protesto/repressão.<sup>77</sup>

Na faixa de apenas um minuto e meio, Roberto Menescal utiliza-se do mesmo recurso solicitado por João Gilberto na gravação de “O barquinho”. De acordo com Ruy Castro, “Tom [Jobim] conseguiu produzir com os trombones o som de ronco de navio

<sup>73</sup> DINIZ, Sheyla Castro. *Para além da zona sul carioca: A Bossa Nova em Minas Gerais*. Monografia (Ciências Sociais) – ICS-UFU, Uberlândia, 2010.

<sup>74</sup> “Ônibus colegial” (Pacífico Mascarenhas e Ubirajara Cabral), Conjunto Sambacana. *Conjunto Sambacana*. LP Odeon, 1964.

<sup>75</sup> Entrevista com Pacífico Mascarenhas concedida ao autor. Belo Horizonte, 29 jun. 2012.

<sup>76</sup> “Ônibus colegial” (Pacífico Mascarenhas e Ubirajara Cabral), Conjunto Sambacana. *Conjunto Sambacana*, op. cit.

<sup>77</sup> Sobre o assunto, ver: MARTINS, Franklin. *Quem foi que inventou o Brasil? A música popular conta a história da República*. Volume II – de 1964 a 1985. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

que João Gilberto queria passar para a introdução de ‘O barquinho’ e simplificou como pôde o trabalho com as outras [...].<sup>78</sup>

Assim como no registro em que João interpreta o maior sucesso de Roberto Menescal, o autor de “O barquinho”, três anos depois, repetiu a tentativa de conceber um tecido sonoro com a ambientação em que se passa as ações da narrativa. Ou seja, buscou representar musicalmente a cadência de um ônibus em trânsito, alusão que se assemelha ao que o João Gilberto fizera com “Trem de ferro”<sup>79</sup>, composição de Lauro Maia, que figura no mesmo álbum lançado em 1961 – e que também não ultrapassa dois minutos de duração. Esse tipo de arranjo “remissivo” ainda seria utilizado em outras gravações que trazem a temática do movimento figurada na simbologia dos veículos, como “Trem para Cordisburgo”<sup>80</sup>; “Trem Parador”<sup>81</sup>; “Trem de Ferro”<sup>82</sup>; “Na carreira”<sup>83</sup> e tantas outras.

Em “Ônibus colegial”, Pacífico Mascarenhas cita oito escolas: Colégio Assunção; Santa Marcelina; Sagrado Coração; Isabela; Sion; Helena Guerra; Sacré Couer e Santa Maria. Curiosamente, nenhum deles aparece no livro “*Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*”<sup>84</sup>, uma das maiores referências no campo da canção urbana mineira. Em suas memórias, o autor Márcio Borges destaca outras cinco instituições educacionais: Tristão de Athayde; Colégio Anchieta; Colégio da Floresta; Grupo Escolar D. Pedro II e Colégio Estadual, estes aparentemente mais acessíveis aos alunos que não dispunham da mesma condição econômica de Pacífico, filho de abonados industriais do ramo têxtil.

As letras leves, quase ou totalmente indiferentes aos conflitos sociais, não ficaram restritas aos poucos que podiam gozar dos privilégios de uma vida no andar de cima da exploração. Assim como Pacífico Mascarenhas, Márcio Borges e vários de seus futuros

---

<sup>78</sup> CASTRO, Ruy. *Op. cit.*, p. 296.

<sup>79</sup> “Trem de ferro” (Lauro Maia), João Gilberto. *João Gilberto*. LP Odeon, 1961.

<sup>80</sup> “Trem para Cordisburgo” (Tom Jobim), Tom Jobim. *Matita Perê*. LP Polygram/ Philips, 1973.

<sup>81</sup> “Trem parador” (Sérgio Ricardo), MPB 4. *MPB-4*. LP Elenco, 1966.

<sup>82</sup> “Trem de ferro” (Tom Jobim e Manuel Bandeira), Tom Jobim. *Antônio Brasileiro*. CD Globo/Columbia, 1994.

<sup>83</sup> “Na carreira” (Chico Buarque e Edu Lobo), Chico Buarque e Edu Lobo. *O grande circo místico*. LP Som Livre, 1983.

<sup>84</sup> BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. 5. ed. São Paulo: Geração, 2004.

parceiros também se dedicaram às temáticas românticas antes de tomarem um lugar no trem que escancarou as inquietações dos que enfrentavam “os ratos soltos na sala”<sup>85</sup>.

---

<sup>85</sup> Citação de um dos versos da música “Trem de doido” (Lô Borges e Márcio Borges), Milton Nascimento e Lô Borges. *Clube da Esquina*. LP EMI-Odeon, 1972.

### 3. No ponto: a bossa em bêagá

A semente bossa-novista estava germinando em solos belo-horizontinos. Ela, ao lado do jazz, desempenhou um papel crucial na formação de diversos músicos mineiros que por ali passaram. Em seus registros, Márcio Borges rememora sua primeira tentativa de versificar uma canção, em 1964, no caso uma bossa sob a influência de “O barquinho”<sup>86</sup>, de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli.

*Dez minutos depois, ou menos, a letra estava pronta. "Eu e o Violão". Tema: certa tristeza fictícia causada pela perda de um amor fictício cujo único consolo é a companhia de um não menos fictício violão. Nada original, mas com destino certo: sucesso na turma do Levy. ('Um dia chega a tristeza! Que sempre vem sem demora! E tudo perde a beleza! Pois meu amor foi embora...'). Essa foi a primeira letra de música que fiz na vida, aos dezoito anos. Não imaginava que passaria mais de duas décadas fazendo aquilo.*<sup>87</sup>

Como se vê, Pacífico Mascarenhas e os diretores da *Odeon* não estavam errados ao apostarem na figura do pinho para alavancar as vendas do primeiro LP do Conjunto Sambacana. O violão, instrumento que estampou a capa do disco, configurava-se em elemento central para aqueles que se iniciavam na linguagem bossa-novista. E não eram poucos os que dela se apropriavam. Márcio Borges, Pacífico Mascarenhas e Roberto Guimarães não andavam só. Além deles, muitos outros mineiros atravessavam noites se dedicando ao violão, às canções e à poesia. A bossa nova não cabia nas areias de Copacabana.

Ao evocar a pré-história do Clube da Esquina, Márcio afirma ter presenciado encontros de uma turma de amigos que se reunia com seu irmão Marilton no apartamento de seus pais para ensaiar temas com elaborados arranjos vocais, prática comum numa época em que o consagrado conjunto *Os Cariocas* – uma das mais notáveis referências no formato – já havia se convertido às composições de Tom, Vinícius e companhia.

Afinado com os novos tempos, o conjunto doméstico atendia pelo nome de Evolussamba. Esse batismo vai ao encontro dos apelos por uma renovação estética que

<sup>86</sup> “O Barquinho” (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli).

<sup>87</sup> BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. 8. ed. São Paulo: Geração, 2013, p. 30.

se concretizou com advento da bossa nova. Vale lembrar também que o Pacífico Mascarenhas fez questão de enfatizar (em depoimento já citado) o caráter “moderno” das serenatas que ele organizava – às vezes se valendo de um piano sobre a carroceria de um caminhão<sup>88</sup> – com seus amigos da Savassi.

Inovações do Mascarenhas à parte, o Evolussamba era constituído pelos jovens Marilton Borges, Marcelo Ferrari, Wagner Tiso e Milton Nascimento. Marilton admite a influência do Conjunto Os Cariocas e assinala o caráter efêmero do grupo que surgiu nas escadarias do Edifício Levy. “[...] a gente estava fazendo um quarteto musical chamado Quarteto Evolussamba, que era o Wagner, o Bituca, o Marcelo e eu. Fizemos o Quarteto Evolussamba em cima daquela onda d’Os Cariocas [...]. A gente fez poucas apresentações na televisão com o Quarteto Evolussamba, mas era um negócio muito bom.”<sup>89</sup>

Em meados dos anos de 1960, Belo Horizonte era um centro muito agitado musicalmente. De acordo com Márcio Borges,

*Os músicos já não apenas se reuniam para ensaiar standards para os bailes, mas começavam a se juntar em trios, quartetos, septetos e tocar números próprios, sem nenhuma finalidade dançante. Os palcos eram as boates de jazz, como a Berimbau [...] ou os outros pequenos festivais locais, realizados em locais modestos e sem muitos recursos. Os modelos eram Tamba Trio, Zimbo Trio, o septeto de Sérgio Mendes, os trios do Beco das Garrafas, Os Cariocas (imitados pelo Evolussamba), Coltrane, Modern Jazz Quartet, o jazz set internacional.*<sup>90</sup>

Com a propriedade de quem participou ativamente na construção dessa nova cena cultural, Marilton Borges, irmão mais velho de Márcio, relatou algumas de suas experiências musicais no livro de crônicas *Memórias da noite*<sup>91</sup>. Em uma delas, o autor relembra a vez em que o grupo formado por ele, Helvius Vilela, Amador e Milton Nascimento foi repreendido em uma boate por oferecer aos clientes “[...] uma salada de temas de bossa-nova e jazz intragável e ininteligível para o gosto médio vigente no salão.”<sup>92</sup> No decorrer do texto, Marilton não esconde seu posicionamento, na época, frente ao repertório seresteiro:

<sup>88</sup>Ver CASTRO, Ruy. *Op. cit.*, p. 178.

<sup>89</sup> Depoimento de Marilton Borges concedido ao Museu Clube da Esquina. Disponível em: <<http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/marcio-borges/>>. Acesso em 3 nov. 2016.

<sup>90</sup> BORGES, Márcio. *Op. cit.*, p. 91.

<sup>91</sup> BORGES, Marilton. *Memórias da noite*. Belo Horizonte: Armazém de Ideias, 2001.

<sup>92</sup> *Idem*, ibidem, p. 60.

*Afinal de contas, as meninas e seus acompanhantes gostariam mesmo é de ouvir e dançar aqueles boleros do Anísio Silva ou do Lucho Gatica ou mesmo um ou outro samba do Milton e do Jamelão, músicas que nossa sensibilidade voltada apenas para um lado, naquela época não nos permitiria executar sob pena de estarmos cometendo uma violência contra nossas próprias e arraigadas convicções.*<sup>93</sup>

Como atesta a sinceridade do Marilton Borges, o nome do conjunto Evolussamba não veio por acaso. Havia, sim, um desejo de renovação estética compartilhado por jovens músicos que estavam obstinados em ocupar a capital mineira com a linguagem do jazz e da bossa nova. Assim como seu irmão Márcio, Marilton também catalogou alguns desses espaços em que a “batida diferente” avançava a passos largos.

Os bares e as boates:

*Bico de Lacre, Arakon, Top Bar, Almanara, Cantina do Alvim, Le Chat Noir, Beb's, Alex, Chalezinho, Wood Face, BB Circus, Largo do Baeta, Bauble's, Walter Piano Bar, Paddock, L'Hermitage, Tip-Top, Bar do Adão, Barbarella, Oxalá, Berimbau, Gruta Metrópole, Lanchonete Nacional, Pingalle, Monjolo, 890, Tom Marrom, Bar do Primo, Uai e Tom Chopin.*<sup>94</sup>

Os proprietários:

*Elias Aramini, Agostinho Baeta, Tuíca Rabelo, Alexandre Lacerda, Albeni, Waltinho Scotelaro, Deodado Cortes, Zé Alvim, João Tororó, Bob Tostes, Joãozinho da Lanchonete, Humberto do Oxalá, Sérgio e Maurício Lopes, Armando Bello, Pastel, Prestes Durval e Delca.*<sup>95</sup>

Se a noite belo-horizontina comportava tantos estabelecimentos destinados à música ao vivo é porque também havia uma grande demanda de consumidores ávidos por desfrutar do serviço prestado pelos artistas que labutavam de lua a lua para alimentar a riqueza da cena que se formava. Seguem nominalmente os mais requisitados, segundo Marilton Borges.

---

<sup>93</sup> *Idem.*

<sup>94</sup> BORGES, Marilton *Op. cit.*, p.72.

<sup>95</sup> *Idem.*

### Os músicos:

*Célio Balona, Zé Guimarães, Aécio Flávio, Maurício Scarpellim Nazário Cordeiro, Paulinho Horta, Maurity, Valdir Silva, Paulinho Braga, Tibério, Pedro Mateus, Anthony, o rei do chá-chá-chá, Sílvio Barbosa, Jonas Bofim, Geraldo Tonelli, Eduardo Prates, Ildineu Lino, Amador, Walter Gonçalves, Washington Pires, Tioãozinho Batera e Bijoca.*<sup>96</sup>

### Os cantores e cantoras:

*Deise Guastini, Nilza Menezes, Sílvio Aleixo, Márcio José, Nilsinho, Lagoinha, Gilberto Santana, Lúcia Bosco, Babyara, Léo Belico, e ainda a Turma do Brasa 4, ou seja, Claudiné e Márcio, Dalva Righetti, Roberta Lombardi, Edgarde Jamal, Silmar Birro e Edinho.*<sup>97</sup>

### Os conjuntos musicais:

*Os agitadores, The Jungle Cats, o Gemini VII, Os Gárgulas, Os Analfabeatles, GT Trio, Woof Faces, Brasilin Boys e ainda os conjuntos de Biê Prata, Célio Balona, Gilberto Santana, mais as orquestras de dele e do Castilho.*<sup>98</sup>

As interações entre esses e outros trabalhadores não ficaram restritas aos tablados de bares, bailes e boates. Em meados dos anos 1960, uma das calçadas da Avenida Afonso Pena abrigou muitos daqueles que edificaram as bases da nova música urbana mineira. Tratava-se do Ponto dos músicos, um local onde os profissionais construía uma rede que lhes possibilitava selar contratos, trocar informações e, o mais importante, fortalecer o sentimento de solidariedade entre os pares dessa categoria tão explorada.

*Enfim, o Ponto dos Músicos era um mundo cheio de emoções baratas, um ponto de encontro de homens e mulheres talentosos e dedicados cujo destino de músicos num lugar como aquele os levava quase sempre a uma existência rotineira de pobreza e sacrifícios, longe dos seus, rodando o estado em intermináveis viagens, apinhados em ônibus velhos por estradas poeirentas, quando muito numa kombi, ao encontro de um baile.*<sup>99</sup>

---

<sup>96</sup> *Idem.*

<sup>97</sup> BORGES, Marilton. *Op. cit.*, p. 72-73.

<sup>98</sup> BORGES, Marilton. *Op. cit.*, p. 73.

<sup>99</sup> BORGES, Márcio. *Op. cit.*, p. 68.

Frequentador assíduo do recinto, Marilton Borges também ressaltou a funcionalidade desse espaço, situado entre as Ruas Curitiba e Tupinambás, em que os produtores, empresários e maestros contratavam os instrumentistas, conjuntos e intérpretes responsáveis por girar as engrenagens das noitadas em bêagá. A rotina dos encontros foi descrita na crônica “O Ponto dos músicos”.

*A partir das 16, 17 horas nossa tribo ia chegando; devagarinho e aos poucos, todos os espaços da calçada eram ocupados por pessoas quase todas jovens e aparentemente desocupadas, que, entre alguns olhares cheio de cobiça dirigidos às mocinhas passantes, começavam a tratar do principal assunto das diversas rodas que iam se formando: a música.*<sup>100</sup>

Mas nem só de contratos, assédios e bate-papos viviam os frequentadores do Ponto. Mariton Borges ainda destaca a importância de outro elemento agregador: o bar. Ambiente de extrema sociabilidade, onde tantos iguais se reúnem contando mentiras, pra poder suportar. De acordo com o autor, os músicos faziam jus às insinuações moralistas que os acusavam de exagerar no gole. “Não sei se como protesto contra a discriminação ou se pelo simples prazer de ato em si, a verdade é que a gente bebia pra valer, como se aquelas saborosas “louras suadas” fossem os últimos exemplares à venda no planeta”.<sup>101</sup>

É claro que não se pode atribuir o mesmo comportamento a todos os profissionais – entre eles diversos garçons – que por ali passaram, e por certo nem todos os artistas anteriormente citados mantiveram laços estreitos com essa “tribo”, como definiu Mariton Borges. Num admirável esforço de memória, ele ainda registra mais alguns nomes (dando preferência aos apelidos) dos que com ele compartilharam uma efetiva vivência no Ponto dos músicos:

*Boscão, Serrinha, Serrote, Helvius, Paulo Horta, Bituca, Gileno, Túlio Silva, Aécio Flávio, Wagner (Tiso), Paulo Braga, Pascoal (Meireles), Márcio José, Celinho, Waltinho, Amador, Bolão, Chumbinho, Bié Prata, Juquinha, Neiva, Sampaio, Jairinho, Zé Geraldo, Teleco, Chá-chá-chá, Vitória, Washington, Nivaldo (Ornelas), Patrício, Bijoca, Tiãozinho, Sílvio Aleixo, Braguinha, Léo Cantor, Lourival “Bocão”, Welton, Kellino Moreira, Vaz, Quelloti, Rubinho, Mica, Aníbal, Ênio Bretas, Pituca, Balona, Marquinho “Minhoca”, Rogério “Marmota”, Hugo Luiz, Nazário, Alemão, Ildeu, Jamil Joanes, Plínio, “Ceguinho”, Vioão, Miranda, Maluf, Figo Seco, Dino, Zé Guima, Gastão e Gilberto Sant’Ana.*<sup>102</sup>

<sup>100</sup> BORGES, Marilton. *Op. cit.*, p.100.

<sup>101</sup> BORGES, Marilton. *Op. cit.*, p.101.

<sup>102</sup> BORGES, Marilton. *Op. cit.*, p.102.

Sete desses artistas (Aécio Flávio, Bituca, Célio Balona, Helvius Vilela, Nivaldo Ornelas, Rubinho Batera e Wagner Tiso), e outros não citados (Pacífico Mascarenhas, Chiquito Braga e José Serra), falaram sobre o Ponto dos músicos em seus depoimentos ao Museu Clube da Esquina, instituição criada por Márcio Borges em 2004. Os registros retratam o local como um importante espaço de trocas entre os frequentadores. A maior parte dos entrevistados disse ter conhecido alguns de seus parceiros naquela calçada da Avenida Afonso Pena.

Divergências também foram notadas. O guitarrista Chiquito Braga afirmou que não havia muitas mulheres no Ponto dos músicos, com exceção da grande intérprete Clara Nunes, que, segundo ele, “talvez tenha ido lá algumas vezes”<sup>103</sup>. Já o pianista Célio Balona ressalta que, embora em menor número, as mulheres ocuparam, sim, espaços nas orquestras dos conjuntos, e era possível vê-las de vez em quando no local, principalmente aos fins de semana. Balona rememora três nomes: Maria Marta, Helena Ribeiro e a já citada Clara Nunes, que, na época, integrava a Orquestra do Castilho.

Devido a comodidade de sua condição financeira, Pacífico Mascarenhas não precisou se submeter aos contratos que eram selados no Ponto dos músicos. Talvez por isso não tenha sido lembrado nem nos registros impressos nem nos depoimentos ao Museu Clube da Esquina. Chiquito Braga foi o único que trouxe seu nome à tona. De acordo com o instrumentista, Pacífico foi o responsável por lhe apresentar, no Ponto dos músicos, dois jovens recém-chegados a Belo Horizonte: Wagner Tiso e Milton Nascimento.

*Lá no Ponto eu também conheci o Wagner Tiso. O Wagner foi o Pacífico Mascarenhas, que me apresentou o Wagner e o Bituca. Lembro que nos encontramos, conversamos muito, acho que foi na casa do Pacífico. O Bituca me mostrou umas músicas, eu achei muito bacana as músicas deles. Diferentes na época. Estava na época da Bossa Nova e ele veio com outra jogada, uma coisa, não era bem Bossa Nova, mas era uma outra harmonia, um outro tipo de harmonia, coisa dele, do Wagner, muito bonita. Gostava muito.*<sup>104</sup>

<sup>103</sup> Depoimento de Chiquito Braga concedido ao Museu Clube da Esquina. Disponível em: <<http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/chiquito-braga/>>. Acesso 3 nov. 2016.

<sup>104</sup> *Idem*.

Segundo Pacífico Mascarenhas, o prestígio alcançado com a projeção radiofônica do primeiro LP do Sambacana fez com que ele fosse procurado por alguns jovens que saíram do Sul de Minas a fim de trabalhar com música na capital mineira.

*O disco tocava o dia inteiro na Rádio Jornal do Brasil, que era a rádio principal lá do Rio, e todo mundo ouvia. Aí eu estava fazendo esse certo sucesso aqui em Belzonte e lá no Rio. O Sambacana, que eu gravei em 1964, foi o primeiro.<sup>105</sup> Aí eu fui procurado, veio uma turma lá de Três Pontas. O Milton Nascimento, Bituca, né?, o Wagner Tiso, o Gileno Tiso e mais uns três caras de Três Pontas foram lá em casa. Porque eu tava sendo tocado aqui, era sucesso, era uma referência aqui. Aí eles foram lá em casa, e o Wagner tocando piano, o Bituca mostrando as músicas dele, nós fizemos uma reunião, assim de improviso lá em casa, com a visita deles. Eles tocando e cantando.<sup>106</sup>*

Esse primeiro contato com o “mestre” Pacífico Mascarenhas (como ele é tratado, carinhosamente, por Milton Nascimento, Wagner Tiso e Márcio Borges) contribuiu para que Milton e Wagner assumissem a música como projeto de vida. Márcio Borges recorda que Pacífico deu toda força para Milton Nascimento, recebendo dele incentivo para trilhar a carreira profissional: “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”.<sup>107</sup>

É o que atesta Pacífico:

*Eu vi que o Bituca tinha uma voz espetacular e naquele momento eu já tinha sido convidado pra gravar um segundo disco lá na Odeon.<sup>108</sup> [...] Aí eu perguntei se eles queriam gravar o segundo disco meu lá na Odeon, que eu tinha um contrato. Eles aceitaram e aí tomamos amizade. Naquele dia também eles estavam vindo do interior, e eram músicos. E eu pensei assim, pra ajudá-los; e eles queriam tocar nos lugares. Aí eu peguei e lembrei do Balona e pus todos no carro, o Bituca e o Wagner, e fui lá na casa do Célio Balona.<sup>109</sup>*

E ele prossegue:

<sup>105</sup> Conjunto Sambacana. *Conjunto Sambacana*. LP Odeon, 1964.

<sup>106</sup> Entrevista com Pacífico Mascarenhas concedida ao autor. Belo Horizonte, 29 jun. 2012.

<sup>107</sup> BORGES, Márcio, *op.cit.*, p. 69.

<sup>108</sup> Quarteto Sambacana. *Muito pra frente*. LP Odeon, 1965.

<sup>109</sup> Entrevista com Pacífico Mascarenhas concedida ao autor, já citada.

*Eu fui lá, ele apareceu, e eu disse: olha, ô Balona, esses aqui são conhecidos nossos aqui do interior de Minas. Eles são de Três Pontas e estão querendo mexer com música aqui e tal. Aí o Balona falou assim: “Hoje já tem até um baile. Vocês arrumam roupa escura e encontrem comigo no Ponto dos músicos às oito da noite”. Era tudo de improviso. Esse Ponto dos Músicos era um ponto de reunião. Aí ia um cara que tocava contrabaixo, outro tocava um piston e na hora eles formavam uns conjuntos pra tocar em determinado lugar no dia seguinte ou no mesmo dia.”<sup>110</sup>*

Pacífico afirma que, a partir desse encontro, Bituca e Wagner Tiso começaram a tocar na noite belo-horizontina, com a intermediação do pianista e líder de conjunto Célio Balona. Além de apresentá-los aos músicos locais, Pacífico também se preocupou em encontrar um pensionato no bairro da Savassi, a fim de que os novos amigos pudessem ensaiar os vocais concebidos pelo arranjador Marcos de Castro, que residia nas proximidades de uma pensão.

Até que surgiu o dia da gravação do segundo disco do Conjunto Sambacana, dessa vez renomeado Quarteto Sambacana: “Aí fomos pro Rio, gravamos o disco e eu levei o Bituca lá na casa do Eumir Deodato. Tinha uma festa lá em Copacabana, estavam os compositores todos da Bossa Nova. Eu o levei lá e o apresentei a Elis Regina. Ele sempre fala disso, saiu até uma revista aí, em que o Milton diz ser grato a mim por eu ter apresentado a Elis a ele.”<sup>111</sup>

Milton confirma a versão do líder do Sambacana. Em uma entrevista concedida ao parceiro Márcio Borges – disponibilizada no site do Museu Clube da Esquina e posteriormente publicada no livro *Clube da Esquina 40 anos* – Bituca conta como se deu o encontro entre ele e uma das maiores intérpretes do nosso cancioneiro:

*O Pacífico tem muito daquela coisa dele, as pessoas de quem ele gosta ele quer que todo mundo conheça. Então, ele queria que eu e o Wagner tocássemos de qualquer maneira numa festa onde estavam quase todos os nomes do pessoal da bossa nova. Eu falei: “eu não toco aqui nem...” acabei pegando o violão e o Wagner, o piano, e a gente tocou uma música, “Aconteceu”. E ficou por isso mesmo. Nessa festa, estava a Elis Regina, que tinha acabado de chegar do Rio Grande do Sul. Não era conhecida, ela tinha gravado um disco de rock, e eu conhecia esse disco, que eu não sei como foi parar na minha mão. Aí, na hora que a gente saiu, a gente foi saindo pelas ruas de Copacabana, cheguei no carro*

---

<sup>110</sup> *Idem.*

<sup>111</sup> *Idem.*

*dela e comecei a cantar uma das músicas daquele disco; e ela “Sshhhh!!! Cala essa boca! Esquece isso!” Rimos pra caramba e eu fiquei quieto.*<sup>112</sup>

Após tantos encontros e despedidas, as canções nos indicam que nada foi como antes na história de Milton Nascimento, esse carioca acolhido nas Geraes. E, de certa forma, cremos que não seria excessivo admitir que, no decorrer de tantas entradas e bandeiras – nessa ponte de mão dupla que reverberou sonoridades mineiras e cariocas –, a música popular brasileira mais uma vez foi a grande beneficiada, fortalecendo-se como referência mundial de qualidade.

---

<sup>112</sup> Depoimento de Milton Nascimento ao Museu Clube da Esquina. Disponível em <<http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/milton-nascimento/>>. Acesso em 18 out. 2016.

## CAPÍTULO II

### ENCONTROS NA ESQUINA: UMA TRAVESSIA DE MÃO DUPLA

#### 1. Nada será como antes? O amanhã do Clube da Esquina.

O Clube da Esquina conferiu destaque internacional à música popular urbana mineira e marcou definitivamente a carreira dos artistas que dele participaram. Muito se fala desse emblemático fenômeno musical como uma produção coletiva derivada da combinação de diversos elementos estéticos, como o rock progressivo e o experimentalismo do *jazz fusion*, adicionados a ingredientes da cultura tradicional mineira e latino-americana.

