

HISTÓRIA

EM
DEBATE

ANAIS DO XVI^º SIMPÓSIO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS
PROFESSORES DE HISTÓRIA - RIO DE JANEIRO, 22 A 26 DE JULHO DE 1991.

HISTÓRIA EM DEBATE

Problemas, Temas e Perspectivas

ANPUH: 30 anos

CNPq

InFour

Um modernizador da Música Popular Brasileira

Orlando de Barros

O tema deste trabalho é o compositor popular Custódio Mesquita (1910-1945), hoje um tanto esquecido, a não ser quando sua obra se torna presença quase obrigatória, nas pequenas antologias fonográficas que se fazem em novelas de época na televisão, tal como ocorreu não há muito com “Vida Nova”, da TV Globo, em que o autor mereceu três das doze faixas.

Para Nestor de Holanda, Custódio Mesquita foi no seu tempo, ao lado de Noel e Ari Barroso, o mais importante compositor da música popular brasileira. Foi uma figura destacada de sua geração, aquela que contou, além dos citados Noel e Ari, com autores e intérpretes como Pixinguinha, Sinhô, Ismael Silva, Chico Alves, Orlando Silva, Silvio Caldas, Mário Reis, Carmem e Aurora Miranda, Araci Cortes, Araci de Almeida. Extremamente popular em sua época, tendo mesmo chegado a ser, por algum tempo, o primeiro ou o segundo compositor que recebia direitos autorais, chamam a atenção, em Custódio, muitos predicados. Em primeiro lugar, a sua relação com o momento histórico: toda produção de suas canções ocorreu exatamente entre 1930 e 45, os anos de Vargas. Assumiu uma posição modernizadora, tanto do ponto de vista da mediação entre a produção estrangeira e a brasileira, quanto ao aspecto da construção musical, bem como no tocante às relações profissionais. Em segundo lugar, sua curiosa vida privada: bem nascido, nunca teve grandes dificuldades econômicas, estudou piano com renomados mestres. Assumiu sempre uma postura *aristocrática* frente a seus colegas. Promovia diligentemente suas atividades junto ao público consumidor, mas contraditoriamente, sempre procurou apagar as informações que expunham sua privacidade. Em terceiro lugar, chama a atenção a grande diversidade de papéis que desempenhou, como artista e homem de ação: compositor de canções populares, famoso pianista acompanhante, ator de teatro e cinema, autor de peças teatrais e de trilhas musicais para teatro e cinema. Além disso, dirigiu uma estação de rádio durante um ano e chefiou o setor de fiscalização de direitos autorais na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, desde 1938 até sua morte. Soube também explorar, como ninguém, em sua época, a beleza pessoal de que era dotado (“nosso Tyrone Power”), valorizando o corpo como um atributo artístico profissional, como em Hollywood.

Mas, se pretendeu mesmo ser um fidalgo rendeiro, também foi um hábil promotor das suas atividades artísticas, zeloso dos direitos autorais, hábil em “cateituar” o sucesso de suas canções e espertíssimo em convencer os grandes intérpretes (“artesãos canoros” como Orlando Silva, Silvío Caldas, Carlos Gualharo e Aurora Miranda) a incluí-las nos seus repertórios. Foi à caça de rendimentos em variadas atividades. Enfim, um “fidalgo” que se deixou emoldurar no quadro da produção musical, já marcadamente capitalista, época que Wisnik denominou *primeira fase metacrítica da Música Popular Brasileira*, aquela em que se definia, em meio a uma luta intensa de bastidores, a criação de autor, gerando as rendas conseqüentes. Custódio Mesquita era um dos mais intransigentes defensores destes direitos, sendo rigorosamente contrário ao *comércio de autoria*, fato corriqueiro na música popular brasileira naquela época.

Custódio Mesquita teve uma participação extremamente importante na fixação dos direitos do autor. No cargo de fiscal dos direitos autorais que exerceu, foi muito combativo, e, mais tarde, foi um dos fundadores da União Brasileira dos Compositores. Mas sua atuação revela claramente uma dicotomia. A SBAT representava os chamados “grandes” e “pequenos” direitos, sendo que os pequenos direitos eram justamente aqueles derivados das composições musicais esparsas (não ligadas diretamente aos espetáculos teatrais). Custódio Mesquita foi tipicamente um representante do grande direito, apesar de a composição musical ter sido sua atividade artística principal, uma vez que predominava largamente sobre suas atividades teatrais. Um dos diretores da SBAT, com quem cooperou. Paulo Magalhães, certa vez declarou numa reunião da diretoria que aquela sociedade não deveria abrigar negros analfabetos, o que mostra que o teatro e a música popular, as comunidades arrecadadoras e os meios de divulgação eram pequenas arenas da microfísica do poder, e onde se prolongavam os conflitos étnicos-culturais, parte indistinta da “mélange” em que a luta de classes se desenrolava.