Mas a bossa nova, linguagem fundamental na formação de vários integrantes do Clube da Esquina<sup>1</sup>, muitas vezes aparece em segundo plano no imaginário que se criou a respeito dos artistas ligados a ele. Daí buscamos neste trabalho enfatizar a existência de pontes entre o movimento bossa-novista e as obras de alguns músicos essenciais para a edificação do Clube da Esquina, do qual falaremos brevemente, antes de partirmos para algumas considerações mais analíticas.

O Clube da Esquina não se configurou nos moldes de uma banda tradicional, estruturada com integrantes fixos, apesar de terem concebido, de forma coletiva e amistosa, uma série de produções musicais elaboradas em um contexto sociopolítico específico assinalado pela ditadura militar brasileira. A transformação estética proposta pelos músicos “mineiros” – embora não seja uniforme, pois se abria a distintos universos musicais<sup>2</sup> – acabou por se consolidar sobretudo no disco *Clube da Esquina*<sup>3</sup>, de 1972.

De acordo com Sheyla Diniz, “o Clube da Esquina se inseriu num momento em que o rock [...] passou a compor – não sem polêmicas – a ideia renovada de MPB que aos poucos se delineou com o fim do tropicalismo”.<sup>4</sup> A autora salienta ainda que esse período

---

<sup>1</sup> Ainda recentemente, por ocasião das comemorações do transcurso dos 50 anos da Bossa Nova, o grande protagonista do Clube da Esquina se integrou a esses festejos com a gravação de um CD no qual se reverencia Tom Jobim: Milton Nascimento e Jobim Trio. *Novas bossas*. CD EMI, 2008.

<sup>2</sup> Sobre o assunto, ver NUNES, Thaís dos Guimarães Alvim. *A sonoridade específica do Clube da Esquina*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Unicamp, Campinas, 2005.

<sup>3</sup> Milton Nascimento e Lô Borges. *Clube da Esquina*. LP EMI-Odeon, 1972.

<sup>4</sup> DINIZ, Sheyla Castro. “*Nuvem cigana*”: a trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – IFCH-Unicamp, Campinas, 2012, p. 9.

foi caracterizado por um rápido processo de consolidação do mercado de bens simbólicos, desenvolvimento fomentado tanto pelo Estado ditatorial quanto por subsídios internacionais.

De fato, valendo-se das taxas reduzidas de juros do mercado financeiro europeu e, principalmente, estadunidense, os militares se esbaldaram nos empréstimos dos agiotas credenciados. Os investimentos vieram, e eles ajudaram a fomentar a impressionante média 11,2% de crescimento do Produto Interno Bruto, entre os anos de 1969 e 1973. Na corda bamba, de sombrinha, a inflação se equilibrava na casa dos 18%.<sup>5</sup>

O chamado “milagre econômico brasileiro” era orquestrado por um verdadeiro regime de terrorismo estatal. Amparado por tanques e por uma canetada que impôs o Ato institucional nº 5, o general Emílio Médici e seus apoiadores (civis e militares) foram à forra: fecharam o congresso, cassaram mandatos, afastaram ministros de toga, censuraram a imprensa e computaram carradas de prisões, com a prática recorrente da tortura contra os desafetos políticos.

Houve resistência, é claro. Intelectuais e artistas carregavam na pena enquanto outros carregavam os fuzis. A guerrilha urbana se organizava e a repressão não economizou chumbo para assassinar líderes como Carlos Marighella (1969), Joaquim Câmara Ferreira Toledo (1970), Carlos Lamarca (1971) e muitos outros homens e mulheres que perderam a vida lutando por seus ideais políticos. Em 1974, o exército completou o serviço com o extermínio – com requintes de crueldade – dos combatentes da Guerrilha do Araguaia, principal organização da luta armada no campo.

Nesse contexto, compositores e intérpretes fizeram verdadeiros malabarismos retóricos para escapar da tesoura da censura. Alguns se posicionaram abertamente a favor da ordem vigente, assim como também mudaram de lado conforme os novos acontecimentos. Outros foram prestigiados pela coragem ao assumir uma postura mais desafiadora.<sup>6</sup> Enfim, não cairemos na superficialidade de catalogar vidas e obras (muitas delas em construção) nas gavetas do maniqueísmo.

---

<sup>5</sup> Fonte: Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <<http://www.ipeadata.gov.br/Default.aspx>>. Acesso em 10 nov. 2016.

<sup>6</sup> Sobre o assunto, ver: MARTINS, Franklin. *Quem foi que inventou o Brasil? A música popular conta a história da República*. Volume II – de 1964 a 1985. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, cap VII, Ditadura e resistência.

Para citarmos apenas dois exemplos: Elis Regina (historicamente ligada às canções combativas) gravou “Manifesto”<sup>7</sup>, parceria de Mariozinho Rocha e Guto Graça Melo que abordava questões amorosas ao mesmo tempo em que criticava a proliferação dos manifestos políticos, prática comum em 1967. Já o carioca Jorge Ben, antes de ser Jor, utilizou seu impressionante jogo de palavras para sapecar canções ufanistas (Brasil, eu fico<sup>8</sup>), muitas psicodelias e um dos maiores hinos da contravenção: “Charles, anjo 45”<sup>9</sup>.

“Você corta um verso, eu escrevo outro/ Você me prende vivo, eu escapo morto/ De repente, olha eu de novo/ Perturbando a paz, exigindo o troco”.<sup>10</sup> Como podemos ver e – felizmente – ouvir, os censores não eram lá muito eficientes. Antevendo a proibição, Paulo César Pinheiro enviou a letra de “Pesadelo”<sup>11</sup> na mesma pasta das músicas do Agnaldo Timóteo. Foi aprovada sem nenhuma ressalva.

Envolvido nessa atmosfera de tensões, mudanças e rupturas, Milton Nascimento valeu-se do seu capital artístico para convencer os executivos da *Odeon* a bancar um novo projeto: a gravação de um álbum duplo (formato pouco explorado até então) e conceitual que seria produzido em parceria com um jovem estreante, o belo-horizontino Lô Borges, irmão mais novo dos amigos Márcio e Mariton Borges. A proposta foi deferida e o disco seria batizado Clube da Esquina.

O título, homônimo a uma canção de autoria de Bituca, Lô e Márcio Borges, registrada no LP *Milton*<sup>12</sup>, lançado em 1970, remete a uma simples esquina no cruzamento das ruas Divinópolis e Paraisópolis, no bairro de Santa Tereza, em Belo Horizonte. De acordo com o letrista Márcio Borges, “o nome Clube não designava senão uma pobre esquina, um pedaço de calçada e um simples meio-fio, onde os adolescentes da rua (e só raramente os rapazes da minha idade) costumavam vadiar, tocar violão, ficar de bobeira”.<sup>13</sup> A associação do nome a uma hipotética sede – tal qual a mitificação do

<sup>7</sup> “Manifesto” (Mariozinho Rocha e Guto Graça Melo), Elis Regina e Jair Rodrigues. *Dois na bossa n° 3*. LP Philips, 1967.

<sup>8</sup> “Brasil, eu fico”, Wilson Simonal. *Wilson Simonal*. Compacto duplo Odeon, 1970.

<sup>9</sup> “Charles, anjo 45” (Jorge Ben Jor). Gal Costa. *Gal a todo vapor*. LP Phonogram/ Philips, 1971.

<sup>10</sup> “Pesadelo” (Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro), MPB-4. *Cicatrices*. LP Phonogram/ Philips, 1972.

<sup>11</sup> *Idem*.

<sup>12</sup> “Clube da Esquina” (Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges). Milton Nascimento. *Milton*. LP EMI-Odeon, 1970.

<sup>13</sup> BORGES, Márcio, *op. cit.* p. 167. Por isso o compositor Murilo Antunes, na orelha desse livro, define, musicalmente, o Clube da Esquina como uma “entidade imaginária”.

apartamento da Nara Leão para a bossa nova – onde os frequentadores compartilhassem interesses convergentes, levou a diversos equívocos, como no caso em que músicos estadunidenses atravessaram o continente para conhecer o emblemático “*The Corner Club*”. Márcio Borges rememora:

*[...] entraram num táxi e mandaram tocar para Santa Tereza, rua Divinópolis esquina com rua Paraisópolis. Pararam em um minuto. Lyle [tecladista norte-americano] nem desceu do carro. Observou bem: um cruzamento, duas ruas, quatro ângulos, quatro casas residenciais absolutamente comuns e sem graça – e mais nada. My God! – exclamou.*<sup>14</sup>

Na dissertação “*Coisas que ficaram muito tempo por dizer: o Clube da Esquina como formação cultural*”, Luiz Henrique Assis Garcia – um dos primeiros a abordar fenômeno como objeto científico – aponta a existência de uma disputa em torno da famosa denominação. “Para os próprios participantes, o significado da expressão foi sendo amalgamado por suas experiências e práticas sociais ao longo do tempo”.<sup>15</sup> É o que se nota ao confrontarmos os vários depoimentos registrados no site do Museu Clube da Esquina, instituição que alocou, entre outros, o cantor e compositor Samuel Rosa no mesmo plano reservado a Milton Nascimento, Lô Borges e companhia. Já os políticos Aécio Neves e Fernando Pimentel figuram engravatados na categoria “Amigos do Clube”.

Se chegamos a esse nível de disputa e apropriação, é porque o álbum Clube da Esquina foi de fato um divisor de águas na canção popular mineira, alcançando até mesmo o *status* de movimento musical. Não usaremos aqui tal denominação por entendemos, assim como Sheyla Diniz, que o caráter de “movimento” – comumente atribuído a grupos de vanguarda – deriva não apenas de uma nova concepção estética comum aos que nele investem suas energias, mas, notadamente, de uma construção social calcada em uma forte luta de legitimação simbólica.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> BORGES, Márcio, *op. cit.* p. 351.

<sup>15</sup> GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer: o Clube da Esquina como formação cultural*. Dissertação de Mestrado em História, Belo Horizonte: UFMG, 2000, p. 21.

<sup>16</sup> Para a autora, “ao dar voz para variados sujeitos foi possível notar que a definição do Clube da Esquina como movimento musical não estava previamente tracejada no cerne das intenções artísticas de seus próprios protagonistas”. DINIZ, Sheyla Castro. *op. cit.* p. 11.

Nessa mesma linha, Maria Tereza Arruda Campos alega que “essa diversidade [proposta pelo Clube da Esquina] representava o amadurecimento de diferentes experiências musicais, que, banhadas na cultura de Minas, se fundiam para produzir um trabalho original, que não era um movimento, mas que instaurava uma estética”.<sup>17</sup> Sendo assim, por concordarmos que o termo “movimento” não contempla plenamente o fenômeno histórico-cultural Clube da Esquina, o trataremos como “formação cultural”, conceito desenvolvido por Raymond Williams<sup>18</sup>, e que foi encorpado por Luiz Henrique Garcia e Sheyla Diniz em suas respectivas dissertações.

Definições à parte, o Clube da Esquina foi um marco não só na história da música popular urbana “mineira” como também preencheu alguns compassos – em um período que assistiu ao final do movimento tropicalista – no chamado campo da MPB, sigla que se consolidou com o êxito dos programas e festivais produzidos pelas redes de TV. Não teve a lauda dos manifestos. Pelo contrário. A informalidade deu a tônica no álbum duplo que conseguiu reunir diversas contribuições estéticas que vinham aparecendo nos trabalhos anteriores de alguns dos seus principais “sócios”.

Aqui vem ao caso nos atermos, ainda que sucintamente, aos discos iniciais de Milton Nascimento<sup>19</sup>, que, logo em seu primeiro lançamento, revelou-se como quem já destoava dos padrões usuais da produção fonográfica de então. Isso porque, além do extraordinário domínio vocal, Bituca apresentou sua alternativa a uma questão cara à música popular no Brasil: a velha dicotomia entre o arcaico e o moderno. Sem apelar às facilidades do exótico, ele incorporou os avanços do jazz pós-Parker no mesmo plano em que revisitava (e ressignificava) elementos tradicionais da cultura popular mineira.

---

<sup>17</sup> CAMPOS, Maria Tereza. *Toninho Horta: harmonia compartilhada*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010, p. 62. A estética do Clube da Esquina, no entanto, não era algo uniforme como evidencia a diferenciada produção artística dos seus “sócios”, em que pese ser possível detectar uns tantos elementos musicais que também os aproximam.

<sup>18</sup> Ver WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, cap. 3. Essa é uma questão bem discutida por DINIZ, Sheyla Castro, *op. cit.*, cap. II p. 91-93. A autora entende, corretamente, a nosso ver, que o Clube da Esquina configurou mais uma tendência do que propriamente um movimento. E, longe de ser homogêneo, ele foi atravessando por contradições e projetos estéticos e políticos, tal como ela demonstra no cap. III. Sobre o mesmo assunto, ver também GARCIA, Luis Henrique Assis. “*Coisas que ficaram muito tempo por dizer*”: o Clube da Esquina como formação cultural. Dissertação (Mestrado em História) – PPEH-UFMG, Belo Horizonte, 2005.

<sup>19</sup> Sobre a trajetória artística do Milton, ver DOLORES, Maria. *Travessia: a vida de Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: Record, 2006. Seu autorretrato artístico aparece em depoimento concedido a AMARAL, Chico. *A música de Milton Nascimento*. Capão Bonito: Gomes, 2013.

O LP *Milton Nascimento*<sup>20</sup>, de 1967, mais conhecido como *Travessia*, registrou as primeiras parcerias com os letristas Fernando Brant, Márcio Borges e Ronaldo Bastos, que posteriormente comporiam canções emblemáticas do Clube da Esquina. O disco se beneficiou dos arranjos do pianista Luiz Eça: Em duas faixas – “Travessia”<sup>21</sup> e “Morro velho”<sup>22</sup> – ele recebeu o auxílio do requisitado arranjador Eumir Deodato que, assim como Luiz Eça, teve o início de sua carreira associada diretamente à bossa nova.

Luiz Eça escalou para o acompanhamento o flautista Bebeto Castilho, o baixista Dório Ferreira e o baterista Rubem Ohana, que, na época, junto com ele, formavam o lendário Tamba Trio.<sup>23</sup> O entrosamento permitiu que eles transitassem, sem embaraço, em meio aos arranjos de cordas e metais, pelos diversos terrenos da Bossa e do jazz, o que não era novidade para o trio. Mas, apesar dessa “cama”, a interpretação de Milton não se prendeu à estética da contenção vocal característica da primeira fase bossa-novista. Já as referências aos elementos provenientes da cultura popular mineira também se fizeram presentes tanto nas temáticas das letras<sup>24</sup> quanto nas levadas rítmicas da percussão, bem como no toque do violão do próprio Milton.

O segundo álbum do Milton foi concebido em solos estadunidenses e trazia 7 das 10 músicas presentes em seu disco de estreia. No LP *Courage*<sup>25</sup>, lançado no começo de 1969, Bituca apresentou apenas três temas inéditos: a homônima “Courage”<sup>26</sup>, “Vera Cruz”<sup>27</sup> e “Rio vermelho”<sup>28</sup>, – sendo as duas primeiras em parceria com Márcio Borges, e a última, com Danilo Caymmi e Ronaldo Bastos.

O LP contou com a participação de Herbie Hancock, renomado pianista de jazz, que entrou no projeto graças à mediação de Eumir Deodato, ele que, dessa vez, assinou todos os arranjos. Eumir teve à sua disposição 44 músicos americanos – 25 no naipe de

<sup>20</sup> Milton Nascimento. *Milton Nascimento*, LP Ritmos-Codil, 1967.

<sup>21</sup> “Travessia” (Milton Nascimento e Fernando Brant), Milton Nascimento. *Milton Nascimento*, op. cit.

<sup>22</sup> “Morro velho” (Milton Nascimento), Milton Nascimento. *Milton Nascimento*, op. cit. Justamente essas duas faixas deram a Milton Nascimento visibilidade para a gravação do primeiro LP. Ambas foram classificadas para a final no II Festival Internacional da Canção, realizado em 1967, no Rio de Janeiro, que lhe rendeu, além do mais, o prêmio de melhor intérprete.

<sup>23</sup> Sobre o grupo, ver <<http://www.dicionariompb.com.br/tamba-trio>>. Acesso em 19 dez 2013.

<sup>24</sup> Canções como “Três Pontas” (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos), “Gira, girou” (Milton Nascimento e Márcio Borges) e “Morro velho” (Milton Nascimento), op. cit., apontam nessa direção.

<sup>25</sup> Milton Nascimento. *Courage*. LP A&M Records/CBS/Polygram, 1969.

<sup>26</sup> “Courage” (Milton Nascimento, Márcio Borges e Paul Williams), Milton Nascimento. *Courage* op. cit.

<sup>27</sup> “Vera Cruz” (Milton Nascimento e Márcio Borges), Milton Nascimento. *Courage* op. cit.

<sup>28</sup> “Rio vermelho” (Milton Nascimento, Ronaldo Bastos e Danilo Caymmi), Milton Nascimento. *Courage* op. cit.

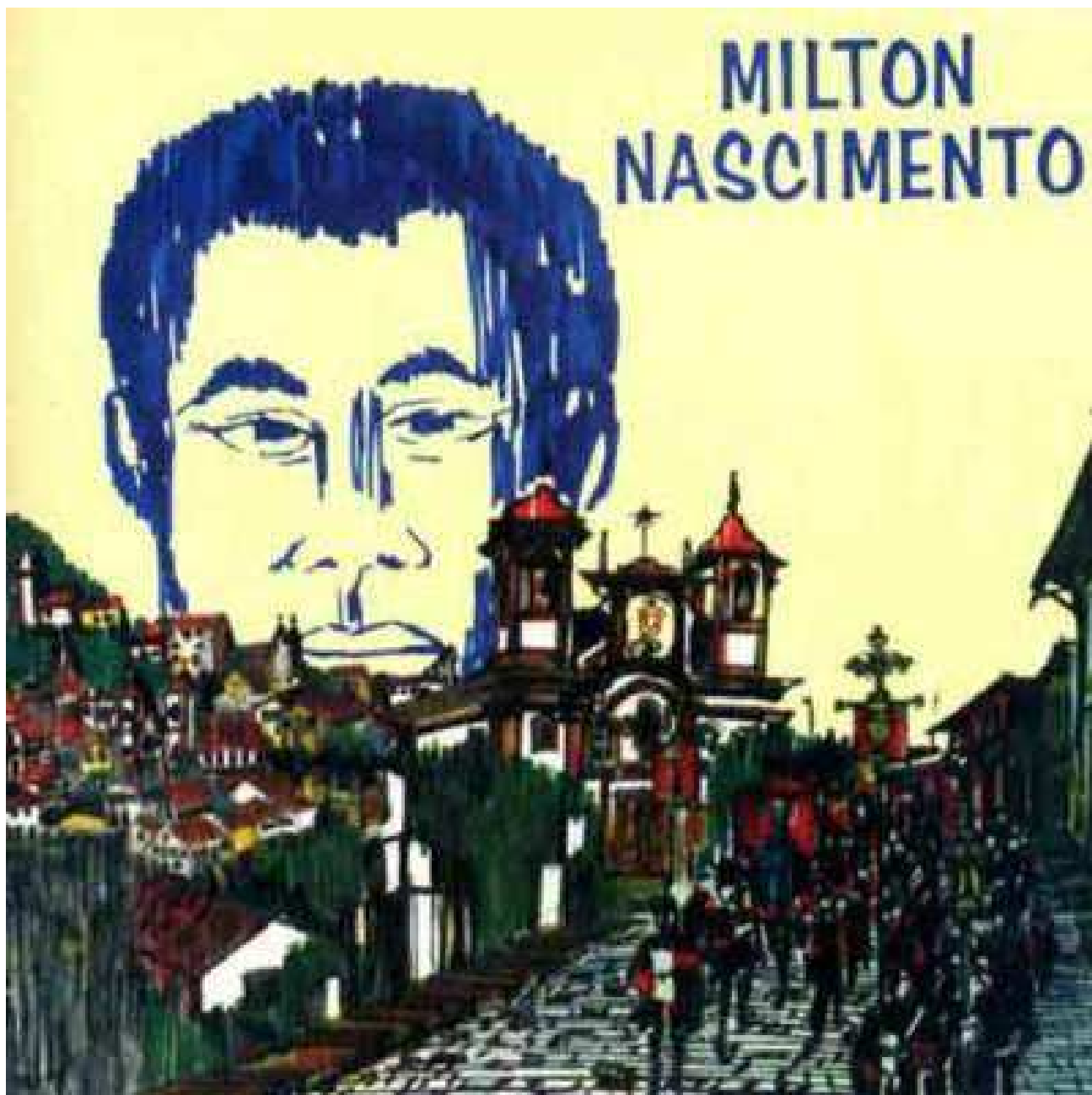
cordas e 19 no de sopros –, e ainda pôde se valer dos serviços do jazzista brasileiro Aírto Moreira, na bateria. Com essa estrutura, a produção final apresentou certa proeminência da linguagem expansiva do jazz em detrimento da contenção presente na primeira fase da Bossa Nova.

De volta ao Brasil, no conturbado ano de 1969, Milton assinou contrato com a gravadora *Odeon* para lançar o seu terceiro disco. Por razões comerciais, o LP foi intitulado, simplesmente *Milton Nascimento*<sup>29</sup> e, claro, pelo mesmo motivo, acolheu mais uma gravação da canção que lhe abriu as portas do mercado fonográfico, “Travessia”. Contraditoriamente, a despeito das restrições impostas pela lógica empresarial, a gravadora deu a Milton a liberdade necessária para se cercar dos músicos de sua preferência, muitos deles do tempo do Ponto dos músicos, para que levassem adiante de maneira coletiva e descontraída o novo projeto.

O disco exhibe na capa um desenho do artista Stil em que Milton aparece observando uma procissão caminhando rumo a uma catedral barroca localizada no Beco do Mota, na cidade de Diamantina, tradicional reduto da boemia local, que fora arbitrariamente fechado pelas autoridades religiosas.

---

<sup>29</sup> Milton Nascimento. *Milton Nascimento*. LP EMI-Odeon, 1969.



Capa do álbum Milton Nascimento. *Courage*. LP A&M Records/CBS/Polygram, 1969.

O local ainda foi homenageado em música homônima<sup>30</sup>, fruto da parceria de Milton com o letrista Fernando Brant, que também figurou no álbum. A faixa, arranjada pelo maestro Luiz Eça, apresenta o coro dos companheiros de Bituca, que outrora o acompanharam nos bailes da vida, embalados, entre outras coisas, pela onda bossa-novista que se ergueu nas Geraes.

<sup>30</sup> “Beco do Mota” (Milton Nascimento e Fernando Brant), Milton Nascimento. *Milton Nascimento*. LP EMI-Odeon, 1969.

O clima descontraído e a liberdade de criação coletiva foram descritos, também de forma espontânea, na contracapa do disco, em um texto assinado pelo próprio Milton:

*O negócio é o seguinte: as orquestrações [de] “Sentinela”, “Pai grande”, “Beco do Mota” e “Tarde” são de Luiz Eça, sendo que “Pai grande” e “Beco do Mota” e um pedaço de “Sentinela” foram focalizados por mim. O outro pedaço de “Sentinela”, coro de Maurício Mendonça, que fez também a orquestração de “Quatro luas”. As orquestrações de “Rosa do ventre”, “Sunset Marquis 333 Los Angeles”, “Pescaria, o mar é meu chão” são de Paulo Moura, devendo lembrar também que no “Aqui, ó!” a “pá” [“patota”] toda deu palpites. Aliás, a “pá” é essa: Novelli, Maurício [Mendonça], Robertinho [Silva], Luiz Fernando, Helvius [Vilela], Nelson Ângelo, Toninho Horta e Wagner Tiso, que formam a “cozinha” e o coro. Fora os palpites, confusões, imposições, “polirritmias”, bagunças, viagens a Minas Gerais, “garrafas esvaziadas” de um indivíduo chamado Naná [Vasconcelos] e Fernando [Brant] e Márcio [Borges], meus grandes amigos. Ah, ia esquecendo. Ainda tem: David, Ronaldo [Bastos], Zé Ricardo. A colher de chá dos maestros Orlando Silveira e Gaya. E a voz do Toninho [Horta] no “Aqui, ó!”.<sup>31</sup>*

Tal atmosfera de criação constituiu um dos principais elementos da particularidade da produção musical do Clube da Esquina. Provavelmente esse ambiente descontraído tenha propiciado uma maior liberdade para incursões pelo campo do experimentalismo, algo pouco explorado nos discos anteriores. Nesse álbum, percebe-se uma maior variedade de ritmos, timbres e efeitos, com destaque para a guitarra de Toninho Horta, para o teclado de Wagner Tiso e para as percussões do carioca Robertinho Silva.

O experimentalismo se intensificaria muito mais no ano seguinte, no disco *Milton*, no qual ele, escoltado pela banda Som imaginário, adentra inclusive no campo do rock progressivo. A faixa de abertura “Para Lennon e McCartney”<sup>32</sup> – que testemunha ainda a influência dos Beatles na obra de Milton Nascimento, nos arranjos de Wagner Tiso, do mesmo modo como em composições e gravações posteriores de Lô Borges e Beto Guedes, por exemplo – rasgava esses horizontes. Nela ouvimos guitarras distorcidas, comandadas pelo excêntrico Frederico em parceria com Tavito, enquanto Wagner Tiso tira efeitos alucinantes dos teclados, na companhia do psicodélico Zé Rodrix, no órgão, na percussão e nos assovios. Sobre a participação do músico e do clima das gravações,

<sup>31</sup> Milton Nascimento (texto na contracapa). *Idem*.

<sup>32</sup> “Para Lennon e McCartney” (Márcio Borges, Lô Borges e Fernando Brant), Milton Nascimento. *Milton*. LP EMI-Odeon, 1970.

Márcio Borges lembra que “dentro do estúdio, teve hora que foi preciso quase amarrar Zé Rodrix para ele não entrar em tudo quanto era faixa, tocando órgão, flauta block tenor, ocarina, assovio de caça, flauta tenor transversa, percussão, voz, sininhos, tudo”.<sup>33</sup> E para completar a “pá”, a “cozinha” ficou a cargo do baixista Luiz Alves e dos percussionistas Robertinho Silva e Naná Vasconcelos.

Apesar da aproximação com o *rock and roll*, Bituca não hesitou em incluir “A felicidade”<sup>34</sup>, um clássico da bossa nova, fruto da parceria do maestro Tom Jobim com o poeta Vinicius de Moraes. Aí, a interpretação de Milton não foge à estética da contenção; ele aparece no formato voz e violão, porém a sua releitura destoa da leveza típica da primeira bossa nova. Bituca, apesar de não incursionar pelo *bel canto*, acentua a melancolia da canção, tanto que omitiu, além do famoso refrão “tristeza não tem fim/felicidade, sim.”, – que reforçaria tal aspecto – os últimos versos que proporcionariam um contrapeso mais alegre ao tema:

*A minha felicidade está sonhando/ nos olhos da minha namorada/ é como esta noite/ passando, passando/ em busca da madrugada/ falem baixo, por favor/ pra que ela acorde alegre como o dia/ oferecendo beijos de amor.*

O arrojado disco chamou a atenção de músicos e de parte da crítica especializada. Ele enveredava por rumos distintos daqueles que um crítico, ao escrever na revista *Manchete*, em 1965, definia como uma “mistura empolgante [...] de moda de viola e jazz”<sup>35</sup>. Em 1995, ele ganhou uma reedição em CD. Como se não bastasse a remasterização dos fonogramas originais, a nova montagem teve a adição de quatro faixas bônus. A primeira delas era o “Tema de Tostão”<sup>36</sup>, peça instrumental que Milton compôs para o documentário *Tostão, a fera de ouro* – em homenagem ao jogador mineiro tricampeão do mundo com a seleção brasileira –, dirigido por Ricardo Gomes Leite e Paulo Laender. Ainda da trilha do filme, foram incluídas as canções “O homem da sucursal”<sup>37</sup> e “Aqui é o país do futebol”.<sup>38</sup> E, finalizando o CD, a bossa “O jogo”<sup>39</sup>, um

<sup>33</sup> BORGES, Márcio. *op. cit.*, p. 198.

<sup>34</sup> “A felicidade” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), Milton Nascimento. *Milton*, *op. cit.*

<sup>35</sup> Artur de Souza *apud* DINIZ, Sheyla Castro, *op. cit.*, p. 21.

<sup>36</sup> “Tema de Tostão” (Milton Nascimento), Milton Nascimento. *Milton*. CD Odeon, 1995.

<sup>37</sup> “O homem da sucursal” (Milton Nascimento e Fernando Brant), Milton Nascimento. *Milton*. LP EMI-Odeon, 1970.

<sup>38</sup> “Aqui é o país do futebol” (Milton Nascimento e Fernando Brant), Milton Nascimento. *Milton*, *op. cit.*

<sup>39</sup> “O jogo” (Pacífico Mascarenhas), Milton Nascimento. *Milton*. CD Odeon, 1995.

dos registros fonográficos da ligação de Bituca com o “mestre” Pacífico Mascarenhas. A composição de Pacífico, que também figurou na película sobre o craque mineiro, narra com detalhes o desenrolar de uma partida de futebol:

*Já vem vindo/ meu time atacando/ jogadas surgindo/ com a bola rolando/ em passes ligeiros/ no campo contrário/ do adversário/ cruzaram a pelota/ da intermediária/ num chute certo/ para a grande área/ eis que surge então/ o lance genial/ do craque Tostão/ que toma a bola/ entra na área/ passa o primeiro/ o segundo, o terceiro/ vai mais à frente/ finta o goleiro/ e chuta pro gol/ a bola vai entrando no fundo da rede/ o juiz apita gol!!/ a torcida levanta/ solta foguete/ e pede mais um/ recomeça o jogo/ a charanga tocando/ bandeiras acenando na comemoração/ da vitória do povo/ que tanto esperou/ ser campeão.*<sup>40</sup>

Na gravação de Milton, a bateria transita pelo samba-jazz, ao passo que as levadas rítmicas do violão, bem como os vocais, fazem a linha “clássica” da bossa em meio a efeitos de ruídos característicos das torcidas nos estádios, na mesma vertente dos arranjos “remissivos” citados no capítulo anterior. O tema só apareceria na discografia de Pacífico, numa versão instrumental, no *V Sambacana*<sup>41</sup>, lançado em 1981, disco do qual participou o violonista e guitarrista Juarez Moreira, outro mineiro que se destacaria na cena bossa-novista.

Mas voltando ao princípio dos anos de 1970, momento de grande efervescência cultural, merece destaque o lançamento do primeiro álbum da banda que acompanhara Bituca, o ex-datilógrafo que agora utilizava seu prestígio como cantor e compositor para apadrinhar – assim como Pacífico Mascarenhas fizera com ele, guardadas as devidas diferenças – os seus pares de profissão.

Os músicos Zé Rodrix (órgão, vocal e flautas), Tavito (guitarra base, violão e viola de 12 cordas), Frederica (guitarra solo), Luiz Alves (contrabaixo), Wagner Tiso (piano), Laudir de Oliveira (percussão) e Robertinho Silva (bateria) que escoravam musicalmente as apresentações de Milton, formaram um grupo batizado como Som Imaginário.<sup>42</sup> No

<sup>40</sup> *Idem.*

<sup>41</sup> *Sambacana. V Sambacana.* LP Royal, 1981.

<sup>42</sup> Nessa década essa formação acompanhou artistas como Gal Costa, Sueli Costa e Jards Macalé. Sobre esse grupo, ver MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. *Fusão de gêneros e estilos na produção musical da banda Som Imaginário.* Dissertação (Mestrado em Música) – IA-Unicamp Campinas, 2001, e MARTINS, Bruno Viveiros. *Som Imaginário: a reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

disco homônimo<sup>43</sup>, de 1970, apresentaram dez temas lisérgicos que traziam uma miscelânea de informações circulando por diversas linguagens estéticas como a música oriental, a música hispânica, o jazz e, acima de tudo, pela psicodelia do rock progressivo, estilo que explorava as possibilidades de efeitos sonoros em incursões virtuosísticas pelo campo da chamada música de concerto.

Esse acúmulo de bagagem musical, acrescido de tantas outras influências culturais – envolvendo elementos dispares como os da cultura *hippie*, da ligação, em alguns casos, com as militâncias de esquerda, da cultura popular nacional e latino-americana, bem como dos diálogos com as outras artes, como o cinema, a literatura e o teatro<sup>44</sup> –, tornou-se um dos elementos basilares na construção identitária do fenômeno Clube da Esquina.

---

<sup>43</sup> Som Imaginário. *Som imaginário*. LP EMI/Odeon, 1970.

<sup>44</sup> Sobre o assunto, aqui apenas referido por alto, ver BORGES, Márcio, *op. cit.* parte II, e DINIZ, Sheyla Castro, *op. cit.*, cap. II.

## 2. Quando penso no futuro. A bossa e o Clube.

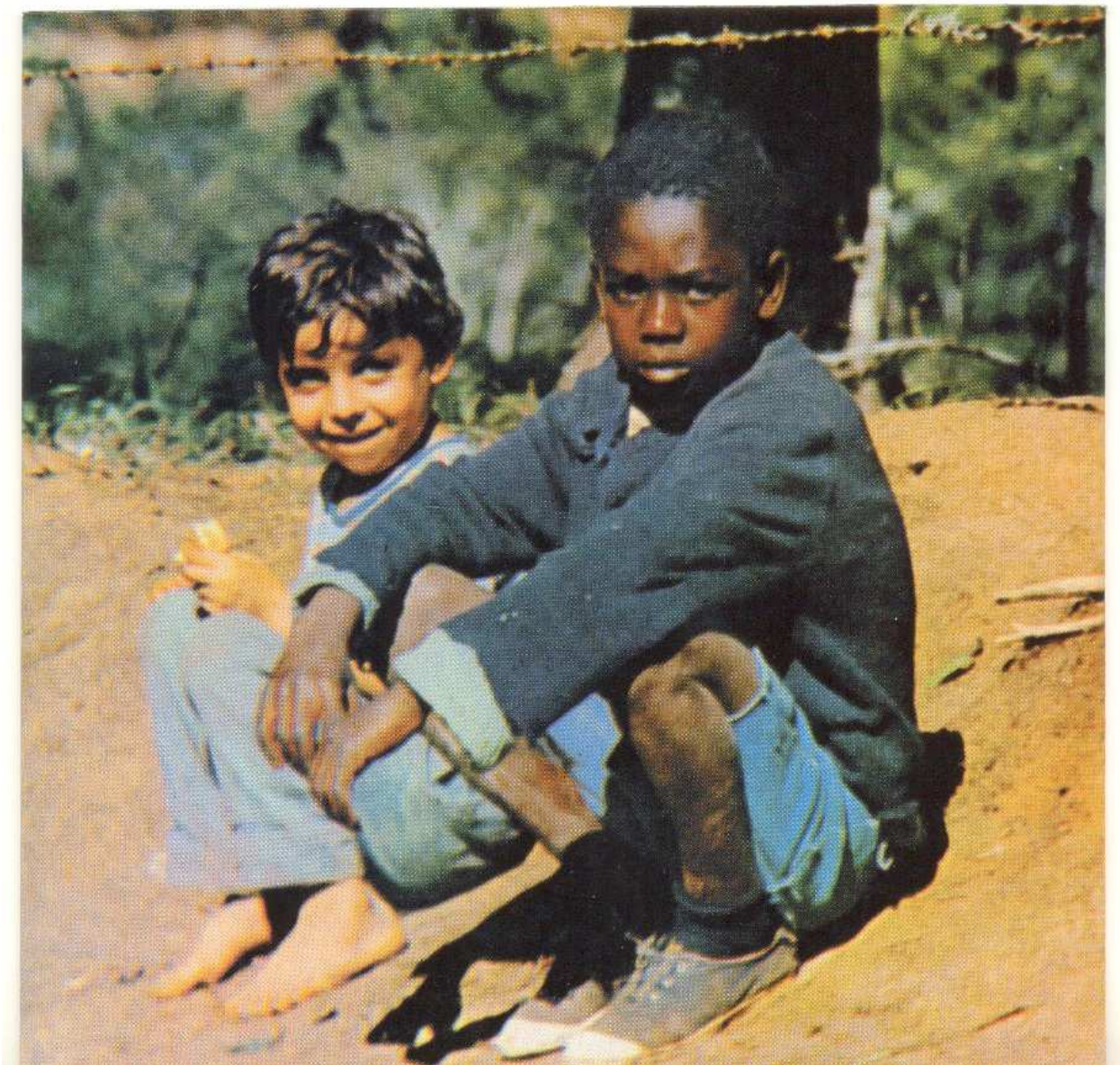
Em 1972, Milton ganhou a queda de braço, intermediada pelo diretor de elenco Adail Lessa, com a gravadora EMI-Odeon, que relutava em liberar a gravação de um álbum duplo, sob a argumentação de que o formato não era atrativo comercialmente. Contudo, o prestígio de Bituca falou mais alto, e ele pôde convidar toda a “pá” para realizar um dos discos mais cultuados da música popular brasileira, o afamado Clube da Esquina.<sup>45</sup>

O LP, assinado por Milton e pelo seu parceiro na canção homônima, o estreante Lô Borges, congregou antigos integrantes do Ponto dos músicos, como Rubinho Batera, Paulo Braga, Nelson Angelo, Wagner Tiso e Toninho Horta. A ponte com o Rio de Janeiro se materializava na ligação com os músicos Robertinho Silva, Luiz Alves, Paulo Moura e Eumir Deodato. As letras ficaram por conta de Márcio Borges, Fernando Brant e Ronaldo Bastos. E para engrossar o caldo do rock ainda havia as participações do “progressivo” Tavito e do beatlemaníaco Beto Guedes.

O disco estampava na capa o caráter informal e despojado do grupo: nela se via a foto de duas crianças, uma negra e outra branca, sentadas à beira de uma estrada de terra.

---

<sup>45</sup> Milton Nascimento e Lô Borges. *Clube da esquina*. LP EMI-Odeon, 1972.



Capa do álbum Milton Nascimento e Lô Borges. *Clube da esquina*. LP EMI-Odeon, 1972.

Responsável pelo famoso retrato, o fotógrafo Cafí disse ao Museu Clube da Esquina que se inspirou na capa do disco [Self] *Portrait*<sup>46</sup>, lançado dois anos antes pelo cantor e compositor estadunidense Bob Dylan.

---

<sup>46</sup> Bob Dylan. *Self Portrait*. LP Columbia, 1970.



Capa do álbum Bob Dylan. *Self Portrait*. LP Columbia, 1970.

Assim como no 10º disco do atual prêmio Nobel de Literatura, Cafí queria que o novo projeto não trouxesse na capa nada além da representação gráfica, ideia que foi prontamente contestada pela direção artística da gravadora *Odeon*. Ele relembra:

*Foi muita briga para fazer a capa do disco “Clube da Esquina”. A Odeon, por exemplo, tinha uma forma, uma maneira de fazer a capa, que era um plástico, uma coisa estranhíssima, era um envelope. Ao mesmo tempo, eu fiz aquela foto dos dois meninos, que foi perto da fazenda do Ronaldo [Bastos]. Eu olhei e disse: “A capa é essa!”. [...] Fui na Odeon mostrar a capa, e tinha um diretor artístico – não tinha departamento gráfico – Milton Miranda, que*

*achava a gente um bando de maluco – porque era tudo menino, né? [...] – e eu mostrei pra ele, e ele disse: “Isso é um absurdo! Eu não vou fazer uma capa que não tenha a foto do cara. E não nome nenhum!”. Eu disse: “Mas Milton, é isso aí”. Aí ele me obrigou a fazer aquela contracapa, que tem o letreiro do Milton, Lô Borges, Clube da Esquina.<sup>47</sup>*



Contracapa do álbum Milton Nascimento e Lô Borges. *Clube da esquina*. LP EMI-Odeon, 1972.

<sup>47</sup> Depoimento de Cafí ao Museu Clube da Esquina. Disponível em <<http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/cafi/>>. Acesso em 18 out. 2016.

Segundo Cafí, a gravadora recomendou que as lojas colocassem contracapa encomendada como se fosse a parte a frente do álbum. A medida não durou por muito tempo. Os comerciantes se atentaram para o potencial de vendas alavancado pelo estranhamento do projeto original. “Depois de 15 dias, eles foram virando, porque era muito mais inusitado dois meninos sentados na estrada sem nada escrito”.<sup>48</sup> Contrariando o pessimismo da gravadora, o disco não encalhou nas prateleiras. O retorno financeiro foi generoso, e a Odeon não precisou mais virar pelo avesso as ideias do jovem fotógrafo.

O LP Clube da Esquina ainda trouxe outra representação gráfica. Atendendo a mais um pedido, Cafí, em parceria com o colega Juvenal Pereira, foi designado a registrar momentos, paisagens e pessoas que colaboraram no processo criativo dos envolvidos no projeto.

*Ainda não tinha uma definição do que era; eu ia fotografar as gravações. Até que se teve uma ideia, não sei de quem – acho que foi de Ronado [Bastos] ou de Bituca – de se botar todo mundo na capa, fotografar bastante gente. E me propuseram ir a Belo Horizonte para fotografar o pessoal lá.*<sup>49</sup>

Essas imagens foram agrupadas, na forma de um mosaico, no encarte interno do álbum, no qual se observa, em meio às feições conhecidas e desconhecidas, o rosto do bossa-novista Pacífico Mascarenhas.



Encarte interno do álbum Milton Nascimento e Lô Borges. *Clube da esquina*. LP EMI-Odeon, 1972.

<sup>48</sup> *Idem.*

<sup>49</sup> *Idem.*

Em depoimento ao site do Museu Clube da Esquina, Pacífico rememora a homenagem: “eu lembro que nesse dia que eles estavam preparando o disco, o Bituca foi lá em casa com um fotógrafo. Tiraram um retrato meu que está nesse disco do ‘Clube da Esquina 1’. O Bituca fez questão de ir lá em casa”.<sup>50</sup> O reconhecimento às contribuições artísticas de Pacífico – que já havia sido gravado por Milton na trilha sonora do documentário sobre o jogador Tostão – foi materializado (de forma não hierárquica) na iconografia do projeto que se configurou em símbolo da canção urbana mineira.

O álbum Clube da Esquina registrou 21 temas, divididos em dois discos, nos quais percebe-se claramente a liberdade de criação concedida aos músicos participantes, que migravam de instrumentos e arquitetavam os arranjos de maneira coletiva. Cinco faixas contaram com o direcionamento dos pentagramas: “Um girassol da cor de seu cabelo”<sup>51</sup>; “Estrelas”<sup>52</sup>; “Clube da esquina nº2”<sup>53</sup>; e “Um gosto de sol”<sup>54</sup> foram orquestradas pelo maestro Eumir Deodato. Wagner Tiso assinou a grade de “Nuvem cigana”<sup>55</sup>. Todas elas foram regidas pelo grande clarinetista e saxofonista Paulo Moura.

Sobre o clima no estúdio, o compositor Ronaldo Bastos declara:

*a gente [os integrantes] chegava, aquele bando de cabeludo, sentava e ficava ensaiando – porque naquela época não tinha muito canal, não tinha esse negócio de 16 canais, então você tinha que gravar quase tudo ao mesmo tempo e depois somar os canais. E enquanto você tocava, o cara começava a entender o que é que ia acontecer e começava a microfonar. Os caras ficavam tocando horas – as gravadoras naquele tempo tinham estúdio. Aí o Nivaldo Duarte dizia: Bom, então tá. Agora tudo pronto, já microfonei, vamos gravar, e o pessoal dizia pra ele assim: Não, mas não é essa música que a gente vai gravar não; a gente estava aqui só compondo essa música. A gente vai gravar outra música – por essa história, dá pra ver o ambiente da gravação do Clube da Esquina.*<sup>56</sup>

<sup>50</sup> Depoimento de Pacífico Mascarenhas ao Museu Clube da Esquina. Disponível em <<http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/pacifico-mascarenhas/>>. Acesso em 18 dez. 2013.

<sup>51</sup> “Um girassol da cor de seu cabelo” (Lô Borges e Márcio Borges), Milton Nascimento e Lô Borges. *Clube da Esquina*. LP EMI-Odeon, 1972.

<sup>52</sup> “Estrelas” (Lô Borges e Márcio Borges), Milton Nascimento e Lô Borges. *Clube da esquina*, op. cit.

<sup>53</sup> “Clube da Esquina nº2” (Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges), Milton Nascimento e Lô Borges. *Clube da Esquina*, op. cit.

<sup>54</sup> “Um gosto de sol” (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos), Milton Nascimento e Lô Borges. *Clube da Esquina*, op. cit.

<sup>55</sup> “Nuvem cigana” (Lô Borges e Ronaldo Bastos), Milton Nascimento e Lô Borges. *Clube da Esquina*, op. cit.

<sup>56</sup> Depoimento de Ronaldo Bastos ao Museu Clube da Esquina. Disponível em <<http://www.museudapessoa.net/clube/>>. Acesso em 5 jan. 2010.

Ainda sobre o processo de gravação, o guitarrista Toninho Horta ressalta:

*A coisa mais característica da gravação foi a liberdade que todo mundo tinha. Porque o Wagner [Tiso] já era considerado o grande maestro da turma, a mãe dele era pianista clássica. Ele começou a fazer uns arranjos com o Paulo Moura, aprender [com ele] arranjos no Rio de Janeiro. Era mais velho um pouco, já da geração do Milton, batendo a idade, cinco anos mais velho que eu. O Wagner era a pessoa que queria organizar o trabalho, fazer o contexto final, dar aquele retoque pra todos os arranjos e orquestrações. Eu participei muito dos arranjos de base. Por exemplo, chegava o Milton de manhã, falava assim: a música é essa. Quem estava ali na hora, quem acordava cedo estava ali. Quem acordava tarde não estava ali. Então o pessoal que estava dizia: vamos lá passar uma música. Alguém dava ideia aqui, outro dava ideia ali, daí a pouco a música estava pronta. Aí chegava mais outro no finalzinho, pegava um badulaque, começava a falar: eu vou tocar percussão nisso. [...] Se você pegar a ficha técnica de cada música, não coincide. Às vezes eu atacava de baixo, faltava guitarra, eu tocava. Era tudo muito espontâneo.<sup>57</sup>*

Ao ser indagado sobre uma possível romantização do caráter informal da concepção do LP Clube da Esquina, o multi-instrumentista Nelson Ângelo disse que havia, sim, uma certa direção na linha a ser seguida, mas que esses apontamentos eram divididos, sem maiores conflitos, entre os envolvidos no registro.

*Claro que as pessoas já conheciam as músicas, mas as resoluções de arranjo foram todas feitas praticamente no estúdio, né? E cada hora tinha, assim, vamos dizer entre aspas, um comando, uma coisa de alguém, por exemplo, é vamos dizer, propunha o arranjo, entendeu? Fazia uma proposição do arranjo, um pouco mais para que os outros seguissem aquela ideia, mas isso era muito dividido. Assim, não só de música pra música, mas também nos intervalos de solos pra canto, pra climas, entendeu? As percussões eram acopladas ali. Então tinha uma turma, vamos dizer, flutuando dentro do estúdio, e meio que assim, por exemplo, era um pouco sensitivo. As pessoas falavam: pô, vou botar não sei o que aí, e ia se juntando, entendeu?<sup>58</sup>*

Esse processo espontâneo de criação, descontraído, descentralizado, beirando à informalidade, em que os agentes construíam, desconstruíam e costuravam as mais diversas linguagens artísticas, aliado a uma espécie de postura contracultural, manifestada

<sup>57</sup> Depoimento de Toninho Horta ao Museu Clube da Esquina. Disponível em <<http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/toninho-horta/>>. Acesso em 18 dez. 2013.

<sup>58</sup> Entrevista com Nelson Ângelo concedida ao autor. Uberlândia, 04 set. 2016.

com o enfrentamento a uns tantos padrões conservadores de comportamento<sup>59</sup>, constituía, naquele contexto, um dos principais traços da singularidade estética do grupo.

As temáticas das canções, em grande parte melancólicas e lisérgicas, se moviam, cinematograficamente, pelos campos da contestação política, do culto à liberdade, da relação com a morte, da busca de uma unidade latino-americana, entre outros focos que passavam longe da “leveza ensolarada” da primeira produção bossa-novista. Na instrumentação, em ampla escala, prevaleciam por vezes procedimentos oriundos do rock progressivo, com destaque para os efeitos de teclados e guitarras, além de uma variedade de timbres de percussões múltiplas. Quanto aos ritmos, além de rock, também se ouvia bolero<sup>60</sup>, variação de marcha<sup>61</sup> e até samba em compasso ternário.<sup>62</sup>

Quanto à escolha do repertório, Nelson Ângelo deu a entender que aí a prática já não partilhava do mesmo campo democrático. De acordo com ele,

*Geralmente as coisas que o Milton grava, ele não grava uma coisa por questões externas de ser amigo, tio, não sei o quê, padrinho. Ele não mistura isso. O Milton, é fundamental pra ele, ele sentir aquela música. Tem hora que quando ele cisma também... Então, ele é por natureza, pra você ter uma ideia, eu nunca pedi pra ele gravar uma música minha. Ele que falava daquele jeito dele, e ia e gravava. Ele propunha. Que eu me lembre, eu nunca vi ninguém escolher. Podia até sugerir, vamos dizer. Ele tava aberto a sugestões, mas ele era o cara que escolhia, porque ele ia cantar, né?*<sup>63</sup>

É certo que, em 1972, Milton Nascimento já não precisava mais regravar “Travessia” para alavancar o potencial comercial do seu trabalho. E isso não quer dizer que antes disso ele se curvasse totalmente aos apelos das gravadoras, até porque, naquele período, o mercado fonográfico vivia em franca expansão, e os executivos também

<sup>59</sup> Politicamente, são célebres certas metáforas que povoaram algumas canções do Clube da Esquina. Afinal, Márcio Borges e, em particular, Ronaldo Bastos (que se filiou a uma organização clandestina) – para nos fixarmos apenas em dois dos integrantes do grupo “mineiro” – reverberaram inequívocos propósitos políticos antiditatoriais, algo que ressoa em várias composições da turma. Sobre o assunto, ver BORGES, Márcio, *op. cit.*, que recupera a atmosfera política opressiva imposta pela ditadura, bem como DINIZ, Sheyla Castro, *op. cit.*, cap II.

<sup>60</sup> “Dos cruces” (Carmelo Larrea), Milton Nascimento e Lô Borges. *Clube da Esquina, op. cit.* Na verdade, “Dos cruces”, que era, originalmente, um bolero, teve o seu andamento rítmico sensivelmente alterado nessa regravação.

<sup>61</sup> Na faixa “Pelo amor de Deus” (Milton Nascimento e Fernando Brant), Milton Nascimento e Lô Borges. *Clube da Esquina, op. cit.*

<sup>62</sup> Na faixa “Cravo e canela” (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos), Milton Nascimento e Lô Borges. *Clube da Esquina, op. cit.*

<sup>63</sup> Entrevista com Nelson Ângelo concedida ao autor. Uberlândia, 04 set. 2016.

lucravam, e continuam lucrando, com o consumo dos bens simbólico que fogem à escancarada padronização.

O álbum duplo Clube da Esquina só não foi totalmente “autoral”, pois registrou duas canções sem a assinatura dos envolvidos na gravação: “Dos cruces”<sup>64</sup>, um bolero do espanhol Carmelo Larrea, e “Me deixe em paz”<sup>65</sup>, parceria de Monsueto e Ayrton Amorim. Ainda em 1972, o então esquecido Monsueto também apareceu em outro disco fundamental do período: *Transa*<sup>66</sup>, produção de exílio do Caetano Veloso, trabalho conceitual em ele – escoltado por Jards Macalé – interpretou o samba “Mora na Filosofia”<sup>67</sup>. Era como se eles endossassem os versos cantados (no mesmo ano) pelo portelense Paulinho da Viola: “Quando eu penso no futuro/ não esqueço o meu passado”.<sup>68</sup>

Seguindo os passos de João Gilberto, que revolucionou sem romper com o repertório que lhe antecedeu, Bituca convidou a carioca Alaíde Costa<sup>69</sup> – intérprete que despontou no final dos anos 1950, e que estava sem gravadora – para dividir os vocais do tradicional samba-ligeiro<sup>70</sup> que, no Clube, assumiu ares de lamento. Num grande esforço contra a sua conhecida timidez, Alaíde concedeu o seguinte depoimento ao programa *Ensaio*, produzido pela TV Cultura:

*Essa coisa aí de a gente não ter gravadora, a gente continua fazendo o trabalho, né? Mas o disco realmente promove muito a gente. Eu nunca parei, e fiz o meu trabalho por aí: boates, shows fora... Mas não aparece, né? Se você não está com uma máquina por trás, as coisas não aparecem. O Milton me trouxe de volta ao disco em 72, mas depois eu fiz outros discos. A música foi “Me deixe em paz”. Era uma música que eu já cantava. Ele ouviu e gostou muito, e nós gravamos.*<sup>71</sup>

<sup>64</sup> “Dos cruces” (Carmelo Larrea), Milton Nascimento. Milton Nascimento e Lô Borges. *Clube da Esquina*, op. cit.

<sup>65</sup> “Me deixe em paz” (Monsueto e Ayrton Amorim), Milton Nascimento e Lô Borges. *Clube da Esquina*, op. cit.

<sup>66</sup> Caetano Veloso. *Transa*. LP Polygram/Philips, 1972.

<sup>67</sup> “Mora na Filosofia” (Monsueto e Arnaldo Passos), Caetano Veloso, *Transa*, op. cit.

<sup>68</sup> “Dança da solidão” (Paulinho da Viola), Paulinho da Viola. *A dança da solidão*. LP EMI, 1972.