Devido às posturas que assumia nas sociedades arrecadadoras (chegou a ser indicado conselheiro vitalício), Custódio se envolveu em não poucos conflitos (em que mostrou grande destemor). Mas, não podia se demorar em certos ambientes frequentados pelos compositores negros e pobres, como a Praça Tiradentes, onde os teatros exibiam às vezes alguma de suas criações. Aliás, no Café Nice, havia uma nítida divisão “geográfica” dos compositores e artistas que o frequentavam, em conformidade com o critério das origens social, étnica e cultural. Também, e em extensão, considerando o conjunto da sociedade carioca, havia uma divisão no espaço geográfico da cidade, distribuído entre os diversos contingentes, bem como casas de diversão ou

festas populares frequentadas por um ou outro segmento, e desde de velha data. A observação da distribuição dos espaços e os relacionamentos decorrentes de sua ocupação mostram um nincho dos conflitos culturais e de classe e o *topos* em que se encontrava Custódio Mesquita.

Num determinado momento, o Departamento de Imprensa e Propaganda entendeu de orientar as relações entre as sociedades arrecadadoras e os compositores, estabelecendo diretrizes e aconselhando, como reproduzir o que aquela agência praticava nas relações entre patrões e trabalhadores. Na qualidade de diretor de fiscalização, Custódio Mesquita não parece ter mostrado nenhum constrangimento, mesmo, em certa ocasião, a considerar necessária esta orientação. Não há nele qualquer traço evidente de qualquer resistência pessoal ao regime ditatorial de Vargas, mas Custódio Mesquita era considerado um socialista por diversos contemporâneos, inclusive por Mário Lago, parceiro constante e que era filiado ao PCB.

Custódio Mesquita pode ser considerado índice importante dos problemas em que se situa a abertura de novas oportunidades profissionais ao artista popular. É também índice de uma luta surda pela imposição de gostos e comportamentos, numa fase em que se reconhece claramente a consolidação da indústria cultural. Com efeito, o clima de beligerância entre compositores pobres, negros e mestiços e os detentores dos "grandes direitos" não refletia apenas o curso das rivalidades oriundas dos direitos de autoria. Refletia também o controle da produção de oportunidades: o trabalho nos auditórios das estações de rádio, nos cassinos, nas excursões aos estados da federação, nos teatros e nos shows em cinemas (que eram quase sempre "cine teatros"), mas também a acirrada disputa pelo acesso aos meios da produção cultural de massa, que então se consolidavam (o disco, a radiodifusão, a publicação de partituras e "modinhas", a publicidade). Lutava-se pela imposição do gosto, mediando as "frequências receptivas" do público, reflexo da penetração capitalista no mercado da diversão, e também reflexo das profundas mudanças na ambiência cultural.

No entanto, os interesses gerais do mercado exigiam que os setores populares urbanos (e mesmo os rurais) continuassem a produzir seus gêneros de música para compensar as baixas tiragens das edições de discos e partituras. Se o governo Vargas chegou a ter um plano de conformação musical nacionalista, tendo em vista o canto orfeônico e a educação musical, não chegou, todavia, a formular uma política para a música popular "comercial", em grande parte porque os mecanismos de sua divulgação ultrapassavam o controle do Estado. Mas, a partir de 1930, com a criação da "Hora do Brasil", o governo Vargas passou a divulgar pelo rádio, em meio ao noticiário e propagandas oficiais, números musicais interpretados por cantores,

instrumentistas e orquestras, antecipando-se, neste particular, ao próprio Departamento de Estado Norte-americano no seu programa "A Voz da América", que havia servido de paradigma para a "Voz do Brasil". É também verdade, que os negros e mulatos, malandros do Estácio ou bambas da Lapa, tiveram seus trabalhos "espalhados pelo éter" (metáfora de radiofusão), mas o regime preferiu maiores aproximações com os artistas que não tinham origem nos redutos populares. Carmem Miranda e o Bando da Lua ("grupo de rapazes da sociedade", "estudantes na quase totalidade") foram escolhidos para fazer parte da comitiva de Getúlio na visita oficial à Argentina e ao Uruguai, em 1935. Não raro, Getúlio ia ao "teatro de revista" onde se divertia à larga com as imitações que se faziam dele. E consta que tinha muito gosto pelas revistas de Mário Lago e Custódio Mesquita, que, todavia, não estiveram isentas da tesoura do DIP.

A partir de 1937, o governo estreitava os dispositivos de controle e censura, chegando a influenciar e a emular, até certo ponto, o processo criativo da canção popular brasileira. Respondendo direta ou indiretamente a esse condicionamento é que se estabeleceu uma linha de criação que se refletiu na produção das canções de exaltação, na voga dos temas heróicos e na aceitação de uma presumida vitória do trabalho sobre a "orgia" e a malandragem, temas arquigenéticos do samba. A faixa cronológica desse condicionamento vai desde 1937 até o final do Estado Novo, mas não raro perpassa ainda os anos 50.