<sup>69</sup> Inicialmente ligada ao samba-canção, Alaíde Costa também endossou as fileiras da Bossa Nova. Ouvir, entre outros discos Alaíde Costa. *Afinal*. LP Audio Fidelity, 1963.

<sup>70</sup> Originalmente gravado pela cantora Linda Batista, acompanhada pela Orquestra da RCA Victor, em 1951. Registro disponível em: Monsueto. *A nova história da música popular brasileira – Monsueto*, LP Abril Cultural, 1977. Outra gravação de destaque figura em Elza Soares e Miltinho. *Elza, Miltinho e samba – vol. 02*. LP EMI/Odeon, 1968.

<sup>71</sup> Depoimento de Alaíde Costa concedido ao Programa Ensaio, dirigido por Fernando Faro, em 15 jun. 1992.

O registro começa com Nelson Ângelo – tocando o surdo no segundo tempo do compasso – acompanhado por uma levada de violão (do próprio Milton) que foge à tradicional divisão sincopada do samba. E é nessa ambientação que a intérprete Alaíde Costa entoa, em meio aos livres contracantos vocais de Bituca, os primeiros versos da canção: “Se você não me queria/ não devia me procurar/ não devia me iludir/ nem deixar eu me apaixonar”.

A sensação de melancolia, que destoa de quase todas as faixas do disco, logo é amenizada com a entrada do resto da banda, que ataca empregando, com conhecimento de causa, as linguagens do *cool jazz* e da bossa nova, principalmente no que diz respeito às harmonizações do piano (de Wagner Tiso) e às linhas de contrabaixo (de Luiz Alves) e bateria (de Robertinho Silva). Quando Milton ascende ao primeiro plano, para cantar os mesmos versos iniciais, o surdo e o violão ressurgem e, como se completassem um ciclo, vão finalizando a canção da maneira como que ela começou.

Responsável pela marcação que ditou o *bit* do registro, o multi-instrumentista Nelson Ângelo, que depois daí nunca mais gravou um surdo, ressaltou mais uma vez a diversidade de referências presente no projeto, bem como o respeito compartilhado entre os músicos que participaram da concepção dessa faixa.

*No caso dessa música, do “Me deixa em paz”, uma música do Monsueto, eu me lembro aqui agora que acho que a proposição era assim: do Milton e do Wagner Tiso. Eles propuseram um caminho. A partir desse caminho, as outras coisas foram entrando nesse esquema que eu tô te falando. Quer dizer, foi um negócio assim: cada um foi, aí eu peguei um surdo lá naquela parte e toquei, e todo mundo com muito respeito, deixando espaço, né?*<sup>72</sup>

Compositor contemplado por uma gravação do maestro Tom Jobim<sup>73</sup>, Nelson Ângelo não nega que a bossa nova tenha contribuído na atmosfera sonora do que convencionou-se chamar de Clube da Esquina.

*A bossa nova, ela influenciou muito essa história que depois chamaram de Clube da Esquina. Porque na época não tinha a menor ideia, a menor combinação sobre isso, a menor intenção de fazer nada. A bossa nova é fundamental. Ela entra que nem o jazz é fundamental, que nem o rock in roll*

<sup>72</sup> Entrevista com Nelson Ângelo concedida ao autor. Uberlândia, 04 set. 2016.

<sup>73</sup> “Tiro Cruzado” (Nelson Ângelo e Márcio Borges), Miúcha e Antônio Carlos Jobim. *Miúcha & Antônio Carlos Jobim*. LP RCA, 1977.

*é fundamental, que nem vários tipos de música são fundamentais para essa formação.*<sup>74</sup>

Neste ponto, cabe retomar os estudos de Luiz Tatit, que apontam a relevância dos gestos artísticos lançados pela bossa nova e pelo tropicalismo nos destinos do nosso cancionário.

*Em suma, o tropicalismo e bossa nova tornaram-se a régua e o compasso da canção brasileira. Por isso, são invocados toda a vez que se pede uma avaliação do século cancional o país. É como se o tropicalismo afirmasse: precisamos de todos os modos de dizer, e a bossa nova completasse: e precisamos dizer convincentemente. Em época de exclusão, prevalece o gesto tropicalista no sentido de retomar a pluralidade. Em época de excesso de maneirismos estilísticos e de abandono do princípio entoativo, o gesto bossa-nova refaz a triagem e decanta o canto pertinente.*<sup>75</sup>

Essa correlação de forças entre a tendência à depuração, proveniente da bossa nova, e o desejo de assimilação propagado pelo Tropicalismo pode ser notada nesse dueto em que Milton e Alaíde Costa transportaram para outra faixa de audição um samba que, até então, situava-se na estética consagrada no Bairro do Estácio, no Rio de Janeiro<sup>76</sup>. A decantação proposta pela bossa nova (canalizada fundamentalmente na figura de João Gilberto) transpareceu na escolha por ressignificar – abrindo mão dos excessos dos contracantos de metais, bem como de uma rígida acentuação rítmica – uma peça ligada às tradições do nosso cancionário popular urbano.

A abertura do Clube da Esquina aos elementos presentes em diversos outros gêneros salta aos ouvidos e já foi reforçada nos depoimentos aqui registrados. Coerentemente, Nelson Ângelo não hierarquizou as influências e as formações individuais dos músicos que riscaram o emblemático acetato de 1972. Reconhecendo a importância da bossa nova para o processo criativo do grupo, ele foi categórico ao não vincular o Clube a possíveis práticas excludentes observadas na primeira fase do movimento bossa-novista.

<sup>74</sup> Entrevista com Nelson Ângelo concedida ao autor. Uberlândia, 04 set. 2016.

<sup>75</sup> TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 89.

<sup>76</sup> Sobre o assunto, ver: SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, parte II. De um samba ao outro, p. 133-188.

*Eu vejo uma total aproximação musical. Total. Vamos dizer, o fundamento. Porém as características são muito diferentes, profundamente diferentes. Porque a bossa nova, vamos dizer, a palavra é muito estranha, mas assim, sofisticou um pouco o negócio do samba, tirou aquela pegada muito forte do desfile de rua e passou isso para uma coisa mais intimista. [...] A bossa nova não tem percussão, sacou? Bossa nova é bateria. Você vê, não tem pandeiro, não tem tamborim. Não tem no original, que foi feita lá naquela época. Não é que não possa ter. A pessoa pode fazer tipo bossa nova, aquela coisa [...]. Tanto que tinha os radicais da bossa nova. Eu ainda peguei o final daqueles bossa-novistas, vamos chamar assim, daquela época. Eu convivi com vários. Havia pessoas que não admitiam percussão. A bossa nova não tinha percussão [...].<sup>77</sup>*

A fala do Nelson Ângelo cai muito bem no sentido de valorizar a identidade estética libertaria associada ao Clube da Esquina, mas, felizmente, pode ser refutada em uma audição atenta da faixa de abertura do álbum-marco do movimento: *Chega de saudade*<sup>78</sup>, registro em que João Gilberto exigiu a participação de quatro percussionistas: Milton Banana à bateria; Guarany na caixeta, Juquinha ao triângulo; e Rubens Bassini aos bongôs.<sup>79</sup> Como se vê, tinha percussão pra samba, forró e bolero. Elas estavam lá, mas sem os excessos. A contenção ditava a tônica, a terça e quinta. Ali, menos valia mais.

Se João Gilberto revolucionou o nosso cancionário ao individualizar um processo criativo no qual a eliminação dos excessos projetou o equilíbrio como vetor basilar da narrativa musical, os “mineiros” do Clube da Esquina se destacaram por construir uma prática mais horizontal de criação e registro. Inseridos em um contexto pós-tropicalista, eles assimilaram a alteridade de suas referências estéticas, costurando um poderoso tecido sonoro que se transfigurou em uma unidade coerente de protagonismo coletivo.

*O espaço era muito respeitado por todos. Ninguém se atrevia assim a ficar, naturalmente não pegava e preenchia tudo, entendeu? Deixava um espaço daqui, cê vê que a percussão é variada. Aquela coisa, um fazia [prack/ tum], tudo separado ali. E como o amor, a história assim de estar fazendo aquilo ali naquela hora era muito grande, a coisa dava certo, entendeu? Pessoas muito musicais, que tiveram uma formação parecida, mas muito diferente ao mesmo tempo.<sup>80</sup>*

<sup>77</sup> Entrevista com Nelson Ângelo concedida ao autor. Uberlândia, 04 set. 2016.

<sup>78</sup> “Chega de saudade” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes) João Gilberto. *Chega de saudade*. LP Odeon, 1959.

<sup>79</sup> Sobre o assunto, ver: CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 181.

<sup>80</sup> Depoimento de Nelson Ângelo concedido ao autor. *op. cit.*

Por mais que a memória dos envolvidos venha carregada de subjetividades, isso não enfraquece a relevância dessa corajosa experiência, que levou o baiano Caetano Veloso a gastar a tinta:

*Nos anos setenta, um grupo de mineiros se afirmou no cenário da música popular brasileira com profundas consequências para sua história, tanto no âmbito doméstico quanto no internacional. Eles traziam o que só Minas pode trazer: os frutos de um paciente amadurecimento de impulsos culturais do povo brasileiro, o esboço (ainda que bem-acabado) de uma síntese possível. Minas pode desconfiar das experiências arriscadas e, sobretudo, dos anúncios arrogantes de duvidosas descobertas. Mas está se preparando para aprofundar as questões que foram sugeridas pelas descobertas anteriores cuja validade foi confirmada pelo tempo. Em Minas o caldo engrossa, o tempero entranha, o sentimento se verticaliza.*<sup>81</sup>

Descontado o que, no depoimento de Caetano Veloso, soa a idealização mítica da mineiridade, vale esse registro para atestar o reconhecimento do trabalho do Clube da Esquina por parte de quem se converteu num dos pontos angulares da música popular brasileira, ele que se animou a seguir a carreira artística a partir de sua admiração pela bossa nova e, em especial, por João Gilberto.<sup>82</sup> Em tempo: esse encantamento o levou a declarar recentemente, em melodia e bom verso: “A bossa nova é foda”.<sup>83</sup>

Voltemos ao Clube. Mesmo com o prestígio alcançado, a conjunção de atores que esteve na base do LP *Clube da Esquina* não se manteve constante ao longo dos anos 1970, verificando-se certa dispersão entre os pares, o que não quer dizer que parte deles não se juntasse em trabalhos posteriores, nem que deixassem de produzir obras de elevada qualidade. Mas, em meio a essa diluição alimentada por projetos solo, a tentativa de repetir a “fórmula”, no LP *Clube da Esquina 2*<sup>84</sup>, lançado em 1978, não atingiu, a nosso ver, a mesma atmosfera inventiva do primeiro álbum. Todavia, por mais diversas que

<sup>81</sup> VELOSO, Caetano. Prefácio In: BORGES, Márcio, *op. cit.*, p. 17.

<sup>82</sup> Sobre o assunto, ver entrevista: Caetano Veloso. In: CHEDIAK, Almir. *Songbook Bossa*, vol. 3. Rio de Janeiro: s./d.

<sup>83</sup> “A Bossa Nova é foda” (Caetano Veloso), Caetano Veloso. *Abraço*. CD Universal Music, 2012. Aqui ainda vale ressaltar que o seu parceiro tropicalista, Gilberto Gil, também prestou uma homenagem à Bossa Nova, mais especificamente a João Gilberto, no álbum: Gilberto Gil. *Gilbertos samba*. Geléia Geral/ Sony Music, 2014.

<sup>84</sup> Milton Nascimento. *Clube da Esquina 2*. LP EMI-Odeon, 1978.

fossem as trajetórias individuais dos artistas do grupo “mineiro”, o *status* de “sócios” acompanharia definitivamente suas carreiras.

### CAPÍTULO III

#### AQUI, Ó! A BOSSA DOS “SÓCIOS”



Pacífico Mascarenhas e Wagner Tiso. Belo Horizonte, 1982.

#### 1. Sons imaginados: a bossa de Wagner Tiso

Como vimos, ainda que brevemente, por intermédio dos primeiros discos do Milton Nascimento, a estrada para se chegar ao famoso Clube da Esquina foi longa. Pode-se dizer que começou nos bailes da vida, quando não num bar em troca de pão, nos tempos de Sul de Minas. Desde a travessia para a capital, passando pelos mares cariocas até a consagração internacional, Bituca contou com o apoio do três-pontano Wagner Tiso, companheiro de infância, no grupo O Luar de Prata<sup>1</sup>, de adolescência, no conjunto W’Boys, bem como no quarteto vocal Evolussamba e no Berimbau Trio, estes já em Belo Horizonte.

Ao lado de seus colegas do Som Imaginário, Wagner foi um dos principais agentes que contribuíram para a aproximação da produção musical de Milton à psicodelia do rock

---

<sup>1</sup> Sobre o grupo, ver: SILVA, Beatriz Coelho. *Wagner Tiso: som, imagem, ação*. São Paulo: imprensa Oficial, 2009, p. 27.

progressivo, um dos elementos mais marcantes do primeiro *Clube da Esquina*. Entretanto, a sua ligação com esse estilo específico – que se constata ao longo de sua carreira e em trabalhos mais recentes, como apresentações especiais e regravações<sup>2</sup> – nunca o impediu de transitar por outros caminhos, como a música de câmara, as trilhas para cinema, os temas de domínio popular, a música sacra, bem como as diversas vertentes do jazz, para ficarmos apenas nesses exemplos. Sem negligenciar a pluralidade de sua obra, focaremos no que aqui nos interessa mais de perto: suas incursões no campo bossa-novista.

Ao reconstruir seus primeiros passos na canção, Wagner Tiso destaca o interesse pela novidade que chegava ao interior mineiro.

*Em Alfenas começamos [Wagner Tiso e Milton Nascimento] a fazer mais músicas, porque já começava a chegar um ruído de Bossa Nova, apesar de não haver loja de disco na cidade. Ouvíamos uma canção pelo rádio, na semana seguinte ouvíamos de novo e mais uma vez na outra. Enquanto isso, tentávamos harmonizar. Ficava diferente, mas gostávamos mais da nossa maneira. Só começamos a compor mesmo em Alfenas, já influenciados pela Bossa Nova, mas com aquele jeito de Três Pontas que ainda deixa traços até hoje.*<sup>3</sup>

Assim como muitos compositores de sua geração, Wagner e Bituca também foram atraídos pelo canto da bossa. E como o receptor não é passivo no processo de significação da arte, eles assimilaram essas informações à sua própria maneira, e as incorporaram às suas incipientes tentativas de expressão musical. Wagner rememora o impacto e os desdobramentos desencadeados pela primeira audição de um disco do gênero.

*Teve uma vez [no começo da década de 1960] que a gente tava lá em Alfenas, na varanda de casa, e aí chegou minha mãe com um disco. Eu falei: “Mãe, deixa eu ver”. Ela falou: “Não mostro”. Mas ela foi lá na vitrola e botou o som, botou o disco. Era o Tamba Trio tocando “Moça Flor”, uma coisa assim. Depois do Ray Charles, foi a segunda caída de queixo da gente. Falei: “Existe uma música”. Aí começamos a desenvolver também coisas parecidas com essas. Mas foi minha mãe que apresentou o Tamba Trio pra gente, impressionante. Ela ouviu numa loja... ela viajou, viu numa loja e falou: “Bossa nova... Acho que o Wagner e o Bituca vão gostar disso”. Ela*

<sup>2</sup> Ouvir Wagner Tiso. *Um som imaginário – Wagner Tiso, 60 anos*, CD Dubas, 2006, do qual constam releituras de alguns clássicos da banda, como “Armina” (Wagner Tiso), “A matança do porco” (Nivaldo Ornelas e Wagner Tiso) e “A nova estrela” (Frederiko e Wagner Tiso). Em 2013, Wagner Tiso, apresentou, junto aos seus colegas de Som Imaginário, o repertório completo do disco *A matança do porco* (gravado originalmente em 1973, pela EMI-Odeon), em um evento promovido pela Prefeitura de São Paulo.

<sup>3</sup> Depoimento de Wagner Tiso, *op. cit.*, p. 32 e 33.

*desconfiou que a gente ia gostar. Ai comprou, levou e surpreendeu a gente com aquilo ali. E foi um outro divisor de águas na vida da gente.*<sup>4</sup>

Em outra entrevista, Wagner Tiso ainda reforçou a importância desse álbum para a sua formação artística.

*Era o segundo elepê do Tamba Trio, Avanço, com Luiz Eça no piano, Bebeto no baixo e Hélcio Milito na bateria. Eles tocavam Moça Flor, Mas que Nada, Sonho de Maria, Garota de Ipanema, Só Danço Samba, os hits da época, que viraram clássicos. Tinha também O Samba da Minha Terra, de Dorival Caymmi, que é anterior, mas perfeitamente no clima. [...] Com esse disco, conhecemos um pouco mais de Bossa Nova e a possibilidade de juntar o clássico com o samba, que o Luizinho fazia muito bem porque havia estudado em Viena.*<sup>5</sup>

Os jovens Wagner Tiso e Bituca mal sabiam que anos mais tarde estariam trabalhando com o aclamado pianista. Como já mencionamos, Luiz Eça – escorado pelo seu Tamba Trio – foi o arranjador do primeiro e do terceiro LPs, de Milton. Wagner, por sua vez, foi convidado a participar do tributo ao músico, no disco *Luiz Eça: reencontro*<sup>6</sup>, lançado em 2002, no qual assumiu o piano e concebeu o arranjo do tema “Oferenda”.<sup>7</sup> O time de músicos desse álbum ainda foi integrado pelos colegas Toninho Horta, Nivaldo Ornelas, Nelson Angelo e Novelli.<sup>8</sup>

Mas antes ser reconhecido nacional e internacionalmente, Wagner Tiso encarou o desafio de migrar do interior rumo à capital Belo Horizonte. Para tanto, contou com a companhia do seu amigo de infância e parceiro de bossa, Milton Nascimento. “Com os bailes [no Sul de Minas], tivemos contato com vários músicos de outras cidades e resolvemos, Bituca e eu, ir para Belo Horizonte conhecer esse pessoal. Falaram do Clube

<sup>4</sup> Depoimento de Wagner Tiso ao Museu Clube da Esquina. Disponível em <<http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/wagner-tiso/#formação-musical>>. Acesso em 30 jan. 2014.

<sup>5</sup> Depoimento de Wagner Tiso a SILVA, Beatriz Coelho, *op. cit.*, p. 34.

<sup>6</sup> Diversos intérpretes. *Luiz Eça: reencontro*. CD Biscoito Fino, 2002.

<sup>7</sup> “Oferenda” (Lenita Eça e Luiz Eça). Diversos intérpretes. *Luiz Eça: reencontro*, *op. cit.*

<sup>8</sup> A participação dos músicos mineiros no tributo a uma das referências-chave do movimento bossa-novista, principalmente no que tange à sua vertente instrumental, ilumina, uma vez mais, os contatos artísticos entre Belo Horizonte e Rio de Janeiro.

de Jazz e Bossa Nova que havia lá e ficamos encantados só com a ideia de conhecer isso tudo”.<sup>9</sup>

De acordo com Wagner, ambos foram bem acolhidos: “nós tocávamos diariamente em Belo Horizonte. Aprontamos muito, trocamos muita ideia e influenciámos essa turma, mas eles também nos passaram muita coisa da Bossa Nova e do jazz”.<sup>10</sup> Wagner também se lembra da passagem pelo Ponto dos músicos: “Quando a temporada de bailes ficava fraca, geralmente no meio do ano, íamos para o Ponto dos músicos que, em Belo Horizonte, ficava entre as ruas Curitiba e Guajajaras, perto da antiga Estação Rodoviária. Lá, conseguíamos trabalho como substitutos, o que dá muita cancha”.<sup>11</sup>

Sobre esse período, Pacífico Mascarenhas presta o seu testemunho: “nessa época o Bituca só fazia música de Bossa Nova, ele e o Wagner. Só esse estilo de música que eles faziam. Tinha uma música do Bituca que se chamava ‘Amor escrito no céu’. Eles cantavam em dupla, o Wagner tocando violão e o Bituca cantando”.<sup>12</sup>

Em depoimento ao Museu Clube da Esquina, Wagner Tiso descreve como foi o primeiro contato com o bossa-novista Pacífico Mascarenhas:

*O Pacífico Mascarenhas eu conheci por duas razões: uma é que ele frequentava o Berimbau, se entusiasmou com a gente e se tornou amigo nosso. Eu namorava uma menina ali em Funcionários, que morava ao lado da casa do Pacífico. Então eu tava ali namorando e o Pacífico passava: “Ô, garoto!”. Nisso ficamos muito amigos. Ele me apresentou o Luis Cláudio – que foi uma das pessoas que me deram uma guarida aqui no Rio de Janeiro. O grande cantor Luis Cláudio, grande cantor e compositor, cantor mais da antiga. E então tivemos uma relação. O Pacífico tinha um carinho maravilhoso com a gente, ele fez um outro conjunto vocal pra cantar as músicas dele.*<sup>13</sup>

A relação dos amigos Wagner Tiso e Milton Nascimento com o belo-horizontino Pacífico Mascarenhas logo se estreitaria, como atesta o depoimento de Pacífico contido no primeiro capítulo deste trabalho. Ainda sobre essa aproximação, Wagner rememora:

<sup>9</sup> Depoimento de Wagner Tiso a SILVA, Beatriz Coelho, *op. cit.*, p. 36.

<sup>10</sup> *Idem*, p. 36.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 38.

<sup>12</sup> Entrevista com Pacífico Mascarenhas concedida ao autor. Belo Horizonte, 29 jun. 2012

<sup>13</sup> Depoimento de Wagner Tiso ao Museu Clube da Esquina, *op. cit.*

*Em Belo Horizonte, eu e o Bituca começamos a tocar e cantar no Quarteto Sambacana, do Pacífico Mascarenhas. Ele era o homem da Bossa Nova em Minas e comandava a turma da Savassi, um grupo de músicos que pensava mais ou menos da mesma forma. [...]. Pacífico Mascarenhas, Luiz Cláudio (cantor que já tinha disco gravado, programa na Rádio Inconfidência e sucesso nacional) e outros se reuniam ali e na praça em frente, que ficou conhecida com o nome de Savassi por causa deles. Depois, a denominação se espalhou pelas redondezas. Os dois viraram meus protetores e são meus amigos até hoje. Bituca e eu andávamos com eles. Às vezes, almoçávamos e jantávamos em suas casas e entramos para o grupo do Pacífico. O conjunto era formado pelo Milton no violão, o Celinho no trompete, o Marcos Minhoca, irmão do Luiz Cláudio, como orchestrador, e eu no piano e distribuindo as vozes.<sup>14</sup>*

Essa amizade contribuiu para que a dupla recebesse o convite, em 1965, para participar do segundo disco da série Sambacana<sup>15</sup>, que desta feita se apresentou como “Quarteto Sambacana”. Sobreposta a um mosaico de retratos em branco e preto, a expressão “muito pra frente” dava título ao novo projeto. A proposta visual completou-se com uma extravagante moldura multicores, que fugia totalmente à descrição associada aos primeiros bossa-novistas.

---

<sup>14</sup> Depoimento de Wagner Tiso a SILVA, Beatriz Coelho, *op. cit.*, p. 40.

<sup>15</sup> Quarteto Sambacana. *Muito pra frente*. LP Odeon, 1965. Sobre o este álbum, ver: DINIZ, Sheyla Castro. *Para além da zona sul carioca: a Bossa Nova em Minas Gerais*. Monografia (Ciências Sociais) – ICS-UFU, Uberlândia, 2010, p. 51-54.



Capa do álbum Quarteto Sambacana. *Muito pra frente*. LP Odeon, 1965.

Como vimos, Pacífico Mascarenhas e os diretores da *Odeon* não economizaram tintas na gráfica. Se a ideia era chamar a atenção nas lojas de disco, conseguiram. O álbum tinha um baita potencial para reluzir nas gôndolas da bossa nova. Lançado num momento em que o estilo sambalanço tirava a bossa pra dançar<sup>16</sup>, a concepção visual “muito pra frente” do segundo Sambacana sinalizou uma guinada aos apelos estéticos e comerciais propostos pela vertente que sincopava o gênero e o ressignificava nos palcos dos becos, bailes e boates um tanto mais afastados do vento solar que embalou a primeira fase do movimento bossa-novista.

Acontece que nem sempre quem vê capa, vê gravação. O disco era do “Quarteto” Sambacana, e quem o comprou no intuito de levar andamentos acelerados, dançou. Ou

<sup>16</sup> Sobre o assunto, ver: SOUZA, Tárík de. *A bossa dançante do sambalanço*. Revista USP. São Paulo, n.87, 2010.

melhor, não dançou, mas pôde desfrutar das afinadas vozes de Gileno Tiso, Marcos de Castro, Sergio Salles e o iniciante Milton Nascimento, como solista. Se nesse registro Bituca “apenas” cantou, nas noites belo-horizontinas ele não se acanhava em colaborar também nas baixarias.



Conjunto Sambacana (sem data).

Esta foto foi divulgada recentemente, no dia 21 de outubro de 2016, via página oficial do Milton Nascimento no *Facebook*. Sem identificar os outros três integrantes do grupo, os responsáveis pela postagem exaltaram a importância dessa vivência para alavancar a carreira profissional do seu assessorado. Pela relevância desse reconhecimento público, segue o texto na íntegra.

*Milton teve alguns anjos em seu início de carreira. Elis Regina em 1996, quando gravou Canção do Sal. E Agostinho dos Santos em 1967, quando inscreveu três músicas de Milton (sem ele saber) no Festival Internacional que revelou Travessia ao mundo.*

*Mas, nesta história, existe também um personagem menos conhecido do grande público, só que dos mais importantes: o mineiro Pacífico Mascarenhas. Foi ele quem levou Milton e Wagner Tiso para suas primeiras incursões mais profissionais na música além de Minas. Como, por exemplo,*

*da vez em que ele levou a dupla de jovens trespontanos ao Rio de Janeiro – onde deram canja no Beco das Garrafas – e gravaram suas vozes no disco da cantora Luiza, sob regência de ninguém menos que o maestro Moacir Santos. Mesma viagem inclusive, em que Milton conheceu Elis Regina, aproximadamente três anos antes da gravação de Canção do Sal. Além disso, Pacífico Mascarenhas também é a peça chave do Sambacana, grupo do qual Bituca fez parte no início dos anos 1960. E se não fosse pela iniciativa de Pacífico em investir pesado no talento de Bituca e dos músicos do Sambacana, hoje não teríamos essa foto histórica em nosso acervo: Milton tocando baixo junto com o Sambacana. Única sessão de fotos coloridas de Bituca antes de 1967 e, uma das raríssimas dele com o contrabaixo em ação! Fica aqui nossa gratidão ao grande Pacífico Mascarenhas, homem das artes que ainda hoje vive em BH, cuidando do seu vasto acervo musical e compartilhando suas experiências com a juventude e os músicos de MG que ainda o procuram.*<sup>17</sup>

Além de alavancar a carreira profissional de Milton Nascimento, o Sambacana também colaborou para que Wagner Tiso pudesse ter, pela primeira vez, seu nome grafado na contracapa de um disco lançado por um grande selo. Mesmo sem concluir o projeto de gravação do álbum *Muito pra frente*, o três-pontano emplacou a faixa “Um navio e você”<sup>18</sup>, composição sua em parceria com Pacífico Mascarenhas. Sobre essa experiência, Wagner rememora:

*Quando o Pacífico resolveu fazer Muito Pra Frente, um elepê do Sambacana, com músicas dele, eu tinha um plano maquiavélico. O disco ia ser gravado em duas etapas. Primeiro a gente ia fazer metade, seis músicas [no Rio de Janeiro]. Voltava para Belo Horizonte, ensaiava as outras seis e vinha de novo ao Rio para terminar o trabalho. Mas eu me escondi, fiquei aqui. Estávamos no início de 1965, eu tinha 19 anos e comecei uma nova viagem na minha vida. Meu irmão Gileno, que também morava em Belo Horizonte, assumiu meu lugar no Sambacana e gravou a segunda parte do disco Muito pra Frente, que foi lançado quando eu já estava no Rio. O Pacífico incluiu uma parceria comigo, Um Navio e Você, que fechava o lado 2 e foi minha primeira música gravada numa grande companhia de discos.*<sup>19</sup>

Como o próprio título indica, “Um navio e você” engrossa o coro das canções praieiras, centradas nas metáforas da liberdade marítima em contraponto à segurança do cais. Alinhando-se à leveza do romantismo presente na primeira fase do movimento

<sup>17</sup> Texto publicado via página oficial do Milton Nascimento na plataforma *Facebook*. Acesso em 21 out. 2016.

<sup>18</sup> “Um navio e você” (Pacífico Mascarenhas/Wagner Tiso), Quarteto Sambacana. *Muito pra frente*, op cit.

<sup>19</sup> Depoimento de Wagner Tiso concedido a SILVA, Beatriz Coelho Silva, op. cit., p. 42-44.

bossa-novista, Gileno Tiso, Marcos de Castro, Sergio Salles e Milton Nascimento capricharam no diapasão e encerraram o disco com os seguintes versos:

*Olha pro mar/ O navio vai chegar/ Ele que veio do sul, trazendo o meu amor/  
Flutua no mar azul/ Vai navegando, e assim / Estou a esperar/ Cada vez mais  
pra amar você/ Certo que também não me esqueceu esse tempo e/ Olha pro  
cais/ O navio apitou/ Trouxe assim todas promessas que levou/ Fazendo-me  
feliz/ Pois meu amor voltou/ Certo que também não esqueceu esse tempo e/  
Olha pro cais/ O navio apitou/ Trouxe assim todas promessas que levou/  
fazendo-me feliz/ pois meu amor voltou.<sup>20</sup>*

Nessa faixa, o arranjador Marcos de Castro pôde contar com o naipe de cordas da Orquestra Sinfônica Municipal do Rio de Janeiro e também com um octeto formado pelo primeiro escalão da música instrumental na época: Murilo da Silva Santos ao trompete; Moacir Marques ao sax tenor; Geraldo Vespar ao violão; Tião Marino ao contrabaixo; e os renomados J. T. Meirelles ao sax alto; e Wilson das Neves à bateria.

Infelizmente não se pode afirmar com segurança se o piano foi registrado por Oscar Galante ou pelo Ubijara Cabral. Já o trombone pode ter sido gravado por João Luiz Areias ou pelo famoso Edmundo Maciel, músico responsável por soprar os graves em três canções do álbum *Chega de saudade*, para ficarmos “apenas” neste exemplo. Seja lá como for, os titulares fizeram um excelente trabalho, e a peça fluiu no mais doce balanço caminho da bossa.

Como descrito no depoimento anterior, Wagner Tiso aproveitou-se da primeira sessão de gravação do LP *Muito pra frente* para fixar residência no Rio de Janeiro. Por lá, pôde colocar em prática toda a bagagem musical acumulada em terras mineiras, a qual sempre dialogou com o som que vinha dos mares cariocas. De acordo com ele, a determinação de morar na ex-capital da República estava musicalmente vinculada a um objetivo: “meu sonho era tocar com o pessoal da Bossa Nova ou [com] os grandes cantores, como o Cauby, que tinha uma casa, o Drinks”.<sup>21</sup>

Se esse era o sonho (e eles não envelhecem) do jovem pianista, pode-se dizer que ele conseguiu realiza-lo com sobras. Wagner Tiso coleciona trabalhos com algumas das maiores vozes da nossa música popular, como Nana Caymmi, Maria Bethânia, Elis

<sup>20</sup> “Um navio e você” (Pacífico Mascarenhas/Wagner Tiso), Quarteto Sambacana. *Muito pra frente*, op cit.

<sup>21</sup> Depoimento de Wagner Tiso concedido a SILVA, Beatriz Coelho Silva, op. cit., p. 51.

Regina, Ney Matogrosso, Gal Costa, Milton Nascimento (é claro), entre muitas outras. Já a sua produção com o “pessoal da bossa nova” também não deixou a desejar. Wagner trabalhou com diversos artistas vinculados ao movimento, além de se dedicar com frequência a releituras do repertório consagrado pelo gênero.

Em parceria com o respeitado clarinetista/saxofonista Paulo Moura, Wagner Tiso assinou os arranjos<sup>22</sup> do LP *Nós*<sup>23</sup>, do compositor, cantor e pianista Johnny Alf, lançado em 1974. Pra quem queria tocar com o “pessoal da bossa nova”, o mineiro não tinha motivo para se queixar de frustração. Isto porque Johnny Alf é amplamente reconhecido, tanto no meio artístico quanto no campo acadêmico, como um dos principais precursores do movimento bossa-novista.<sup>24</sup> Desde os anos 1950, Johnny Alf – esolado no jazz e no samba – já se aproximara da estética “cool” associada à bossa nova, tanto na temática das letras quanto na maneira como harmonizava canções, utilizando-se de acordes com variáveis tensões e outros procedimentos jazzísticos até então pouco convencionais na música popular brasileira.<sup>25</sup>

Wagner assumiu a tarefa de orquestrar *Nós* e, entre os músicos que requisitou, estavam na “cozinha” rítmica o contrabaixista Luiz Alves, e o baterista Robertinho Silva, ambos seus colegas de Som Imaginário. Essa banda, por sinal, havia demonstrado no ano anterior – no álbum *A matança do porco*<sup>26</sup> – que também sabia transitar com desembaraço pela bossa e pelo jazz, como se constata no tema “Mar azul”<sup>27</sup>, parceria de Wagner Tiso com o contrabaixista Luiz Alves. Além de parte do Som imaginário, o disco de Johnny Alf ainda contou com os mineiros Toninho Horta (guitarra) e Nelson Angelo (violão) na faixa “Outros povos”<sup>28</sup>, composição de Milton Nascimento em parceria com Márcio Borges.

Ao piano, Wagner Tiso acompanhou diversos intérpretes, tanto cantores quanto instrumentistas, em muitas gravações de temas consagrados pela bossa nova. Citaremos

<sup>22</sup> À exceção de três faixas que foram arranjadas por Egberto Gismonti, Ivan Lins e Gilberto Gil.

<sup>23</sup> Johnny Alf. *Nós*. LP Odeon, 1974.

<sup>24</sup> Sobre o assunto, ver CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, parte I.

<sup>25</sup> Ouvir, por exemplo, o disco da Série Documento, que reúne clássicos de Johnny Alf e da Bossa Nova como “Rapaz de bem”, “Ilusão à toa”, “Céu e mar”, “Eu e a brisa”, “O que é amar” e “Seu Chopin, desculpe”. Johnny Alf. *O que é amar*. CD BMG, 1999 (CD comemorativo dos 40 anos da Bossa Nova). Ouvir também as regravações que constam de Johnny Alf. *Eu e a Bossa*. CD Rob, 1999.

<sup>26</sup> Som imaginário. *A matança do porco*, op. cit.

<sup>27</sup> “Mar azul” (Luiz Alves e Wagner Tiso), Som Imaginário, op. cit.

<sup>28</sup> “Outros povos” (Milton Nascimento e Márcio Borges), Johnny Alf. *Nós*, op. cit.

apenas alguns exemplos como a participação em trabalhos de Paulo Moura<sup>29</sup>, em que se destacam, entre outras, as versões de “Bonita”<sup>30</sup>, “Wave”<sup>31</sup>, “Lamento no morro”<sup>32</sup>, “Eu e a brisa”<sup>33</sup>, “Rosa morena”<sup>34</sup> e “Aos pés da cruz”<sup>35</sup>.

Como vimos, a parceria Wagner e Moura já acontecia há décadas e também foi selada com a música “Tudo azul”<sup>36</sup>, composição deles com o carioca Tibério Gaspar, autor do famoso tema “Sá Marina”<sup>37</sup>, grande sucesso na voz do cantor Wilson Simonal. Wagner que já havia emplacado “Um navio e você” no segundo LP do Sambacana, não deixou de figurar no terceiro disco da série<sup>38</sup>, com a faixa “Tudo azul”.

Nesse registro, o arranjador Marcos de Castro colocou a cantora Magda e os irmãos Bob e Suzana Tostes para balançar sob uma ambientação que valorizou bem a proposta rítmica da peça. Não à toa Paulo Moura e Wagner Tiso a regravaram dois anos depois no álbum *Pilantrocacia*<sup>39</sup>, de 1971, clara referência à “Turma da pilantragem”, projeto idealizado pelo produtor Nonato Buzar.<sup>40</sup> Enfim, era 1969, momento de experimentações, e o Sambacana já não estava tão bem-comportado. Curiosamente, desta feita, os envolvidos não ousaram no projeto gráfico.

<sup>29</sup> Principalmente nos álbuns Paulo Moura. *Paulo Moura Hepteto*. CD Novo Esquema, 1997; e Paulo Moura. *Paulo Moura Quarteto*. CD Atração Fonográfica, 2007.

<sup>30</sup> “Bonita” (Tom Jobim), Paulo Moura. *Paulo Moura Hepteto*, op. cit.

<sup>31</sup> “Wave” (Tom Jobim), Paulo Moura. *Paulo Moura Hepteto*, op. cit.

<sup>32</sup> “Lamento no morro” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), Paulo Moura. *Paulo Moura Quarteto*, op. cit.

<sup>33</sup> “Eu e a brisa” (Johnny Alf), Paulo Moura. *Paulo Moura Quarteto*, op. cit.

<sup>34</sup> “Rosa morena” (Dorival Caymmi), Paulo Moura. *Paulo Moura Quarteto*, op. cit.

<sup>35</sup> “Aos pés da cruz” (Marino Pinto e Zé da Zilda), Paulo Moura. *Paulo Moura Quarteto*, op. cit.

<sup>36</sup> “Tudo azul” (Wagner Tiso, Paulo Moura e Tibério Gaspar), Conjunto Sambacana. *Sambacana v. 3*. LP Odeon, 1969.

<sup>37</sup> “Sá Marina” (Antônio Adolfo e Tibério Gaspar), Wilson Simonal. *Alegria, alegria Vol. 02 ou Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*. LP Odeon, 1968.

<sup>38</sup> Conjunto Sambacana. *Sambacana v. 3*, op. cit. Sobre o assunto, ver: DINIZ, Sheyla Castro. *Para além da zona sul carioca: A Bossa Nova em Minas Gerais*. Monografia (Ciências Sociais) – ICS-UFU, Uberlândia, 2010.

<sup>39</sup> Paulo Moura. *Pilantrocacia*. LP Oswaldo Cadxo, 1971.

<sup>40</sup> Sobre o assunto, ver: <<http://dicionariompb.com.br/a-turma-da-pilantragem>>. Acesso em 04 nov. 2016.



Capa do álbum Conjunto Sambacana. *Sambacana* v. 3. LP Odeon, 1969.

Sobre o terceiro volume do conjunto, Sheyla Diniz registrou que:

*O terceiro Sambacana se diferencia dos dois discos anteriores, provocando um estranhamento em relação ao estilo bossa-novista, pois algumas canções fogem da perspectiva rítmica, instrumental, melódica e estética da Bossa Nova. Contudo, tal distanciamento não acontece de forma integral, porque, além de ser perceptível uma ou outra particularidade da Bossa Nova em músicas aparentemente distantes dela, outras exibem parâmetros que em nada contrariam tal vinculação, como é o caso de “Saudade nos olhos” (Pacífico Mascarenhas), “Perdido no espaço” (Bob Tostes e Elmo de Abreu Rosa), “Giro” (Antônio Adolfo e Tiberio Gaspar) e “Por que” (Pacífico Mascarenhas).<sup>41</sup>*

<sup>41</sup> DINIZ, Sheyla Castro. *Dos barquinhos às montanhas: a produção discográfica da Bossa Nova mineira*. Horizonte Científico (Uberlândia), v. 1, p. 1-28, 2008.

Feito o registro, voltemos às incursões do Wagner Tiso no campo da bossa nova. Na condição de arranjador ou, como prefere ser reconhecido, orquestrador<sup>42</sup>, Wagner já se encarregou de um grande número de canções como “Medo de amar”<sup>43</sup>, “Se todos fossem iguais a você”<sup>44</sup> e mais uma releitura de “Rosa Morena”, no álbum *Só louco*, em conjunto com Nana Caymmi. Acrescente-se ainda a gravação, ao lado da cantora Simone, de “Se todos fossem iguais a você”, no *Songbook Vinicius de Moraes – vol. I*<sup>45</sup>, sem contar o arranjo que ele fez para a interpretação da mesma composição por Maysa no terceiro volume da sua coletânea *Da sanfona à sinfônica – 40 anos de arranjos*.<sup>46</sup>

Em alguns de seus discos autorais Wagner Tiso também retomou várias músicas ligadas à bossa nova, como “Samba de uma nota só”<sup>47</sup>, no álbum *Tocar, a poética do som*, em parceria com o guitarrista argentino Victor Biglione. O maestro regravou uma vez mais “Samba de uma nota só”<sup>48</sup>, seguida das clássicas “Eu sei que vou te amar”<sup>49</sup>, “Samba do avião”<sup>50</sup> e “Garota de Ipanema”<sup>51</sup>, no disco *Tom Jobim e Villa-Lobos*, acompanhado do quarteto Rio Cello Ensemble.

Essa pequena lista de temas registrados em fonogramas, em diferentes épocas e formatos, nos mostra a intensa ligação de Wagner Tiso com a produção bossa-novista e, principalmente, com um dos seus pilares: o maestro Antônio Carlos Jobim. Sobre a homenagem que prestou ao compositor, Wagner diz, orgulhoso:

*Em 2000, juntei meus compositores preferidos no disco Tom Jobim Villa-Lobos. Por isso, fiquei muito feliz quando o poeta Geraldo Carneiro escreveu o seguinte no encarte de Cenas Brasileiras: “Se houvesse uma árvore*

<sup>42</sup> “O Paulo Moura descobriu em mim o orquestrador, que é diferente de arranjador. O arranjador organiza a música, a gravação, faz a base. Qualquer grupo pode fazer arranjos, mas o orquestrador escreve a partitura de cada instrumento. Ele descobriu essa capacidade em mim e me passou os primeiros conhecimentos para desenvolvê-la”. Depoimento de Wagner Tiso a SILVA, Beatriz Colho, *op. cit.*, p. 53.

<sup>43</sup> “Medo de amar” (Vinicius de Moraes), Nana Caymmi e Wagner Tiso. *Só louco*. LP EMI, 1989.

<sup>44</sup> “Se todos fossem iguais a você” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), Nana Caymmi e Wagner Tiso, *op. cit.*

<sup>45</sup> “Se todos fossem iguais a você” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), Vários intérpretes. *Songbook Vinicius de Moraes – vol. I*. Lumiar, 1993.

<sup>46</sup> *Idem*, Maysa. In: Wagner Tiso e convidados. *Da sanfona à sinfônica – 40 anos de arranjos – CD 3: Futuro do pretérito*. Trem Mineiro/Universal, 2007.

<sup>47</sup> “Samba de uma nota só” (Tom Jobim e Newton Mendonça), Wagner Tiso e Victor Biglione. *Tocar, a poética do som*. CD Albatroz, 2004.

<sup>48</sup> *Idem*, Wagner Tiso e Rio Cello Ensemble. *Tom Jobim – Villa Lobos*. CD PopCorn, 2000.

<sup>49</sup> “Eu sei que vou te amar” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), Wagner Tiso e Rio Cello Ensemble, *op. cit.*

<sup>50</sup> “Samba do avião” (Tom Jobim), Wagner Tiso e Rio Cello Ensemble, *op. cit.*

<sup>51</sup> “Garota de Ipanema” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), Wagner Tiso Rio Cello Ensemble, *op. cit.*

*genealógica da música brasileira, Heitor Villa-Lobos, Antônio Carlos Jobim e Wagner Tiso seriam três gerações/girassóis do mesmo ramo.*<sup>52</sup>

Em 2006, Wagner Tiso juntou o amor à bossa nova à sua extensa produção de trilhas para cinema. O maestro foi convidado pelo diretor Walter Lima Júnior para selar mais uma parceria no filme *Os desafinados*.<sup>53</sup> Wagner recebeu a tarefa de sonorizar a história de um grupo de amigos que, em 1962, no auge do movimento bossa-novista, ambicionava tocar no famoso concerto do Carnegie Hall. O desenrolar da trama também avança pelos anos seguintes, quando, no Brasil, se vivia sob a ditadura militar.

Nas palavras de Wagner Tiso,

[O enredo do filme] *É um ambiente parecido com o que vivi nos anos 1960, quando cheguei ao Rio, e 1970, quando eu trabalhava intensamente, mas não dei opinião nessa parte do roteiro, inclusive porque minha história é diferente. Os personagens do filme eram meninos de família carioca, que formam um grupo para tentar a sorte nos Estados Unidos. Quando cheguei ao Rio sozinho, fui tocar na noite e fazer baile. Só mais tarde toquei com Paulo Moura e Edison Machado, mas ganhava a vida tocando na noite. Só nos anos 1970 comecei a formar grupos, como o Som Imaginário.*<sup>54</sup>

A trilha foi composta, parcialmente, em cima de alguns clássicos da bossa nova como “Meditação”<sup>55</sup>, de Tom Jobim e Newton Mendonça. O filme traz ainda uma preciosidade: a canção inédita “Quero você”<sup>56</sup> (em duas versões), de Newton Mendonça. Wagner Tiso foi o primeiro a gravar tal música de um dos principais parceiros de Tom Jobim na primeira fase do movimento bossa-novista, parceria essa que rendeu temas antológicos do movimento como os já mencionados “Samba de uma nota só” e “Desafinado”<sup>57</sup>, além de “Meditação”.

<sup>52</sup> Depoimento de Wagner Tiso a SILVA, Beatriz Coelho, *op. cit.*, p. 88.

<sup>53</sup> Wagner já se responsabilizara pelas trilhas dos longas *Inocência* (1983), *Chico Rei* (1984), *Ele, o boto* (1987) e *A ostra e o vento* (1997), todos eles dirigidos por Walter Lima Jr.

<sup>54</sup> Depoimento de Wagner Tiso a SILVA, Beatriz Coelho, *op. cit.*, p. 132.

<sup>55</sup> “Meditação” (Tom Jobim e Newton Mendonça), Wagner Tiso e Os Desafinados; Wagner Tiso e Branca Lima. *Os Desafinados*. CD Dubas, 2008.

<sup>56</sup> “Quero você” (Newton Mendonça), Wagner Tiso e Os Desafinados. *Os Desafinados*, *op. cit.*

<sup>57</sup> “Desafinado” (Tom Jobim e Newton Mendonça), Wagner Tiso e Os Desafinados. *Os Desafinados*, *op. cit.*

Paralelamente, Wagner Tiso se valeu de sua familiaridade com a música de concerto para combinar o tema “Insensatez”<sup>58</sup> com um prelúdio de Chopin.<sup>59</sup> No CD da trilha sonora, a faixa (não inserida no filme) reuniu um time de músicos revelado nas bases da bossa nova, no qual sobressai a dobradinha Eumir Deodato (piano) e Roberto Menescal (violão); e, de quebra um dos mestres do samba-jazz, J. T. Meireles, na flauta – o mesmo que tocou saxofone alto na gravação de “Um navio e você”, registrada em 1965 pelo Quarto Sambacana.

Já a sua íntima relação com o jazz aparece na união da bossa “Só danço samba”<sup>60</sup> com o tema “Take the A Train”<sup>61</sup>, do músico norte-americano Billy Strayhorn. Sobre o porquê de tais junções, Wagner Tiso alega que “são músicas que têm harmonias parecidas e, como sou muito ligado nisso, percebo essas semelhanças e gosto de misturar esses temas. Se bem que *Take the A Train* é da mesma época de *Insensatez*. Só que uma é Bossa Nova e a outra é jazz de big band”.<sup>62</sup>

O filme ainda teve um clássico do nosso cancionário popular, “Copacabana”<sup>63</sup> (cuja gravação original data de 1946), que ficou bastante conhecida na voz do cantor e pianista Dick Farney. Aliás, ele, ao lado de Lúcio Alves (outro cantor que despontou nos anos 1940), é tido como um dos precursores da bossa nova, razão pela qual inspiraram o respeito de muitos expoentes do movimento, como os que se reuniam em fã-clubes, não só para idolatrá-los, mas também para ensaiar os primeiros acordes no processo de criação musical.<sup>64</sup>

Além de cinco temas instrumentais (um deles de inequívoca dicção bossa-novista, “Quebra I”<sup>65</sup>), Wagner Tiso compôs duas canções especialmente para a trilha, “Mente pra mim”<sup>66</sup> e “Miranda”<sup>67</sup>, com letras do seu colega de Clube da Esquina, Ronaldo Bastos. Ambas foram concebidas na linha associada à primeira fase do gênero. Em “Miranda”, por exemplo, o ator Rodrigo Santoro foi acompanhado somente pelo piano de Wagner

<sup>58</sup> “Insensatez” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), Eumir Deodato. *Os Desafinados*, op. cit.

<sup>59</sup> “Prelúdio em mi menor, op. 28, n. 4” (Chopin).

<sup>60</sup> “Só danço samba” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), Wagner Tiso. *Os Desafinados*, op. cit.

<sup>61</sup> “Take the A Train” (Billy Strayhorn), Wagner Tiso. *Os Desafinados*, op. cit.

<sup>62</sup> Depoimento de Wagner Tiso a SILVA, Beatriz Coelho, op. cit., p. 134.

<sup>63</sup> “Copacabana” (Braguinha e Alberto Ribeiro), Wagner Tiso. *Os Desafinados*, op. cit.

<sup>64</sup> Sobre o assunto, ver CASTRO, Ruy, op. cit., parte I.

<sup>65</sup> “Quebra I” (Wagner Tiso), Wagner Tiso. *Os Desafinados*, op. cit.

<sup>66</sup> “Mente pra mim” (Wagner Tiso e Ronaldo Bastos), Wagner Tiso e Branca Lima. *Os Desafinados*, op. cit.

<sup>67</sup> “Miranda” (Wagner Tiso e Ronaldo Bastos), Wagner Tiso e Rodrigo Santoro. *Os Desafinados*, op. cit.

Tiso e pela gaita (harmônica) de Zé Staneck, formação que potencializa o clima intimista desencadeado pela linguagem empregada, especialmente, por João Gilberto.

Sobre o trabalho de compor a trilha para o longa *Os desafinados* – talvez a maior produção cinematográfica dedicada à temática da bossa nova –, Wagner Tiso afirma se sentir, de algum modo, parte da história – neste caso, da história de um período de efervescência da cena bossa-novista – abordada na trama da película. Nas palavras do maestro, “*Os Desafinados* me deixou feliz porque foi possível trabalhar com músicos de quem gosto, contando uma história que é nossa. O filme retrata bem a época e o ambiente musical e espero que a parceria com o Walter Lima Jr. ainda renda muitos outros trabalhos”.<sup>68</sup>

Como vimos, embora sem abordar toda a extensão de sua obra, a produção musical de Wagner Tiso não se esgota como “sócio” do Clube da Esquina, nem deve ser reduzida a um ou outro gênero específico. O que aqui se pretendeu foi evidenciar a sua proximidade com a bossa nova, uma das referências basilares para a sua produção artística, e que vem o acompanhando desde os primórdios do Conjunto Sambacana até seus mais recentes trabalhos.

Em depoimento concedido ao Museu Clube da Esquina, Wagner Tiso subscreve parte dessas considerações ao fazer o seguinte balanço de sua carreira profissional:

*Se pudesse editar tudo, dos 30 discos que eu tenho, eu fazia uns 10. Editava porque é assim: a gente tá sempre experimentando. Eu sou uma pessoa que nunca tive medo de experimentar. Eu, originalmente, vim pro Rio de Janeiro porque eu queria ser jazzista, queria tocar jazz e bossa nova, essa era a minha ideia. E aprendi. Foi aí que eu aprendi com Paulo Moura, Edison Machado, essa turma toda. Essa era a minha primeira ideia. Com o Clube da Esquina, a minha cabeça já virou pra um outro lado, que foi um lado mais viajante, que tinha aquele rock lisérgico da época. Aquilo bateu na cabeça de todo mundo. Então começou a ter essas misturas. Eu saí um pouco do jazz propriamente dito pra uma fase mais viajante de maneira geral, mas eu nunca abandonei nenhuma dessas questões, e nunca tive medo de experimentar. Nunca tive medo do que o público e a crítica iam dizer.*<sup>69</sup>

<sup>68</sup> Depoimento de Wagner Tiso a SILVA, Beatriz Coelho, *op. cit.*, p. 135.

<sup>69</sup> Depoimento de Wagner Tiso ao Museu do Clube da Esquina, *op. cit.*



Toninho Horta e Joyce Moreno. Nova York (sem data).<sup>1</sup>

## 2. De Ton pra Tom: Toninho Horta e a bossa

Tal qual o três-pontano Wagner Tiso, outro “sócio” do Clube da Esquina estabeleceu uma linha direta entre sua obra e a bossa nova. O belo-horizontino Toninho Horta desde muito novo estava antenado com o som que vinha tanto do Rio de Janeiro quanto da cena musical que se desenvolvia na capital mineira. O seu irmão mais velho, Paulo Horta, era contrabaixista e um grande admirador do jazz, tendo até mesmo montado em sua casa um “Jazz Fã-Clube”. Paulo chegou a gravar um disco com o Tempo Trio<sup>2</sup>, que era formado por ele, ao contrabaixo, Helvius Vilela, ao piano, e Pascoal Meirelles, à bateria. De acordo com Pacífico Mascarenhas, Paulo, que antes se dedicava ao violão, acabou por assumir as quatro cordas a partir dos contatos mantidos com ele. Nas palavras do bossa-novista: “Eu que coloquei ele tocando contrabaixo; ele não tocava, ele gostava de tocar violão. Um dia veio o Ubirajara lá com o coral de Ouro Preto, ia fazer uma

<sup>1</sup> Fotografia de Toninho Horta e Joyce Moreno (autor desconhecido) In: CAMPOS, Maria Tereza. *Toninho Horta: harmonia compartilhada*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010, p. 47.