O endurecimento do regime a partir de 1937, consonante com as práticas do clima fascista que vinham de longe, e também, em paralelo, o ranço autoritário, havia muito, presente na sociedade brasileira, refletiu-se no meio artístico pelo surgimento de um surto autoritário que orientou parte das relações entre artistas, dirigentes e público. Data desse tempo, o surgimento de um tipo de programa de auditório de rádio em que verdadeiros tiranetes, dentre eles Ari Barroso, ridicularizavam os populares que vinham se apresentar como calouros. Justamente depois de 1945, Almirante iria começar uma campanha para mudar esse tipo de coisa. Embora Custódio Mesquita não fosse apresentador de programas de auditório, acabou por incorporar esse tipo de comportamento (copiando Jardel Jércolis), principalmente nos ensaios, tiranizando atores, cantores e músicos, provocando sérios conflitos com colegas (como o que teve com Araci Cortes).

A música de Custódio Mesquita bem cabe nas razões que Almirante apontou como essenciais para o êxito da música popular, a saber o "valor intrínseco de sua melodia" e "a graça e inspiração de seus versos". Com efeito, há uma certa unanimidade ao se considerar que Custódio Mesquita foi o compositor popular brasileiro que melhor combinou música e letra (como

opinarão Villa Lobos, Guerra Peixe, Radamés Gnattali, David Nasser e Mário Lago), tendo enorme facilidade para musicar qualquer tipo de texto. Os exemplos são muitos: desde os versos infantis de Magalhães Jr., ainda inédita, ao teatro de revista, desde espirituosas marchinhas de carnaval a românticas letras de fox-trot, tanto para os seus próprios versos quanto para os dos parceiros. Certamente, deve ter sido esta “adequação” que tanto concorreu para a “eficácia” de suas canções, pois, afinal de contas, na fase em que produziu sua obra, as condições da criação e o estágio das técnicas favoreciam o que melhor Custódio mesquita sabia fazer. Da mesma forma, a relação locução-mensagem-público, com a vasta órbita de perturbação pertinente, vinha a favorecê-lo. De fato, ultrapassada a fase primitiva da gravação mecânica no Brasil (1927) e entrando o rádio na sua fase de exploração econômica, seguiu-se um momento em que se aclaravam as mensagens e se fixavam padrões e gostos. Quer dizer, o que ocorria era o delineamento de uma relação de mercado entre produtores e consumidores da canção popular, era o estabelecimento de uma ecologia em cujos espaços seriam distribuídos os produtores e os produtos, sendo até mesmo permitida a existência de reduzidos santuários (música sertaneja, moda de viola, música marginal urbana, etc.), sinal verde para a sobrevivência de diversos gêneros na qualidade de excitadores do mercado musical, reservados para a margem de manobra comercial. Em outras palavras: a eficácia da canção de Custódio Mesquita em grande parte se pode medir pela economia política da Música Popular Brasileira de sua época, e também pela complicada ecologia de autores e consumidores. Não se pode excluir os tipos de mensagem que suas canções veiculavam, nem deixar de reconhecer que a dinâmica cultural, então prevalecente, vinha a seu favor. A mentalidade moderna de Custódio, entronizada com o momento histórico, facilitou de diversas maneiras sua receptividade. Mas também essas canções podem ser avaliadas por suas qualidades intrínsecas, que permitiram a algumas delas ultrapassar o quadro histórico de sua criação para serem plenamente “atuais” às novas gerações.

Custódio Mesquita tem sido apontado por muitos como precursor da bossa nova (João Máximo considera ter sido ele o compositor que mais influenciou Tom Jobim). Muitos dos seus contemporâneos afirmaram que ele procurava sempre inovar, sempre insatisfeito com o que produzia, apesar de sua notória vaidade. A questão da eficácia da canção e da veiculação da mensagem jamais foi aplicada à obra desse compositor, no sentido de seguir uma orientação metodológica mais atualizada. Poderíamos, como demonstração, aplicar mais ou menos o paradigma que Tatit usou ao analisar “Garota de Ipanema” (e acrescentando informações que o referido autor evita) para analisar três canções chaves do autor e logo veríamos estabelecida

evidente eficácia no sentido da recepção além de apresentar uma notável modernidade: “Se a lua contasse” (marcha carnavalesca, gravada por Aurora Miranda em 1934), “Nada além” (fox-canção, versos de Mário Lago, gravada por Orlando Silva em 1938) e “Saia do meu caminho” (samba canção, versos de Evaldo Rui, gravação, póstuma do autor, de Araci de Almeida em 1946). Esta última canção tem sido apontada como um marco inovador na direção da bossa nova.