<sup>2</sup> Sobre o assunto, ver: <<http://www.dicionariompb.com.br/tempo-trio>>. Acesso em 3 fev. 2014.

apresentação no Iate. Aí eu tinha um contrabaixo, ainda o tenho até hoje. Aí falei: ô, Paulo, você vai tocar contrabaixo pra acompanhar o Ubirajara. Ele topou e continuou na profissão de contrabaixista.<sup>3</sup>

Toninho Horta não se cansa de repetir que a influência exercida pelo irmão sobre ele nos seus primeiros passos no campo musical foi decisiva:

*Ele formou o Jazz Fã Clube com fanáticos audiófilos do jazz. Ele e seus amigos Chiquito Braga (meu maior ídolo da guitarra em Minas) e Valtinho baterista mostraram pra toda uma nova geração que estava nascendo em Belo Horizonte o que era música boa de se ouvir e de engrandecer a cultura musical. Eles foram ganhadores dos festivais de jazz e Bossa Nova que aconteciam nos anos 1960 em Belo Horizonte e influenciaram músicos pré-Clube da Esquina como Paulinho Braga, Nivaldo Ornelas, Wagner Tiso e tantos outros.*<sup>4</sup>

Toninho Horta estava sempre por perto do irmão e logo foi se enturmando com os músicos que frequentavam a sua casa. Assim como o colega Wagner Tiso, Toninho se recorda da presença marcante da bossa nova em sua vida:

*Ouvindo sambas-canções e o início da Bossa Nova aos 13 anos fiz minha primeira música, “Barquinho, vem”, e, aos 14, “Flor que cheira a saudade”, gravada pelo Conjunto de Aécio Flávio, do qual meu irmão era contrabaixista, cantada por Márcio José, o mesmo que, em 1967, interpretou no Maracanãzinho (II Festival Internacional da Canção Popular) minha música em parceria com Márcio Borges, “Nem é carnaval”.*<sup>5</sup>

Conforme o próprio Toninho Horta, a sua primeira composição “Barquinho, vem” “era um pouco, ou totalmente inspirada em ‘Corcovado’, de Tom Jobim”<sup>6</sup>, e começava com os primeiros acordes desta. O guitarrista confessa que ao passar a ouvir bossa nova, aos 13 anos, prontamente se encantou por Tom Jobim. Em recente entrevista ao programa *Um café lá em casa*, projeto comandado pelo também guitarrista Nelson Faria, ele novamente reforçou a importância da nova linguagem para o seu despertar criativo.

<sup>3</sup> Entrevista com Pacífico Mascarenhas concedida ao autor, *op. cit.*

<sup>4</sup> Entrevista de Toninho Horta concedida ao site Músicos do Brasil. Disponível em: <<http://www.musicosdobrasil.com.br/verbetes.jsf>> Acesso em 1 fev. 2014.

<sup>5</sup> *Idem.*

<sup>6</sup> Depoimento de Toninho Horta a CAMPOS Maria Tereza. *Toninho Horta: harmonia compartilhada*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010, p. 27 e 28.

*Bossa nova foi o essencial, o principal. Antes da bossa nova, eu ouvia muito bolero, aquelas canções de rádio. Tinha o “Acalanto”, do Caymmi, que fechava o programa da Rádio Mineira, lá em Belo Horizonte, tal. Aí quando chegou a bossa nova, e o meu irmão me ensinou a batida do [tocando a harmonia de “Corcovado”], aí eu fiz [cantando]: “Vem meu barquinho/ vem me buscar/ Quero ir com você pro imenso mar”. Quer dizer, mineiro falando de mar, com 13 anos de idade! Acho que eu nem gravei essa música por causa disso: porque o mineiro querendo falar de mar [risos].<sup>7</sup>*

A sua admiração pelo maestro e pelos seus parceiros de bossa nova lhe proporcionou uma oportunidade excepcional em sua adolescência. Ele teve a ventura de tocar com o poeta Vinicius de Moraes, que estava sem violonista para acompanhá-lo em uma palestra na capital mineira, em 1965. Segundo o felizardo músico, Vinicius fora à capital mineira para um show no qual Tavito o acompanhou. Ao ver a apresentação pela tevê, Toninho, “que tocava todo o repertório do ilustre visitante”, ficou enciumado:

*O Tavito era meu amigo, podia ser eu ali, eu sabia todo o repertório do Vinicius. Na manhã seguinte um grupo grande de pessoas esperava Vinicius no pátio interno da Faculdade de Direito, na Praça Afonso Arinos, onde ele daria uma palestra. Não sei se o Tavito não acordou, mas alguém me perguntou, Toninho, você está aí com seu violão? O Vinicius está preocupado porque o violonista dele não vem. Eu fui pegar o violão, o Vinicius me viu e falou: moleque, toca aí alguma coisa. Toquei “Chega de saudade”, “Meditação”, as músicas do Tom, e ele disse: Já vi que você sabe, vamos cantar tudo. Ele deu a palestra, ia falando e cantando, durou umas duas horas. No dia seguinte os jornais todos deram a matéria, com várias fotos, eu do lado do Vinicius, foi a minha glória!<sup>8</sup>*

Além de Jobim, Toninho Horta cita, entre outros, o bossa-novista Luiz Eça como referência musical, destacando a sua preferência pela sua composição “Imagem”<sup>9</sup>, bem como pela já mencionada “Se todos fossem iguais a você”, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes.<sup>10</sup> Aliás, sobre a excelência da obra de Tom Jobim, Toninho Horta é incisivo:

*Ele fazia uma música simples com uma maestria incrível. Tudo o que fazia era de extremo bom gosto. E o fato de ter estudado academicamente também ajudou muito. Frases que ele fez em contraponto, arranjos, algumas introduções ficaram históricas. É um dos maiores compositores de música popular, ao lado de Pixinguinha, Noel Rosa, Caymmi, Luiz Gonzaga. O Tom*

<sup>7</sup> Entrevista de Toninho Horta concedida a Nelson Faria, publicada em 12 nov. 2015. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=QQYuQYtucFw>>. Acesso em 3 nov. 2016.

<sup>8</sup> Depoimento de Toninho Horta a CAMPOS Maria Tereza, *op. cit.*, p. 40 e 41.

<sup>9</sup> “Imagem” (Luiz Eça e Aloysio de Oliveira), Tamba Trio. *Tamba Trio*. LP Philips, 1966.

<sup>10</sup> Entrevista de Toninho Horta ao site *Músicos do Brasil*, *op. cit.*

*me satisfaz mais porque mostrou conhecimento em vários estilos, choros, música erudita, sambas, bossas, fez canções maravilhosas, conseguiu me encantar mais que qualquer outro compositor pela criatividade harmônica, pelas melodias.*<sup>11</sup>

Neste ponto podemos perceber uma sintonia entre os “sócios” do Clube da Esquina Toninho Horta e Wagner Tiso na atração que sobre eles exerciam Tom Jobim e Luiz Eça. Lembremo-nos de que Wagner Tiso também admitiu ter sido fisgado pelo som que ouvia do piano do bossa-novista Luiz Eça, e, mais, ele gravou diversas vezes o tema “Se todos fossem iguais a você”. Ao ser indagado sobre qual música gostaria de ter feito, Toninho cita, dentre outras, novamente, o tema “Imagem”, bem como “O amor em paz”<sup>12</sup>, mais uma parceria de Tom Jobim com Vinicius de Moraes, música que foi gravada pelo guitarrista no álbum *Once I loved* – título da versão da canção em inglês –, lançado nos Estados Unidos em 1992.

Mas a reverência ao trabalho do “maestro soberano” não ficou restrita apenas ao título desse disco. Assim como Wagner Tiso, Toninho Horta homenageou Tom Jobim com discos específicos acerca de seu repertório. Meses após o falecimento de Jobim, ocorrido em 8 de dezembro de 1994, o mineiro lançou, em parceria com outra artista criada no ambiente, a bossa-novista, Joyce Moreno, o álbum *Sem você*<sup>13</sup>, que contou com releituras de doze músicas do maestro, dentre elas alguns clássicos da bossa nova como “Ela é carioca”<sup>14</sup>, “Inútil paisagem”<sup>15</sup>, “Lígia”<sup>16</sup>, “Vivo sonhando”<sup>17</sup>, “Dindi”<sup>18</sup>, “Só danço samba”<sup>19</sup>, “Outra vez”<sup>20</sup> e “Estrada do sol”<sup>21</sup>. O disco foi concebido conforme o célebre estilo “banquinho e violão”, fiel à estética de contenção bossa-novista,

<sup>11</sup> Depoimento de Toninho Horta a CAMPOS, Maria Tereza, *op. cit.*, p. 26.

<sup>12</sup> “O amor em paz” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), Toninho Horta. *Once I loved*. CD Verve/Polygram, 1992.

<sup>13</sup> Joyce e Toninho Horta. *Sem você*. CD Omagatoki/Biscoito Fino, 1995.

<sup>14</sup> “Ela é carioca” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), Joyce e Toninho Horta. *Sem você*, *op. cit.*

<sup>15</sup> “Inútil paisagem” (Tom Jobim e Aloysio de Oliveira), Joyce e Toninho Horta. *Sem você*, *op. cit.*

<sup>16</sup> “Lígia” (Tom Jobim), Joyce e Toninho Horta. *Sem você*, *op. cit.*

<sup>17</sup> “Vivo sonhando” (Tom Jobim), Joyce e Toninho Horta. *Sem você*, *op. cit.*

<sup>18</sup> “Dindi” (Tom Jobim e Aloysio de Oliveira), Joyce e Toninho Horta. *Sem você*, *op. cit.*

<sup>19</sup> “Só danço samba” (Tom Jobim), Joyce e Toninho Horta. *Sem você*, *op. cit.*

<sup>20</sup> “Outra vez” (Tom Jobim), Joyce e Toninho Horta. *Sem você*, *op. cit.*

<sup>21</sup> “Estrada do sol” (Tom Jobim e Dolores Duran), Joyce e Toninho Horta. *Sem você*, *op. cit.*

amplamente difundida pelas interpretações de João Gilberto e seguida por Joyce na sua maneira mais intimista de cantar neste trabalho.<sup>22</sup>

Em 2000, Toninho Horta deu continuidade às homenagens a Tom Jobim ao gravar o álbum *From Ton to Tom*.<sup>23</sup> O CD contou com mais uma série de regravações de canções consagradas na história da bossa nova, como as já citadas “Meditação”, “Desafinado”, “Chega de saudade”, “Se todos fossem iguais a você”, “Garota de Ipanema”, mais, entre outras composições, “Água de beber”.<sup>24</sup> Desta vez ele registrou em seu disco três peças de sua autoria: “Infinite love”,<sup>25</sup> “Cristiana”<sup>26</sup> e “From Ton to Tom” (Silent song).<sup>27</sup>

“Infinite love” é um tema instrumental no qual Toninho Horta, assim como em muitas de suas produções, utiliza-se de recursos como dobras de vozes – neste caso sax-tenor e guitarra, que depois passam a fazer a função de contraponto – para reforçar a melodia, que no decorrer da peça abre *chorus* para a improvisação, como é comum na dinâmica do jazz. Na bateria, Paulo Braga mostra toda sua propriedade na linguagem do samba e da bossa. Essa vertente também se aplica à música “Cristiana”, faixa que dispensou as cordas, enfatizando mais ainda mais os elementos percussivos do arranjo. Nela, Toninho divide o tema com o gaitista estadunidense William Galison. Detalhe: seu irmão, Paulo Horta, assumiu o contrabaixo elétrico.<sup>28</sup>

Quanto à canção “From Ton to Tom (Silent song)”, pode-se até dizer que Ton seguiu a cartilha de Tom ao concebê-la. A faixa, que dá nome ao disco, contou com os vocais da baiana Gal Costa, e também com a participação de um coral para realçar o verso “E nunca mais eu vou te esquecer, Tom”. A letra desdobrou-se em duas partes: uma em inglês, interpretada por Gal, e outra em português, que ficou por conta do canto coral:

*Amanheceu, brilhou o dia/ Você nasceu dentro de um piano/ Entardeceu/  
Você cresceu/ Criou o som e a melodia/ De Ton pra Tom/ É triste ver você  
chegar ao fim/ Eu vou chorar, eu vou chorar, eu vou chorar/ E nunca mais eu  
vou te esquecer, Tom/ Nunca mais eu vou te esquecer, Tom.*

<sup>22</sup> Esse formato, pouco utilizado por Toninho Horta, foi determinado, segundo consta, pelas condições impostas pelo produtor, que lhes concedeu apenas um único dia para a gravação do projeto. Sobre o assunto, ver CAMPOS, Maria Tereza, *op. cit.*, p. 131.

<sup>23</sup> Toninho Horta. *From Ton to Tom*. CD Minas Records, 2000.

<sup>24</sup> “Água de beber” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), Toninho Horta. *From Ton to Tom*, *op.cit.*

<sup>25</sup> “Infinite love” (Toninho Horta), Toninho Horta. *From Ton to Tom*, *op.cit.*

<sup>26</sup> “Cristiana” (Toninho Horta), Toninho Horta. *From Ton to Tom*, *op.cit.*

<sup>27</sup> “From Ton to Tom (Silent song)” (Toninho Horta e Mariana Popoff), Toninho Horta e Gal Costa, *idem*.

<sup>28</sup> Paulo Horta também marca presença em outra faixa – de nítida inflexão melódico-harmônica bossa-novista – como instrumentista e cantor: “Promessas que fiz” (Paulo Horta e Donato Donatti). Paulo Horta, *idem*.

*Your silent song/ Is in the air/ I reach for you/ Make believe you're there/ Your silent song/ Is in my heart/ The night is long/ We're so far apart/ I know it's wrong/ That I should move along/ And/ find a new song I can sing/ But, here's the thing/ I hear it calling.*

*E nunca mais eu vou te esquecer, Tom/ Nunca mais eu vou te esquecer, Tom. Your silent song/ You played for me/ I played along/ Perfect harmony/ Your silent song/ Has cast a spell/ Will it be long?/ Only time will tell/ Your silent song/ Plays on and on/ It echoes in my/ dreams/ Haunting me still/ t always will/ I hear it calling.*

*E nunca mais eu vou te esquecer, Tom/ Nunca mais eu vou te esquecer, Tom. I'm missing you, Mister Tom/ We're missing you, Tom.*

Sobre a homenagem e a relação com o maestro, Toninho Horta relembra:

*A minha amizade com o Tom não era uma coisa tão constante, mas muito carinhosa. Quando ele ia para a América, a gente se via lá. E nos respeitávamos muito. Ele gostava das minhas harmonias. Quando ele morreu, eu estava em Nova York, vindo para o Brasil. Eu vim num avião na frente daquele que trazia o corpo do Tom, mas sem saber que ele havia morrido. Quando cheguei ao Brasil é que eu soube. Quinze dias depois, eu estava em Belo Horizonte, era época de Natal, e eu fiz a música “De Tom para Tom”. Mas nessa época não tinha intenção de gravar disco. Depois, vários artistas estavam fazendo a sua homenagem a ele. Eu estava no Japão, fiz a proposta de homenagear o Tom para um produtor e fiz o CD. E a Gal adorou participar.<sup>29</sup>*

Além ter no currículo um fonograma<sup>30</sup> em que o Tom Jobim reproduziu seu solo de guitarra na música “O trem azul”<sup>31</sup>, Toninho Horta ainda pôde dividir a concepção de uma faixa com o grande expoente da bossa nova. Em 1984, a intérprete Maria Bethânia convidou Toninho para orquestrar o espetáculo “A Hora da Estrela”, montagem baseada na obra da romancista Clarice Lispector. A parceria se estendeu na produção do álbum *Dezembros*<sup>32</sup>, trabalho em que ele escreveu, a seis mãos, o arranjo do tema “Anos dourados”<sup>33</sup>. Ao seu lado estava Guto Graça Melo e o maestro soberano. Toninho tocou o violão, enquanto Tom Jobim harmonizava, ao piano, sua parceria com o Chico Buarque.

<sup>29</sup> Depoimento de Toninho Horta concedido ao site Página da Música. Disponível em <<http://www.paginadamusica.com.br/edanteriores/agosto01/toninhoh.htm>>. Acesso em 2 fev. 2014.

<sup>30</sup> “O trem azul” (Lô Borges e Ronaldo Bastos), Tom Jobim. In: *Cais – Ronaldo Bastos*. LP Som Livre/ Dubas Música/ Warner Music, 1989.

<sup>31</sup> “O trem azul” (Lô Borges e Ronaldo Bastos), Milton Nascimento e Lô Borges. *Clube da Esquina*. LP EMI-Odeon, 1972.

<sup>32</sup> Maria Bethânia. *Dezembros*. LP RCA, 1986.

<sup>33</sup> “Anos dourados” (Chico Buarque e Tom Jobim), Maria Bethânia. *Dezembros*. LP RCA, 1986.

Jaques Morelenbaum regeu as cordas, e a Maria Bethânia foi muito bem acompanhada por 34 instrumentistas.

Mas antes de conquistar esse espaço no concorrido campo da MPB, Toninho Horta, tal qual seus amigos Milton Nascimento e Wagner, gastou os dedos no violão para assimilar a novidade da chegava à capital mineira. E como lugar de poesia é na calçada, ele não se privou de aplicar seus estudos ao rés do chão, na esquina, perto da noite ou no claro do dia, sem conhecer o futuro que tinha nas mãos. Sobre a vivência desse importante processo de trocas simbólicas, Nelson Ângelo, seu amigo e companheiro de cordas, rememora:

*A vivência não era de ensaio, era de mostrar. Vai que hoje você possa falar que era uma espécie de sarau. Todo mundo chegava na casa, era natural, cê encontrava, fosse lá. Coincidentemente, lá em Belo Horizonte existia um troço, ninguém sabe disso, a história, a gente não pode brigar com a história, nem nada, mas cada um deve dizer, essa questão de Clube da Esquina ter sido definido como uma Rua de Santa Teresa, é verdade, mas ao mesmo tempo não é a expressão que define essa história. A esquina, muitas e muitas e vezes eu ia com o Bituca – o Bituca era muito meu amigo, me ligava muito, me convidava pra gente tocar –, aí íamos, frequentávamos milhares de esquinas. Ia com o Toninho Horta. Nós cansamos de tocar violão na Rua da Bahia, perto do Colégio Isabela, mesmo no chão. Assim, a gente ensaiava uns shows que iam ter lá. [...]. E a gente se encontrava nas esquinas.<sup>34</sup>*

O compositor de “Tiro Cruzado” também realça a linhagem do repertório executado pelos jovens estudantes:

*O repertório era assim, a gente gostava de Tom Jobim, tocava assim, “Samba de uma nota só”, essas coisas, ficava improvisando, procurando ali, entendeu? O Toninho tinha um amigo cantor, que era o Arnaldo, o Arnaldo cantava e a gente cantava, saía improvisando essas coisas [fazendo Scat], meio misturando o jazz com a bossa nova. E o Toninho, nessa época, por exemplo, ela já tinha “Maria Madrugada” [solfejando], “É madrugada...”. Linda música. Sempre um melodista espetacular [...].<sup>35</sup>*

Na entrevista concedida ao colega Nelson Faria, Toninho Horta brincou com o fato de a sua primeira canção, quase um plágio assumido, trazer no enredo um elemento

<sup>34</sup> Entrevista com Nelson Ângelo concedida ao autor. Uberlândia, 04 set. 2016.

<sup>35</sup> *Idem*.

pouco acessível à maioria dos seus conterrâneos: o mar. Mas foi exatamente por meio dessa temática que ele pôs os pés na profissão. Veremos.

Toninho Horta estreou em disco ao acompanhar a cantora Joyce, que incluiu no projeto a bossa “Litoral”<sup>36</sup>, composição do próprio Toninho. Mas o guitarrista não está sendo incoerente ao renegar sua embrionária composição, que muito provavelmente não o contemple como um compositor maduro. Diferentemente da inédita “Barquinho, vem”, “Litoral” trata-se de uma parceria com o carioca Ronaldo Bastos, um nativo perfeitamente confortável para tratar do assunto – o que também nunca foi pré-requisito para a criação musical, haja vista que o Fernando Brant não conhecia o “Céu de Brasília”<sup>37</sup>, Caymmi pai não sabia pescar e, ao que tudo indica, Vinicius de Moraes nunca foi astronauta.

Enfim, Joyce gravou “Litoral” e a música logo chamou atenção de Roberto Menescal. Resultado: mais um registro. Dessa vez no álbum instrumental *O conjunto de Roberto Menescal*<sup>38</sup>, lançado em 1969. Reconhecendo a importância do tema para a sua inserção no mercado fonográfico, Toninho a gravou em seu disco *Solo ao vivo*<sup>39</sup>, no qual faz um apanhado de sua carreira artística. E como era de se esperar, Toninho também foi convidado a integrar uma das formações do Conjunto Sambacana.

Ao lado dos colegas Wagner Tiso, Novelli e Nivaldo Ornelas, Toninho Horta acompanhou os intérpretes Bob e Suzana Tostes na concepção deste que foi o primeiro disco da série lançado fora das cercanias da gravadora *Odeon*. Inteiramente produzido em Belo Horizonte, o LP *IV Sambacana*<sup>40</sup> sinalizou uma retomada da proposta original, voltada abertamente às inflexões difundidas pela primeira fase do movimento bossa-novista. A leveza das temáticas românticas, longe dos excessos passionais, deram a tônica nesse caprichado projeto – na opinião de Bob Tostes, “o melhor disco dos quatro”<sup>41</sup> – que trazia na capa uma homenagem ao seu criador Pacífico Mascarenhas, reconhecido internamente por sua coleção de carros antigos.

<sup>36</sup> “Litoral” (Toninho Horta e Ronaldo Bastos), Joyce. *Joyce*, LP Mercury/Universal, 1968.

<sup>37</sup> “Céu de Brasília” (Toninho Horta e Fernando Brant), Toninho Horta. *Terra dos pássaros*. LP EMI-Odeon, 1979.

<sup>38</sup> “Litoral” (Toninho Horta e Ronaldo Bastos), Roberto Menescal. *O conjunto de Roberto Menescal*. LP Forma, 1969.

<sup>39</sup> “Litoral” (Toninho Horta e Ronaldo Bastos), Toninho Horta. *Solo ao vivo*, CD Minas Records, 2006.

<sup>40</sup> Sambacana. *IV Sambacana*. LP Tapeçar, 1976.

<sup>41</sup> Entrevista com Bob Tostes concedida ao autor. Belo Horizonte, 29 jun. 2012.

# IV SAMBACANA

PACÍFICO MASCARENHAS



*Num desses Dias 2,30*  
*O Vento que soprou 2,42*  
*Tardinha 1,49*  
*Minha Ex-Namorada 2,39*  
*Via 2,52*  
*Programa No Domingo 2,00*

*Pouca Duração 1,58*  
*Amar Prá Que? 2,28*  
*Saudade da Rua 2,50*  
*Tom da Canção 1,58*  
*Prezada Amada 2,01*  
*Minha Cidade 4,30*

Capa do álbum Sambacana. *IV Sambacana*. LP TapeCar, 1976.

A bossa nova também marcou presença no primeiro disco solo do guitarrista Toninho Horta. No LP *Terra dos pássaros*<sup>42</sup>, um dos seus trabalhos mais aclamados, Toninho Horta mesclou o repertório autoral com uma canção de Caetano Veloso e Jota: “No carnaval”<sup>43</sup>, tema gravado pelo Tamba Trio<sup>44</sup> em 1966. Diferentemente da versão registrada pelo lendário conjunto do pianista Luiz Eça, Toninho Horta optou por se despir da grandiloquência das distribuições de vozes em coral, para interpretar o tema ao

<sup>42</sup> Toninho Horta. *Terra dos pássaros*. LP EMI-Odeon, 1979.

<sup>43</sup> “No carnaval” (Caetano Veloso e Jota), Tamba Trio. Toninho Horta. *Terra dos pássaros*. LP EMI-Odeon, 1979.

<sup>44</sup> “No carnaval” (Caetano Veloso e Jota), Tamba Trio. *Tamba Trio*. LP Philips, 1966.

tradicional estilo “um banquinho, um violão”. No caso, um banquinho, um amplificador e uma baita guitarra semiacústica.

Contextualizada no íntegra do álbum, a faixa “No carnaval” soa como se contrabalançasse as orquestrações mais encorpadas do LP. Nela, é dispensada a “orquestra fantasma”<sup>45</sup>, e o músico lança mão “apenas” de sua guitarra para acompanhá-lo numa interpretação elegante e contida. Coerente com sua concepção estética, Toninho Horta não economizou nas inversões de acordes, enfatizando suas extensões por meio do recorrente emprego das cordas soltas. Lembrando que o mineiro ainda utiliza o dedo polegar da mão esquerda (quando quer dobrar ou aplicar uma nova tensão no acorde) e que – assim como o grande violonista Paulinho Nogueira – também dispensa o imprescindível recurso das unhas proeminentes na mão direita, fato que alimenta ainda mais sua fama de propositor de uma inventiva linguagem de acompanhamento à guitarra elétrica e ao violão popular no Brasil.

Quanto às suas composições, o lado bossa-novista do Toninho Horta também está presente em “Beijo partido”<sup>46</sup>, se não o maior, um dos seus maiores sucessos. O tema, que foi registrado primeiramente por Milton Nascimento, no LP *Minas*, ganhou ainda mais projeção na voz de Nana Caymmi<sup>47</sup>, por integrar a trilha sonora da novela *Pecado capital*, veiculada pela Rede Globo de Televisão, entre novembro de 1975 e julho de 1976.

Como era de se esperar, Toninho Horta a gravou em seu álbum de estreia, *Terra dos pássaros*.<sup>48</sup> Vale a pena nos determos um tanto mais em sua análise. No fonograma, a canção se segue a um breve tema instrumental que leva o nome do disco, no qual um acorde *à la* Toninho Horta<sup>49</sup> abre a cena para os teclados que se incorporam à melodia dobrada pela flauta transversal (em primeiro plano) e pelo vocalise de Toninho. Na sequência ouvem-se efeitos percussivos, em meio a arpejos de violão e fraseados de

---

<sup>45</sup> Sobre o assunto, ver CAMPOS, Maria Tereza, *op. cit.*, p. 79.

<sup>46</sup> “Beijo partido” (Toninho Horta), Milton Nascimento. *Minas*. LP Odeon, 1975.

<sup>47</sup> “Beijo partido” (Toninho Horta), Nana Caymmi. *Renascença*. LP CID, 1976.

<sup>48</sup> “Beijo partido” (Toninho Horta), Toninho Horta. *Terra dos pássaros*, *op. cit.*

<sup>49</sup> Sobre sua particularidade técnica, que constitui um diferencial entre os guitarristas, Toninho Horta, sem falsa modéstia, salienta: “Eu faço arpejo como música clássica, toco acordes com cinco dedos que pouca gente faz, uso muita corda solta, eu faço o acorde soar totalmente. Pode-se dizer que eu consegui um estilo diferente”. Depoimento de Toninho Horta a TEDESCO, Cybelle Angélique Ribeiro. *Minas, mundo: a imagem poético-musical do Clube da Esquina*. Dissertação (Mestrado em Multimídias) – IA– Unicamp, 2000, p. 23 e 24.

piano, que ambientam os primeiros versos da canção (“Sabe, eu não faço fé nessa minha loucura”), que a daí em diante prossegue no formato voz e violão, em que Toninho demonstra todo o seu domínio rítmico e harmônico, que tecem, por assim dizer, uma linguagem bossa-novista diferenciada por seu toque.

Na passagem dos versos “Eu não gosto de quem me arruína em pedaços/ e Deus é quem sabe de ti”, O músico utiliza um efeito *delay* em sua voz, enquanto a parte rítmica dos acordes se faz ouvir em seu tempo normal. Esse efeito sugere uma sensação de “desencontros” e “soluções” entre melodia e harmonia, recurso magistralmente usado por João Gilberto, que o faz com naturalidade. Depois do verso “E eu não mereço um beijo partido”, Toninho Horta acrescenta à canção os seus típicos fraseados de guitarra, que avançam até o último verso “Que a lucidez escondeu, escondeu”.

Passada a primeira “mensagem” da letra na íntegra, a música parte para um plano de improvisos em consonância com a linguagem do jazz, outra forte marca de sua carreira. Então amparado pelo arranjo de cordas, Toninho Horta volta a cantar a letra no verso “Hoje não passa de um vaso quebrado no peito/ E grito”. E como se a sua voz – mesmo escorada pelo arranjo de cordas e reforçada pelo sax-tenor, de Nivaldo Ornelas – não fosse o suficiente para expressar tamanho sentimento, eis que surge o auxílio vocal de Bituca, que o acompanha até o final. Após mais alguns compassos de improvisos, o tema vai se findando tal qual começou, com Toninho ao violão. E assim, como se se tranquilizasse do arroubo dramático da segunda parte, o mineiro finaliza a gravação com o verso “Se escondeu”.

“Beijo partido”, mais “Litoral”, “Aqui, ó!”<sup>50</sup> e “Bons Amigos”<sup>51</sup> são as quatro canções de Toninho Horta que compõem a série *Songbook Bossa Nova*<sup>52</sup>, uma das maiores referências no assunto. Ao longo dos cinco volumes desse projeto, dentre as mais conceituadas composições do gênero foram incluídas “Começou de brincadeira”<sup>53</sup>

<sup>50</sup> “Aqui, ó!” (Toninho Horta e Fernando Brant), Milton Nascimento. *Milton Nascimento*. LP EMI-Odeon, 1969. Ouvir também o registro de Toninho Horta. *Toninho Horta*. LP EMI, 1989. Sobre a canção, ver DINIZ, Sheyla Castro. “*Nuvem Cigana*”: a trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – IFCH-Unicamp, Campinas, 2012, p. 57 e 58.

<sup>51</sup> “Bons amigos” (Toninho Horta e Ronaldo Bastos), Toninho Horta. *Toninho Horta*, *op. cit.*

<sup>52</sup> CHEDIAK, Almir. *Songbook Bossa Nova*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, s./d., respectivamente vols. 4, 5, 5 e 5.

<sup>53</sup> “Começou de brincadeira” (Pacífico Mascarenhas), Conjunto Sambacana. *Conjunto Sambacana*. LP Odeon, 1964. Ver ainda CHEDIAK, Almir, *op. cit.*, vol. 1.

e a já citada “Pouca duração”, de Pacífico Mascarenhas, e “Amor certinho”, de Roberto Guimarães, consagrada, como vimos, na voz e no violão de João Gilberto.

Já na condição de músico, Toninho Horta realizou diversas apresentações com artistas renomados das hostes bossa-novistas, chegando a acompanhar a cantora Astrud Gilberto – internacionalmente conhecida pela gravação do antológico álbum *Getz/Gilberto*<sup>54</sup>, considerado um dos principais responsáveis por projetar o gênero em escala mundial – na famosa casa de shows Blue Note, em Nova York, e em sua filial no Japão. Ainda em terras japonesas, o guitarrista foi um dos convidados para estrelar a temporada de bossa nova do famoso reduto de jazz Clube Quatro, num cardápio musical que congregou Roberto Menescal, Carlos Lyra, Quarteto em Cy e Wanda Sá, entre outros nomes vinculados ao movimento.<sup>55</sup>

A sua proximidade com o gênero lhe rendeu o convite, em 1982, do pianista Sergio Mendes, figura que alcançou grande sucesso no exterior – cuja carreira se iniciou sob o influxo da bossa Nbva nos anos 1960 – para uma parceria nos Estados Unidos, onde Toninho Horta gravaria, junto à banda daquele músico, o seu samba “Yarabela”.<sup>56</sup> Mas Toninho não se identificou com o projeto, que a seu ver fazia muitas concessões ao mercado, e lamentou não ter consumado o trabalho com mais uma lenda do movimento.<sup>57</sup>

Além da ligação com o Clube da Esquina”, que, como ele observa, o projetou como compositor<sup>58</sup>, a produção musical de Toninho Horta é amplamente reconhecida no campo bossa-novista. Tal fato levou o famoso jazzista norte-americano Pat Metheny a descrevê-lo, na contracapa do seu LP *Diamond land*, como o “Herbie Hancock dos violonistas da bossa nova”.<sup>59</sup>

Mas a folha de serviços prestados à bossa nova não lhe garante apenas reconhecimento no exterior. Toninho Horta também é apontado por seus pares brasileiros como um dos mais destacados representantes das Geraes no cenário bossa-novista

<sup>54</sup> João Gilberto e Stan Getz. *Getz/Gilberto*. LP Verve, 1964.

<sup>55</sup> Sobre o assunto, ver CAMPOS, Maria Tereza, *op. cit.*, p.116 e 175.

<sup>56</sup> Ele foi registrado em disco 9 anos depois. “Yarabela” (Toninho Horta), Toninho Horta. *Moonstone*. LP PolyGram, 1989.

<sup>57</sup> Sobre o assunto, ver CAMPOS, Maria Tereza, *op. cit.*, p. 93.

<sup>58</sup> Sobre o assunto, ver <<http://www.paginadamusica.com.br/edanteriores/agosto01/toninhoh.htm>>. Acesso em 2 fev. 2014.

<sup>59</sup> Texto de Pat Metheny na contracapa de *Diamond Land*. LP Verve/PolyGram, 1988. Neste disco há um solo de sax soprano do convidado especial Wayne Shorter em “Ballad for Zawinul” (Yuri Popoff).

nacional. Ao ser indagado sobre quais músicos mineiros contribuíram para o movimento, Pacífico Mascarenhas não hesita em citá-lo em primeiro lugar: “Toninho Horta, sem dúvida nenhuma”.<sup>60</sup> Por sua vez, Joyce, hoje Joyce Moreno, o aponta, ao lado de Milton Nascimento, como “filho da bossa nova”.<sup>61</sup>

Assim, mesmo sem a pretensão de esgotar as múltiplas possibilidades de análise relacionadas ao tema, a produção musical dos “sócios” do Clube da Esquina, Wagner Tiso e Toninho Horta, – dois artistas de extrema importância para o processo de construção e difusão de certa “identidade mineira” na área da música popular urbana – segue, ainda que não exclusivamente, em consonância com o movimento que revolucionou a nossa música popular. Movimento esse que também sacudiu as Alterosas na década de 1960, ainda que isso não seja devidamente reconhecido, apesar de continuar, ao que o ouvido indica, a produzir “benditos frutos”<sup>62</sup>, desde aquela época até os dias atuais.

---

<sup>60</sup> Entrevista com Pacífico Mascarenhas concedida ao autor. Belo Horizonte, *op. cit.*

<sup>61</sup> Depoimento de Joyce Moreno concedido ao autor. Belo Horizonte, 27 jun. 2012.

<sup>62</sup> Tal comprovação se evidencia por intermédio do trabalho mais recente do Toninho Horta e da cantora Alaíde Costa. *Alegria é guardada em cofres, catedrais*. CD independente, 2016.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo procurou evidenciar a intensa presença da bossa nova na obra musical de artistas reconhecidamente vinculados ao Clube da Esquina, formação cultural que levou a música popular urbana mineira a se projetar internacionalmente, e que, como vimos, dentre outras matrizes, surfou na onda bossa-novista que vinha dos mares cariocas, ela que também inundou a capital mineira nos anos de 1960.

Para tanto, o recorte escolhido privilegiou as produções musicais, no campo da bossa nova, de “sócios” fundamentais – sobretudo Milton Nascimento, Wagner Tiso e Toninho Horta – do Clube da Esquina. As análises aqui desenvolvidas são apenas uma amostra da vasta área de estudos que a temática pode proporcionar aos pesquisadores que tomam a música popular como objeto relevante de aprofundamento.

Neste terreno, ainda há muito material sobre o qual se debruçar. Basta lembrar que Minas é o berço de muitos músicos de destaque no cenário brasileiro, cujas carreiras se enredaram, de uma forma ou de outra, com a bossa nova e/ou assimilaram seus desdobramentos estéticos. Foi, por exemplo, no Ponto dos músicos, entre as ruas Curitiba e Guajajaras, na capital mineira, que muita gente boa pôs o pé na profissão. Por lá passaram os respeitados bateristas Pascoal Meirelles e Paulo Braga, ambos trabalharam sob a batuta do “maestro soberano” Tom Jobim. De lá também saíram os requisitados pianistas Helvius Vilela e Aécio Flávio, além de músicos da qualidade do guitarrista Chiquito Braga – que chegou a acompanhar Tom Jobim – e do saxofonista Nivaldo Ornelas, todos eles com um extenso currículo profissional. Mencionar todos eles seria quase impossível, tamanha a lista que em algum momento teria que incluir, obrigatoriamente, entre os “representantes” das Geraes, gente como o mineiro de Ponte Nova, João Bosco, uma das figuras maiores da música popular brasileira e que soube apreender como poucos os elementos retirados da bossa nova – e, em particular, de João Gilberto – para injetar criatividade na sua obra de compositor, violonista e cantor.

Voltando a Belo Horizonte, entre outros exemplos disponíveis foi possível constatar que a bossa seguiu pulsando no violão e na guitarra de Juarez Moreira. Ele, que participou das gravações do quinto<sup>1</sup> e do sexto<sup>2</sup> discos da série *Sambacana*, idealizada

---

<sup>1</sup> *Sambacana*. V *Sambacana*. LP Royal, 1981.

<sup>2</sup> *Sambacana*. VI *Sambacana*. LP Arida, 1988.

por Pacífico Mascarenhas, jamais hesita em reconhecer a marcante influência da linguagem bossa-novista em sua produção musical. Tal proximidade com o gênero lhe rendeu o convite para a concepção de um disco inteiro com composições de João Gilberto.<sup>3</sup> Sobre o projeto, em parceria com a cantora carioca Ithamara Koorax, Juarez rememora:

*A minha relação com a bossaNova foi tão grande que eu tirava os discos do João Gilberto, eu e meu irmão Celso Farias. A gente gostava de João Gilberto. Era uma coisa que a gente ouvia muito. Então eu tirava o acompanhamento como se fosse um solo de violão; aí eu aperfeiçoei muito o meu tocar ouvindo aqueles encadeamentos dos acordes, as vozes e tal. E eu sabia tocar essas coisas desde menino. O pessoal, quando quis fazer o CD, eles sabiam que eu gostava, tinha afinidade com o João Gilberto. Eu não precisei estudar o material do João Gilberto; eu só fui relembrar.*<sup>4</sup>

Juarez Moreira, tal qual Milton Nascimento, Wagner Tiso e Toninho Horta, homenageou Tom Jobim, ao lançar um disco completo com músicas do maestro<sup>5</sup>. E, como era de se esperar, não deixou de interpretar os grandes clássicos do movimento bossa-novista. Sobre esse CD, Juarez afirma: “Eu considero assim uma alegria enorme saber que eu pude fazer isso. Porque era uma coisa, eu tinha que saber de cor o negócio do Tom Jobim. Eu vou fazer outro, se Deus quiser, em breve, o volume 2. [...] Eu ouvia os discos do Jobim, sabia de cor as harmonias todas; gosto de pegar, tiro nota por nota”.<sup>6</sup>

Os citados intérpretes Bob e Suzana Tostes também continuaram no balanço do gênero. Bob Tostes foi uma das figuras mais atuantes na capital mineira no sentido de sustentar a bandeira da bossa nova, no início dos anos de 1970. Ao lado de sua irmã, ele chegou a integrar o conjunto *Sambacana*, liderado por Pacífico Mascarenhas, na formação que resultou nas gravações do terceiro<sup>7</sup> e do quarto<sup>8</sup> discos da série.

Além dos trabalhos com o Pacífico Mascarenhas, Bob Tostes transitou pela ponte Rio-Minas, encabeçando, ao lado de Toninho Horta, a versão mineira do *Musicanossa*,

<sup>3</sup> Ithamara Koorax e Juarez Moreira. *Bim bom: the complete João Gilberto Songbook*. CD Independente, 2009.

<sup>4</sup> Entrevista com Juarez Moreira concedida ao autor. Belo Horizonte, 02 jul. 2012.

<sup>5</sup> Juarez Moreira. *Nuvens douradas: Juarez Moreira interpreta Tom Jobim*. CD Empowerment, 1995.

<sup>6</sup> Entrevista com Juarez Moreira, *op. cit.*

<sup>7</sup> Conjunto Sambacana. *Conjunto Sambacana*, v. 3. LP Odeon, 1969.

<sup>8</sup> Sambacana. *IV Sambacana*. LP Tapeçar, 1976. Por sinal os dois participaram de duas das 60 (!) faixas de um disco que cumpre o papel de uma espécie de *songbook* de Pacífico Mascarenhas. *Bossa Novíssima CD Guinness*. CD Song Disc, 2002. São elas “Eu gosto mais do Rio” (B. Lane e R. Fred, versão de Pacífico Mascarenhas) e “Minha cidade” (Pacífico Mascarenhas).

projeto idealizado pelo compositor Roberto Menescal, que, na passagem para a década de 1970, pretendia prosseguir difundindo a bossa nova, num contexto em que ela perdia espaço para outras manifestações artísticas. Bob Tostes relembra esses tempos:

*Como o movimento foi muito bem aceito [no Rio de Janeiro] e fez um sucesso assim, dentro de suas proporções, eles fizeram contato com alguém aqui de Beagá para que se fizesse um movimento aqui também. Eu ouvi falar desse movimento, e então soube que ia ter uma entrevista para as pessoas que quisessem participar; ali seriam examinadas e aprovadas, ou não. Aí eu me candidatei, eu e Suzana, minha irmã. Aí fizemos, não só fomos convidados para participar, como me tornei o líder de um dos grupos. No outro grupo tinha o Toninho Horta. E no meu grupo tinha o Roberto Guimarães.<sup>9</sup>*

Passada a fase de liderança do *Musicanossa*, Bob Tostes se manteve fiel ao estilo que lhe abriu as portas para música tanto em suas composições quanto em projetos de releituras, como no disco *Sinatra in Bossa*<sup>10</sup>, no qual o mineiro selou mais uma parceria com o compositor Roberto Menescal.

Como vimos, ainda há muita bossa a ser garimpada por estas Minas Gerais, terra de extraordinária fertilidade artística e que ainda tem muito a enriquecer as reflexões acerca desse importante capítulo da nossa história musical. E é nessa direção que se orientou este estudo, uma modesta contribuição para a quebra de certos paradigmas que ainda insistem em reduzir a ampla produção bossa-novista acima de tudo ao seu principal centro produtor e difusor, o Rio de Janeiro, como se Minas Gerais – e outros polos culturais – estivessem mais ou menos à margem desse movimento que abalou as estruturas da música popular brasileira.

---

<sup>9</sup> Entrevista com Bob Tostes concedida ao autor. Belo Horizonte, 29 jun. 2012.

<sup>10</sup> Roberto Menescal e Bob Tostes. *Sinatra in Bossa: Call me irresponsible*. CD Albatroz, 2006.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 7ª ed. São Paulo, 2011.

CONTIER, Arnaldo Daraya, *Música no Brasil: História e interdisciplinaridade (algumas interpretações: 1926-80)* In: *História em debate: problemas, temas e perspectivas*. São Paulo: CNPq/InFour, 1991.

DINIZ, Sheyla Castro. “*Nuvem Cigana*”: a trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – IFCH-Unicamp, Campinas, 2012

\_\_\_\_\_. *Dos barquinhos às montanhas: a produção discográfica da Bossa Nova mineira*. Horizonte Científico (Uberlândia), v. 1, p. 1-28, 2008.

\_\_\_\_\_. *Para além da zona sul carioca: a Bossa Nova em Minas Gerais*. Monografia (Ciências Sociais), ICS-UFU, Uberlândia, 2010.

GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer: o Clube da Esquina como formação cultural*. Dissertação de Mestrado em História, Belo Horizonte: UFMG, 2000.

MARTINS, Bruno Viveiros. *Som Imaginário: a reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MATOS, Neiva de. *Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba-canção*. ArtCultura, n.9, Uberlândia, Edufu, jul.-dez, 2004.

MEDAGLIA, Júlio. *Balanço da Bossa Nova*. In: CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da Bossa e outras bossas*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. *Fusão de gêneros e estilos na produção musical da banda Som Imaginário*. Dissertação (Mestrado em Música) – IA-Unicamp Campinas, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NUNES, Thaís dos Guimarães Alvim. *A sonoridade específica do Clube da Esquina*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Unicamp, Campinas, 2005.

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

\_\_\_\_\_. *A ponte Rio-Minas: A Bossa Nova nas Geraes*. Edital Fapemig 01/2001- Demanda Universal.

\_\_\_\_\_. *Novas bossas e velhos argumentos: tradição e contemporaneidade na música popular brasileira*. História & Perspectivas, n. 3, Uberlândia, UFU, 1990.

\_\_\_\_\_. *Ponte Rio-Minas: a Bossa Nova nas Geraes*. Proceedings of the Brazilian Studies Association – Brasa. Ninth Conference. New Orleans, 2008. Disponível em <<http://www.brasa.org/congresses/abstractspapers>>.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. *Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em Samba e Choro*. Dissertação (Música), IAR-UNICAMP, Campinas, 2005.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SOUZA, Tárík de. *A bossa dançante do sambalanço*. Revista USP. São Paulo, n.87, 2010.

TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

## FONTES

### Bibliográficas

AMARAL, Chico. *A música de Milton Nascimento*. Capão Bonito: Gomes, 2013.

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo, O Estado de S. Paulo/Klick, 1997. (ed. Orig.: 1915).

BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem*: histórias do Clube da Esquina. 8. ed. São Paulo: Geração, 2013.

BORGES, Marilton. *Memórias da noite*. Belo Horizonte: Armazém de Ideias, 2001.

CAMPOS Maria Tereza. *Toninho Horta*: harmonia compartilhada. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade*: a história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. *Chega de saudade*: a história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CHEDIAK, Almir. *Songbook Bossa Nova*, vols. 1, 3, 4 e 5. Rio de Janeiro: Lumiar, s./d.

DOLORES, Maria. *Travessia*: a vida de Milton Nascimento. Rio de Janeiro: Record, 2006.

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

LYRA, Carlos. *Eu e a Bossa*: uma história da Bossa Nova. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

MARTINS, Franklin. *Quem foi que inventou o Brasil?* A música popular conta a história da República. Volume II – de 1964 a 1985. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

\_\_\_\_\_. *Quem foi que inventou o Brasil?* A música popular conta a história da República. Volume II – de 1964 a 1985. Rio do Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SANTOS, Alcino et al. *Discografia brasileira 78rpm: 1902-1964*, vol. 5. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, v. 2: 1958-1985. São Paulo: Editora 34, 1998.

SILVA, Beatriz Coelho. *Wagner Tiso: som, imagem, ação*. São Paulo: imprensa Oficial, 2009.

**Orais**

- Depoimento de Joyce Moreno concedido ao autor. Belo Horizonte, 27 jun. 2012.
- Entrevista com Pacífico Mascarenhas concedida ao autor. Belo Horizonte, 29 jun. 2012, (duração de 50 min.).
- Entrevista com Juarez Moreira concedida ao autor. Belo Horizonte, 02 jul. 2012, (duração de 30 min.).
- Entrevista com Bob Tostes concedida ao autor. Belo Horizonte, 29 jun. 2012, (duração de 40 min.).
- Entrevista com Nelson Ângelo concedida ao autor. Uberlândia, 04 set. 2016, (duração 60 min).

## Eletrônicas

- Depoimento de Alaíde Costa concedido ao Programa Ensaio, dirigido por Fernando Faro, em 15 jun. 1992.
- Depoimento de Arthur da Távola registrado no documentário *Coisa mais linda: histórias e casos da bossa nova* (2005). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qq6TsJkCDSc>>. Acesso em 5 de jul. 2016.
- Depoimento de Cafí ao Museu Clube da Esquina. Disponível em <<http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/cafi/>>. Acesso em 18 out. 2016.
- Depoimento de Chiquito Braga concedido ao Museu Clube da Esquina. Disponível em: <<http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/chiquito-braga/>>. Acesso 3 nov. 2016.
- Depoimento de Durval Ferreira registrado no documentário *Coisa mais linda: histórias e casos da Bossa Nova* (2005). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qq6TsJkCDSc>>. Acesso em 5 de jul. 2016.
- Depoimento de Marilton Borges concedido ao Museu Clube da Esquina. Disponível em: <<http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/marcio-borges/>>. Acesso em 3 nov. 2016.
- Depoimento de Pacífico Mascarenhas concedido ao Museu Clube da Esquina. Disponível em: <<http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/pacifico-mascarenhas/>>. Acesso em 18 dez. 2013.
- Depoimento de Roberto Menescal registrado no documentário *Coisa mais linda: histórias e casos da bossa nova* (2005). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qq6TsJkCDSc>>. Acesso em 5 de jul. 2016.
- Depoimento de Ronaldo Bastos concedido o Museu Clube da Esquina. Disponível em <<http://www.museudapessoa.net/clube/>>. Acesso em 5 jan. 2010.
- Depoimento de Sérgio Cabral registrado no documentário *Coisa mais linda: histórias e casos da bossa nova* (2005). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qq6TsJkCDSc>>. Acesso em 5 de jul. 2016.

- Depoimento de Tárík de Souza registrado no documentário *Coisa mais linda: histórias e casos da bossa nova* (2005). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qq6TsJkCDSc>>. Acesso em 5 de jul. 2016.
- Depoimento de Toninho Horta concedido ao Museu Clube da Esquina. Disponível em <<http://www.museuclubedadesquina.org.br/museu/depoimentos/toninho-horta/>>. Acesso em 18 dez. 2013.
- Depoimento de Toninho Horta concedido ao *site* Página da Música. Disponível em <<http://www.paginadamusica.com.br/edanteriores/agosto01/toninhoh.htm>>. Acesso em 2 fev. 2014.
- Depoimento de Wagner Tiso concedido ao Museu Clube da Esquina. Disponível em <<http://www.museuclubedadesquina.org.br/museu/depoimentos/wagner-tiso/#formação-musical>>. Acesso em 30 jan. 2014.
- Entrevista de Toninho Horta concedida a Nelson Faria, publicada em 12 nov. 2015. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=QQYuQYtucFw>>. Acesso em 3 nov. 2016.
- Entrevista de Toninho Horta concedida ao *site* Músicos do Brasil. Disponível em: <<http://www.musicosdobrasil.com.br/verbetes.jsf>> Acesso em 1 fev. 2014.
- *Site*: <<http://dicionariompb.com.br/a-turma-da-pilantragem>>. Acesso em 04 nov. 2016.
- *Site*: <<http://www.dicionariompb.com.br/tempo-trio>>. Acesso em 3 fev. 2014.
- *Site*: <<http://www.ipeadata.gov.br/Default.aspx>>. Acesso em 10 nov. 2016.
- *Site*: <<http://www.paginadamusica.com.br/edanteriores/agosto01/toninhoh.htm>>. Acesso em 2 fev. 2014.
- *Site*: <<https://www.youtube.com/watch?v=p8JAo-aeGj4>> Acesso em 01 nov. 2016.
- *Site*: <[http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com\\_content&view=article&id=161:nota-da-diretoria-executiva-da-anpocs-sobre-as-declaracoes-do-governador-geral-do-alckmin-acerca-do-fomento-a-pesquisa-cientifica&catid=1136:destaques&Itemid=433](http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=161:nota-da-diretoria-executiva-da-anpocs-sobre-as-declaracoes-do-governador-geral-do-alckmin-acerca-do-fomento-a-pesquisa-cientifica&catid=1136:destaques&Itemid=433)>. Acesso em 01 nov 2016.

- *Site:*<<http://www.dicionariompb.com.br/tamba-trio>>. Acesso em 19 dez 2013.

## Discos

- Alaíde Costa. *Afinal*. LP Audio Fidelity, 1963.
- Aracy de Almeida. *Aracy de Almeida interpreta Noel Rosa*. LP Continental, 1983.
- Bob Dylan. *Self Portrait*. LP Columbia, 1970.
- Caetano Veloso. *Abraço*. CD Universal Music, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Transa*. LP Polygram/Philips, 1972.
- Carlos Lyra. *Eu & a Bossa*. CD MCK/ Casa da palavra, 2008.
- Cartola. *Cartola*. LP Marcus Pereira, 1976.
- Chico Buarque e Edu Lobo. *O grande circo místico*. LP Som Livre, 1983.
- Milton Nascimento e Lô Borges. *Clube da Esquina*. LP EMI-Odeon, 1972.
- Conjunto Sambacana. *Sambacana*. LP Odeon, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Sambacana v. 3*. LP Odeon, 1969.
- Diversos intérpretes. *Bossa Novíssima CD Guinness*. CD Song Disc, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Cais – Ronaldo Bastos*. LP Som Livre/ Dubas Música/ Warner Music, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Luiz Eça: reencontro*. CD Biscoito Fino, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Songbook Vinicius de Moraes – vol. 1*. Lumiar, 1993.
- Elis Regina e Jair Rodrigues. *Dois na bossa nº 3*. LP Philips, 1967.
- Elis Regina. *Elis Especial – 1968*. LP CBD/ Philips, 1968.
- Elza Soares e Milton. *Elza, Milton e samba – vol. 02*. LP EMI/Odeon, 1968.
- Flora Purim. *Flora é M.P.M.* LP RCA/ BMG, 1964.
- Gal Costa. *Gal a todo vapor*. LP Phonogram/ Philips, 1971.
- Gilberto Gil. *Gilbertos samba*. Geléia Geral/ Sony Music, 2014.
- Ithamara Koorax e Juarez Moreira. *Bim bom: the complete João Gilberto Songbook*. CD Independente, 2009.
- Jacob do Bandolim. *Vibrações*. LP RCA, 1967.
- João Gilberto e Stan Getz. *Getz/Gilberto*. LP Verve, 1964.
- João Gilberto. 78 rpm Odeon, 1958.
- \_\_\_\_\_. 78 rpm Odeon, 1959.
- \_\_\_\_\_. *Chega de saudade*. LP Odeon, 1959.
- \_\_\_\_\_. *João Gilberto*. LP Odeon, 1961.

- \_\_\_\_\_. *O amor, o sorriso e a flor*. LP Odeon, 1960.
- Johnny Alf. *Eu e a Bossa*. CD Rob, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Nós*. LP Odeon, 1974.
- \_\_\_\_\_. *O que é amar*. CD BMG, 1999
- Joyce e Toninho Horta. *Sem você*. CD Omagatoki/Biscoito Fino, 1995.
- Joyce. *Joyce*. LP Mercury/Universal, 1968.
- Juarez Moreira. *Nuvens douradas: Juarez Moreira interpreta Tom Jobim*. CD Empowerment, 1995.
- Leila Pinheiro. *Benção, Bossa Nova*. LP Polygram/ Philips, 1989.
- Lúcio Alves, Roberto Menescal e Sylvia Telles. *Bossa Session*. LP Elenco/ Polygram, 1964.
- Lúcio Alves. *Balançamba*. LP Elenco/ Polygram, 1963.
- Maria Bethânia. *Dezembros*. LP RCA, 1986.
- Milton Nascimento e Jobim Trio. *Novas bossas*. CD EMI, 2008.
- Milton Nascimento. *Clube da Esquina 2*. LP EMI-Odeon, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Courage*. LP A&M Records/CBS/Polygram, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Milton Nascimento*, LP Ritmos-Codil, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Milton Nascimento*. LP EMI-Odeon, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Milton*. CD Odeon, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Milton*. LP EMI-Odeon, 1970.
- Miúcha e Antônio Carlos Jobim. *Miúcha & Antônio Carlos Jobim*. LP RCA, 1977.
- Monsueto. *A nova história da música popular brasileira – Monsueto*, LP Abril Cultural, 1977.
- MPB 4. *MPB-4*. LP Elenco, 1966.
- Nana Caymmi e Wagner Tiso. *Só louco*. LP EMI, 1989.
- Noel Rosa. *Noel Rosa*. LP Continental, 1975.
- Paulinho da Viola. *A dança da solidão*. LP EMI, 1972.
- Paulinho e seu conjunto. *Um passeio musical*. LP independente, 1958.
- Paulo Moura. *Paulo Moura Hepteto*. CD Novo Esquema, 1997
- \_\_\_\_\_. *Paulo Moura Quarteto*. CD Atração Fonográfica, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Pilantrocacia*. LP Oswaldo Cadxo, 1971.

- Pery Ribeiro. *Pery muito mais Bossa*. LP EMI/ Odeon, 1964.
- Quarteto Sambacana. *Muito pra frente*. LP Odeon, 1965.
- Raul de Souza. *À vontade mesmo*. LP RCA/ BMG, 1965.
- Roberto Guimarães e convidados. *Amor certinho*. CD s./grav., 2003.
- Roberto Menescal e Bob Tostes. *Sinatra in Bossa: Call me irresponsible*. CD Albatroz, 2006.
- Roberto Menescal. *A Bossa Nova de Roberto Menescal e seu conjunto*. LP Elenco, 1963.
- \_\_\_\_\_. *O conjunto de Roberto Menescal*. LP Forma, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Roberto Menescal – coleção Folha 50 anos de Bossa Nova*. CD s./grav, 2008.
- Sambacana. *IV Sambacana*. LP Tapeçar, 1976.
- \_\_\_\_\_. *V Sambacana*. LP Royal, 1981.
- \_\_\_\_\_. *VI Sambacana*. LP Arida, 1988.
- Som imaginário. *A matança do porco*. LP EMI-Odeon, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Som imaginário*. LP EMI/Odeon, 1970.
- Sylvia Telles. *A arte de Sylvia Telles*. LP Fontana/ Polygram/ Philips, 1979.
- Tamba Trio. *Tamba Trio*. LP Philips, 1966.
- Tom Jobim. *Antônio Brasileiro*. CD Globo/Columbia, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Matita Perê*. LP Polygram/ Philips, 1973.
- Tom Zé. *Estudando a Bossa – Nordeste Plaza*. CD Biscoito Fino, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Estudando o Pagode na opereta segrega mulher e amor*. CD Trama, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Estudando o Samba*. LP Continental, 1965.
- Toninho Horta e Alaíde Costa. *Alegria é guardada em cofres, catedrais*. CD independente, 2016.
- Toninho Horta. *Diamond Land*. LP Verve/PolyGram, 1988
- \_\_\_\_\_. *From Ton to Tom*. CD Minas Records, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Moonstone*. LP PolyGram, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Once I loved*. CD Verve/Polygram, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Solo ao vivo*, CD Minas Records, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Terra dos pássaros*. LP EMI-Odeon, 1979.

- \_\_\_\_\_. *Toninho Horta*. LP EMI, 1989.
- Toquinho e Vinicius de Moraes. *Um convite para ouvir Toquinho e Vinicius*. LP RGE, 1988.
- Vinicius de Moraes. *Vinicius*. LP Elenco, 1967.
- Wagner Tiso e convidados. *Da sanfona à sinfônica – 40 anos de arranjos – CD 3: Futuro do pretérito*. CD Trem Mineiro/Universal, 2007.
- Wagner Tiso e Os Desafinados; *Wagner Tiso Os Desafinados*. CD Dubas, 2008.
- Wagner Tiso e Rio Cello Ensemble. *Tom Jobim – Villa Lobos*. CD PopCorn, 2000.
- Wagner Tiso e Victor Biglione. *Tocar, a poética do som*. CD Albatroz, 2004.
- Wagner Tiso. *Um som imaginário – Wagner Tiso, 60 anos*, CD Dubas, 2006.
- Wilson Simonal. *Alegria, alegria Vol. 02 ou Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*. LP Odeon, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Wilson Simonal*. Compacto duplo Odeon, 1970.

## Fonogramas

- “A Bossa Nova é foda” (Caetano Veloso), Caetano Veloso. *Abraço*. CD Universal Music, 2012.
- “A felicidade” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), Milton Nascimento. *Milton*. LP EMI-Odeon, 1970.
- “A matança do porco” (Nivaldo Ornelas e Wagner Tiso), Wagner Tiso. *Um som imaginário – Wagner Tiso, 60 anos*, CD Dubas, 2006.
- “A nova estrela” (Frederiko e Wagner Tiso), Wagner Tiso. *Um som imaginário – Wagner Tiso, 60 anos*, CD Dubas, 2006.
- “Água de beber” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), Toninho Horta. *From Ton to Tom*. CD Minas Records, 2000.
- “Amor certinho” (Roberto Guimarães), João Gilberto. *O amor, o sorriso e a flor*. LP Odeon, 1960.
- “Amor certinho” (Roberto Guimarães), Roberto Guimarães e convidados. *Amor certinho*. CD s./grav., 2003.
- “Anos dourados” (Chico Buarque e Tom Jobim), Maria Bethânia. *Dezembros*. LP RCA, 1986.
- “Aos pés da cruz” (Marino Pinto e Zé da Zilda), João Gilberto. *Chega de saudade*. LP Odeon, 1959.
- “Aos pés da cruz” (Marino Pinto e Zé da Zilda), Paulo Moura. *Paulo Moura Quarteto*. CD Atração Fonográfica, 2007.
- “Aqui é o país do futebol” (Milton Nascimento e Fernando Brant), Milton Nascimento. *Milton*. LP EMI-Odeon, 1970.
- “Aqui, ó!” (Toninho Horta e Fernando Brant), Milton Nascimento. *Milton Nascimento*. LP EMI-Odeon, 1969.
- “Aqui, ó!” (Toninho Horta e Fernando Brant), Toninho Horta. *Toninho Horta*. LP EMI, 1989.
- “Armina” (Wagner Tiso), Wagner Tiso. *Um som imaginário – Wagner Tiso, 60 anos*, CD Dubas, 2006.
- “Ballad for Zawinul” (Yuri Popoff). Toninho Horta. *Diamond Land*. LP Verve/PolyGram, 1988

- “Beco do Mota” (Milton Nascimento e Fernando Brant), Milton Nascimento. *Milton Nascimento*. LP EMI-Odeon, 1969.
- “Bênção, Bossa Nova” (Roberto Menescal, Carlos Lyra e Paulo César Pinheiro), Carlos Lyra. *Eu & a Bossa*. CD MCK/ Casa da palavra, 2008.
- “Bim bom” (João Gilberto), João Gilberto. *Chega de saudade*. LP Odeon, 1959.
- “Bonita” (Tom Jobim), Paulo Moura. *Paulo Moura Hepteto*. CD Novo Esquema, 1997.
- “Bons amigos” (Toninho Horta e Ronaldo Bastos), Toninho Horta. *Toninho Horta*. LP EMI, 1989.
- “Brasil, eu fico”, Wilson Simonal. *Wilson Simonal*. Compacto duplo Odeon, 1970.
- “Brigas nunca mais” (Tom e Vinicius de Moraes), João Gilberto. *Chega de saudade*. LP Odeon, 1959.
- “Carta ao mar” (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli), Elis Regina. *Elis Especial – 1968*. LP CBD/ Philips, 1968.
- “Céu de Brasília” (Toninho Horta e Fernando Brant), Toninho Horta. *Terra dos pássaros*. LP EMI-Odeon, 1979.
- “Céu e mar” (Johnny Alf), Johnny Alf. *O que é amar*. CD BMG, 1999.
- “Charles, anjo 45” (Jorge Ben Jor). Gal Costa. *Gal a todo vapor*. LP Phonogram/ Philips, 1971.
- “Chega de saudade” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), João Gilberto. *Chega de saudade*. LP Odeon, 1959.
- “Chega de saudade” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), João Gilberto. 78 rpm Odeon, 1958.
- “Clube da Esquina” (Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges). Milton Nascimento. *Milton*. LP EMI-Odeon, 1970.
- “Começou de brincadeira” (Pacífico Mascarenhas), Conjunto Sambacana. *Conjunto Sambacana*. LP Odeon, 1964.
- “Copacabana” (Braguinha e Alberto Ribeiro), Wagner Tiso. *Os Desafinados*. CD Dubas, 2008.
- “Cordas de aço” (Cartola). *Cartola*. LP Marcus Pereira, 1976.
- “Cravo e canela” (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos),

- “Cristiana” (Toninho Horta), Toninho Horta. *From Ton to Tom*. CD Minas Records, 2000.
- “Dança da solidão” (Paulinho da Viola), “Dança da solidão” (Paulinho da Viola), Paulinho da Viola. *A dança da solidão*. LP EMI, 1972.
- “Desafinado” (Tom Jobim e Newton Mendonça), João Gilberto. 78rpm Odeon, 1959.
- “Desafinado” (Tom Jobim e Newton Mendonça), Wagner Tiso e Os Desafinados. *Os Desafinados*. CD Dubas, 2008.
- “Desafinado” (Tom Jobim e Newton Mendonça), João Gilberto. *Chega de saudade*. LP Odeon, 1959.
- “Dindi” (Tom Jobim e Aloysio de Oliveira), Joyce e Toninho Horta. *Sem você*. CD Omagatoki/Biscoito Fino, 1995.
- “Dos cruces” (Carmelo Larrea), Milton Nascimento e Lô Borges. *Clube da Esquina*. LP EMI-Odeon, 1972.
- “É luxo só” (Ary Barroso e Luiz Peixoto), João Gilberto. *Chega de saudade*. LP Odeon, 1959.
- “Ela é carioca” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), Joyce e Toninho Horta. *Sem você*. CD Omagatoki/Biscoito Fino, 1995.
- “Estamos aí” (Durval Ferreira, Maurício Einhorn e Regina Werneck), Raul de Souza. *À vontade mesmo*. LP RCA/ BMG, 1965.
- “Estrada do sol” (Tom Jobim e Dolores Duran), Joyce e Toninho Horta. *Sem você*. CD Omagatoki/Biscoito Fino, 1995.
- “Estrada do Sol” (Tom Jobim e Dolores Duran). Sylvia Telles. *A arte de Sylvia Telles*. LP Fontana/ Polygram/ Philips, 1979.
- “Estrelas” (Lô Borges e Márcio Borges), Milton Nascimento e Lô Borges. *Clube da Esquina*. LP EMI-Odeon, 1972.
- “Eu e a brisa” (Johnny Alf), Johnny Alf. *O que é amar*. CD BMG, 1999.
- “Eu e a brisa” (Johnny Alf), Paulo Moura. *Paulo Moura Quarteto*. CD Atração Fonográfica, 2007.
- “Eu gosto mais do Rio” (B. Lane e R. Frred, versão de Pacífico Mascarenhas). Vários intérpretes. *Bossa Novíssima CD Guinness*. CD Song Disc, 2002.
- “Eu sei que vou te amar” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), Wagner Tiso e Rio Cello Ensemble. *Tom Jobim – Villa Lobos*. CD PopCorn, 2000.

- “Feitiço da Vila (Noel Rosa e Vadico), Aracy de Almeida. *Aracy de Almeida interpreta Noel Rosa*. LP Continental, 1983.
- “From Ton to Tom (Silent song)” (Toninho Horta e Mariana Popoff), Toninho Horta e Gal Costa. *From Ton to Tom*. CD Minas Records, 2000.
- “Garota de Ipanema” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), Wagner Tiso e Rio Cello Ensemble. *Tom Jobim – Villa Lobos*. CD PopCorn, 2000.
- “Gira, girou” (Milton Nascimento e Márcio Borges), Milton Nascimento. *Milton Nascimento*, LP Ritmos-Codil, 1967.
- “Ho-ba-la-la” (João Gilberto), João Gilberto. *Chega de saudade*. LP Odeon, 1959.
- “Ilha comprida” (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli), Pery Ribeiro. *Pery muito mais Bossa*. LP EMI/ Odeon, 1964.
- “Ilusão à toa” (Johnny Alf), Johnny Alf. *O que é amar*. CD BMG, 1999
- “Imagem” (Luiz Eça e Aloysio de Oliveira), Tamba Trio. *Tamba Trio*. LP Philips, 1966.
- “Infinite love” (Toninho Horta), Toninho Horta. *From Ton to Tom*. CD Minas Records, 2000.
- “Ingênuo” (Pixinguinha e Benedito Lacerda), Jacob do Bandolim. *Vibrações*. LP RCA, 1967.
- “Insensatez” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), Eumir Deodato. *Os Desafinados*. CD Dubas, 2008.
- “Inútil paisagem” (Tom Jobim e Aloysio de Oliveira), Joyce e Toninho Horta. *Sem você*. CD Omagatoki/Biscoito Fino, 1995.
- “Lamento no morro” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), Paulo Moura. *Paulo Moura Quarteto*. CD Atração Fonográfica, 2007.
- “Lígia” (Tom Jobim), Joyce e Toninho Horta, *op. cit.*
- “Litoral” (Toninho Horta e Ronaldo Bastos), Joyce. *Joyce*, LP Mercury/Universal, 1968.
- “Litoral” (Toninho Horta e Ronaldo Bastos), Roberto Menescal. *O conjunto de Roberto Menescal*. LP Forma, 1969.
- “Litoral” (Toninho Horta e Ronaldo Bastos), Toninho Horta. *Solo ao vivo*, CD Minas Records, 2006.

- “Lobo Bobo” (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli), João Gilberto. *Chega de saudade*. LP Odeon, 1959.
- “Manifesto” (Mariozinho Rocha e Guto Graça Melo), Elis Regina e Jair Rodrigues. *Dois na bossa nº 3*. LP Philips, 1967.
- “Mar azul” (Luiz Alves e Wagner Tiso), Som imaginário. *A matança do porco*. LP EMI-Odeon, 1973.
- “Mar, amar” (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli), Roberto Menescal/ Wanda Sá. *Roberto Menescal – coleção Folha 50 anos de Bossa Nova*. CD coletânea, 2008.
- “Maria ninguém (Carlos Lyra), João Gilberto. *Chega de saudade*. LP Odeon, 1959.
- “Me deixe em paz” (Monsueto e Ayrton Amorim), Elza Soares e Miltoninho. *Elza, Miltoninho e samba – vol. 02*. LP EMI/Odeon, 1968.
- “Me deixe em paz” (Monsueto e Ayrton Amorim), Milton Nascimento e Lô Borges. *Clube da Esquina*. LP EMI-Odeon, 1972.
- “Meditação” (Tom Jobim e Newton Mendonça), Wagner Tiso e Os Desafinados; Wagner Tiso e Branca Lima. *Os Desafinados*. CD Dubas, 2008.
- “Medo de amar” (Vinicius de Moraes), Nana Caymmi e Wagner Tiso. *Só louco*. LP EMI, 1989.
- “Mente pra mim” (Wagner Tiso e Ronaldo Bastos), Wagner Tiso e Branca Lima. *Os Desafinados*. CD Dubas, 2008.
- “Minha cidade” (Pacífico Mascarenhas). Vários intérpretes. *Bossa Novíssima CD Guinness*. CD Song Disc, 2002.
- “Miranda” (Wagner Tiso e Ronaldo Bastos), Wagner Tiso e Rodrigo Santoro. *Os Desafinados*. CD Dubas, 2008.
- “Moça da praia” (Roberto Menescal e Lula Freire). Lúcio Alves, Roberto Menescal e Sylvia Telles. *Bossa Session*. LP Elenco/ Polygram, 1964.
- “Mora na Filosofia” (Monsueto e Arnaldo Passos), Caetano Veloso. *Transa*. LP Polygram/Philips, 1972.
- “Morena boca de ouro” (Ary Barroso), João Gilberto. *Chega de saudade*. LP Odeon, 1959.

- “Morro velho” (Milton Nascimento), Milton Nascimento. *Milton Nascimento*, LP Ritmos-Codil, 1967.
- “Na carreira” (Chico Buarque e Edu Lobo), Chico Buarque e Edu Lobo. *O grande circo místico*. LP Som Livre, 1983.
- “Nem o mar sabia” (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli), Flora Purim. *Flora é M.P.M.* LP RCA/ BMG, 1964.
- “Nós e o mar” (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli), Roberto Menescal. *A Bossa Nova de Roberto Menescal e seu conjunto*. LP Elenco, 1963.
- “Nuvem cigana” (Lô Borges e Ronaldo Bastos), Milton Nascimento e Lô Borges. *Clube da Esquina*. LP EMI-Odeon, 1972.
- “O amor em paz” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), Toninho Horta. *Once I loved*. CD Verve/Polygram, 1992.
- “O Barquinho” (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli), Lúcio Alves. *Balançamba*. LP Elenco/ Polygram, 1963.
- “O homem da sucursal” (Milton Nascimento e Fernando Brant), Milton Nascimento. *Milton*. LP EMI-Odeon, 1970.
- “O que é amar” (Johnny Alf), Johnny Alf. *O que é amar*. CD BMG, 1999
- “O que foi feito de devera” (Milton Nascimento, Fernando Brant e Márcio Borges), Milton Nascimento. *Clube da Esquina 2*. LP EMI-Odeon, 1978.
- “O trem azul” (Lô Borges e Ronaldo Bastos), Milton Nascimento e Lô Borges. *Clube da Esquina*. LP EMI-Odeon, 1972.
- “O trem azul” (Lô Borges e Ronaldo Bastos), Tom Jobim. *In: Cais – Ronaldo Bastos*. LP Som Livre/ Dubas Música/ Warner Music, 1989.
- “Oferenda” (Lenita Eça e Luiz Eça). Diversos intérpretes. *Luiz Eça: reencontro*. CD Biscoito Fino, 2002.
- “Ônibus colegial” (Pacífico Mascarenhas e Ubirajara Cabral), Conjunto Sambacana. *Conjunto Sambacana*. LP Odeon, 1964.
- “Outra vez” (Tom Jobim), Joyce e Toninho Horta. *Sem você*. CD Omagatoki/Biscoito Fino, 1995.
- “Outros povos” (Milton Nascimento e Márcio Borges), Johnny Alf. *Nós*. LP Odeon, 1974.

- “Para Lennon e McCartney” (Márcio Borges, Lô Borges e Fernando Brant), Milton Nascimento. *Milton*. LP EMI-Odeon, 1970.
- “Pelo amor de Deus” (Milton Nascimento e Fernando Brant), Milton Nascimento e Lô Borges. *Clube da Esquina*. LP EMI-Odeon, 1972.
- “Pesadelo” (Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro), MPB-4. *Cicatrizes*. LP Phonogram/ Philips, 1972.
- “Positivismo” (Noel Rosa e Orestes Barbosa), Noel Rosa. *Noel Rosa*. LP Continental, 1975.
- “Pouca duração” (Pacífico Mascarenhas), Conjunto Sambacana. LP Odeon, 1964.
- “Promessas que fiz” (Paulo Horta e Donato Donatti), Toninho Horta. *From Ton to Tom*. CD Minas Records, 2000.
- “Quebra I” (Wagner Tiso), Wagner Tiso. *Os Desafinados*. CD Dubas, 2008.
- “Quero você” (Newton Mendonça), Wagner Tiso e Os Desafinados. *Os Desafinados*. CD Dubas, 2008.
- “Rapaz de bem” (Johnny Alf), Johnny Alf. *O que é amar*. CD BMG, 1999
- “Regra três” (Vinicius de Moraes e Toquinho). Toquinho e Vinicius de Moraes. *Um convite para ouvir Toquinho e Vinicius*. LP RGE, 1988.
- “Rio vermelho” (Milton Nascimento, Ronaldo Bastos e Danilo Caymmi), Milton Nascimento. *Milton Nascimento*, LP Ritmos-Codil, 1967.
- “Rosa Morena” (Dorival Caymmi), João Gilberto. *Chega de saudade*. LP Odeon, 1959.
- “Rosa morena” (Dorival Caymmi), Paulo Moura. *Paulo Moura Quarteto*. CD Atração Fonográfica, 2007.
- “Sá Marina” (Antônio Adolfo e Tibério Gaspar), Wilson Simonal. *Alegria, alegria Vol. 02 ou Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*. LP Odeon, 1968.
- “Samba da bênção” (Baden Powell e Vinicius de Moraes), Vinicius de Moraes. *Vinicius*. LP Elenco, 1967.
- “Samba de uma nota só” (Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça), João Gilberto. LP *O amor, o sorriso e a flor*, LP Odeon, 1960.
- “Samba de uma nota só” (Tom Jobim e Newton Mendonça), Wagner Tiso e Victor Biglione. *Tocar, a poética do som*. CD Albatroz, 2004.

- “Samba de uma nota só” (Tom Jobim e Newton Mendonça), Wagner Tiso e Rio Cello Ensemble. *Tom Jobim – Villa Lobos*. CD PopCorn, 2000.
- “Samba do avião” (Tom Jobim), Wagner Tiso e Rio Cello Ensemble. *Tom Jobim – Villa Lobos*. CD PopCorn, 2000.
- “Saudade fez um samba” (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli), João Gilberto. *Chega de saudade*. LP Odeon, 1959.
- “Se todos fossem iguais a você” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), Nana Caymmi e Wagner Tiso. *Só louco*. LP EMI, 1989.
- “Se todos fossem iguais a você” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), Vários intérpretes. *Songbook Vinicius de Moraes – vol. I*. Lumiar, 1993.
- “Se todos fossem iguais a você” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), Maysa. In: Wagner Tiso e convidados. *Da sanfona à sinfônica – 40 anos de arranjos – CD 3: Futuro do pretérito*. Trem Mineiro/Universal, 2007.
- “Seu Chopin, desculpe” (Johnny Alf), Johnny Alf. *O que é amar*. CD BMG, 1999.
- “Síncope Jãobim” (Tom Zé), Tom Zé. *Estudando a Bossa – Nordeste Plaza*. CD Biscoito Fino, 2008.
- “Só danço samba” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), Wagner Tiso. *Os Desafinados*. CD Dubas, 2008.
- “Só danço samba” (Tom Jobim), Joyce e Toninho Horta. *Sem você*. CD Omagatoki/Biscoito Fino, 1995.
- “Take the A Train” (Billy Strayhorn), Wagner Tiso. *Os Desafinados*. CD Dubas, 2008.
- “Tema de Tostão” (Milton Nascimento), Milton Nascimento. *Milton*. CD Odeon, 1995.
- “Tiro Cruzado” (Nelson Ângelo e Márcio Borges), Miúcha e Antônio Carlos Jobim. *Miúcha & Antônio Carlos Jobim*. LP RCA, 1977.
- “Travessia” (Milton Nascimento e Fernando Brant), Milton Nascimento. *Milton Nascimento*, LP Ritmos-Codil, 1967.
- “Trem de doido” (Lô Borges e Márcio Borges), Milton Nascimento e Lô Borges. *Clube da Esquina*. LP EMI-Odeon, 1972.
- “Trem de ferro” (Lauro Maia), João Gilberto. *João Gilberto*. LP Odeon, 1961.
- “Trem de ferro” (Tom Jobim e Manuel Bandeira), Tom Jobim. *Antônio Brasileiro*. CD Globo/Columbia, 1994.

- “Trem para Cordisburgo” (Tom Jobim), Tom Jobim. *Matita Perê*. LP Polygram/Philips, 1973.
- “Trem parador” (Sérgio Ricardo), MPB 4. *MPB-4*. LP Elenco, 1966.
- “Três Pontas” (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos), Milton Nascimento. *Milton Nascimento*, LP Ritmos-Codil, 1967.
- “Tudo azul” (Wagner Tiso, Paulo Moura e Tibério Gaspar), Conjunto Sambacana. *Sambacana v. 3*. LP Odeon, 1969.
- “Um girassol da cor de seu cabelo” (Lô Borges e Márcio Borges), Milton Nascimento e Lô Borges. *Clube da Esquina*. LP EMI-Odeon, 1972.
- “Um gosto de sol” (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos), Milton Nascimento e Lô Borges. *Clube da Esquina*. LP EMI-Odeon, 1972.
- “Um navio e você” (Pacífico Mascarenhas/Wagner Tiso), Quarteto Sambacana. *Muito pra frente*. LP Odeon, 1965.
- “Vera Cruz” (Milton Nascimento e Márcio Borges), Milton Nascimento. *Milton Nascimento*, LP Ritmos-Codil, 1967.
- “Vivo sonhando” (Tom Jobim), Joyce e Toninho Horta. *Sem você*. CD Omagatoki/Biscoito Fino, 1995.
- “Wave” (Tom Jobim), Paulo Moura. *Paulo Moura Hepteto*. CD Novo Esquema, 1997.
- “Yarabela” (Toninho Horta), Toninho Horta. *Moonstone*. LP PolyGram, 1989.