

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

**Custódio Mesquita:
O Que o Seu Piano Revelou**

Hermilson Garcia do Nascimento

CAMPINAS - 2001

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

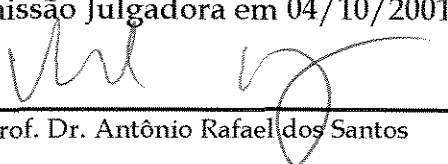
UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

**CUSTÓDIO MESQUITA:
O QUE O SEU PIANO REVELOU**

HERMILSON GARCIA DO NASCIMENTO

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pelo Sr. Hermilson
Garcia do Nascimento e aprovado pela
Comissão Julgadora em 04/10/2001



Prof. Dr. Antônio Rafael dos Santos

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Artes do Instituto de Artes da
UNICAMP como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre em Artes sob a
orientação do Prof. Dr. Antônio Rafael dos
Santos.

CAMPINAS – 2001

UNIDADE BC
Nº CHAMADA T/UNICAMP
NITC
V _____ EX _____
TOMBO BCI 49897
PROC 16.837/02
C _____ DX _____
PREÇO R\$ 11,00
DATA _____
Nº CPD _____

CM00170314-3

BIB ID 246940

FICHA CATALOGRÁFICA

~~N2446~~
NITC

Nascimento, Hermilson Garcia.
Custódio Mesquita : o que o seu piano revelou / Hermilson Garcia do Nascimento. - Campinas, 2001.
184p. : il. + CD e anexos.
Orientador: Antônio Rafael dos Santos.
Dissertação (mestrado) – Curso de Mestrado em Artes da Universidade Estadual de Campinas.
Inclui bibliografia e discografia.
1. Mesquita, Custódio, 1910-1945. 2. Música popular - Brasil - Teses. 3. Composição (Música) - Brasil - Teses. 4. Música - Análise e apreciação - Teses. I. Santos, Antônio Rafael dos. II. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. III. Título.

CDU: 784.4

A todos aqueles que acreditam
que a música está em constante
expansão e aceitam esse desafio.

16/11/2013 15:91

AGRADECIMENTOS

A Rafael dos Santos pelo voto de confiança e pelo acompanhamento atento, desde a apreensão à comunicação deste trabalho, intervindo sempre precisa e gentilmente. A todos os artistas honestos, responsáveis diretos pelo meu envolvimento com essa companheira inseparável e possessiva – a música. A Naná (Antônio Dias), grande incentivador, Helder Samara, Marcos Souza, Rafael e Dalga, por não terem me deixado esquecer a guitarra por muito tempo. Aos amigos Ricardo Matsuda, Raquel de Gouvêa, Pedro e Guilherme, por terem propiciado momentos tão familiares e de intenso carinho. A André Braga, mestre em humor, com quem dividi muitas das idéias aqui presentes, mas principalmente os momentos de sua elucubração, vários deles contando com a agradável presença de Omar Fontes. A José Roberto Zan, criterioso e sempre muito solícito, Claudiney Carrasco, Julio Plaza e José Luiz Martinez, pelos caminhos apontados para uma pesquisa de cunho artístico. Ao Dilmar Miranda, um apaixonado por música. À doce figura de Gogô (Hilton Jorge Valente), pelos inúmeros e valiosos ‘papos’, e Johnny Alf, dois bem vividos conterrâneos de Custódio a quem pude entrevistar. À CAPES por ter possibilitado a pesquisa, concedendo bolsa integral do programa PICDT por vinte e quatro meses, e Universidade Federal de Uberlândia, pela inestimável oportunidade de dedicação exclusiva. Aos companheiros de departamento, em especial ao amigo Fanuel Maciel de Lima Júnior, que segurou várias ‘barras’ e prestou-me um apoio incondicional, e Margarete Arroyo, minha solidária chefe *pro tempore* nos últimos momentos. A Ana Said pelo importante impulso, Karla Adriana Bessa, João Marcos Além e Carlos Weiner, pela curiosidade motivadora. A Edilson e Marísia, por tudo, incluindo as minhas queridas “anas”. Para Sandra Zuliani, pelo amor e plena cumplicidade.

RESUMO

“Custódio Mesquita:
O que o seu piano revelou”

A presente dissertação persegue uma dupla finalidade ao visitar o compositor Custódio Mesquita Pinheiro, um pianista carioca de carreira breve mas muito influente. Ao procurar fazer uma abordagem musical de sua obra completa, de que se tem registro atualmente, introduz algumas reflexões sobre suas possíveis contribuições para o desenrolar do processo de transformações estilísticas da música brasileira popular, discutindo os parâmetros criativos de seu meio e de seu tempo. As investigações apontam a preocupação em concorrer para a ampliação do instrumental analítico, observando a polidimensionalidade da canção, com suas múltiplas camadas significativas, para o que também se volta parte deste trabalho.

ÍNDICE

Introdução	10
Capítulo 1 Sintonizando Custódio Mesquita	13
Capítulo 2 Marchista, eu?	29
Capítulo 3 O morro começa ali	43
Capítulo 4 No tempo do velho realejo	73
Capítulo 5 Dizem que sou um mau rapaz	99
Capítulo 6 O que o seu piano revelou	129
Considerações finais	168
Bibliografia	169
Tabelas, Figuras e Ilustrações	6
Anexo 1 – CD ilustrativo	8
Anexo 2 – Discografia	173
Apêndice 1 – entrevista com Johnny Alf	177

TABELAS

Tabela 1: <i>produção de Custódio Mesquita em gêneros musicais</i>	28
Tabela 2: <i>a participação da Valsa na indústria fonográfica brasileira</i>	88
Tabela 3: <i>a participação da Fox na indústria fonográfica brasileira</i>	101

FIGURAS

Figura 1: <i>análise harmônica e melódica de Mulher</i>	144
Figura 2: <i>esquema formal de Mulher</i>	147
Figura 3: <i>análise harmônica e melódica de Noturno</i>	160
Figura 4: <i>esquema formal de Noturno</i>	163

EXEMPLOS em partitura e áudio(exceto onde indicado*)

Capítulo 2

<i>Os Homens São Uns Anjinhos</i> : frase A, inciso 1	31
<i>Se a Lua Contasse</i> : frase A	32
<i>Sobe Balão</i> : frase B	34
<i>De Quem É o Meu Amor</i> : frase A	37
<i>É Inútil Mentir</i> : Frase A, inciso 1	41

Capítulo 3

<i>Palacete de Malandro</i> : frase B, inciso 1	45
<i>Juntei os Meus Trapinhos</i> : frase A, inciso 1	47
<i>Vai Meu Samba</i> : frase B	49
<i>Preto Velho</i> : frase A	51
<i>Promessa</i> : frase A	55
<i>A Vida em Quatro Tempos</i> : frase A, inciso 1	58
<i>A Vida em Quatro tempos</i> : frase B, inciso 2	58
<i>Saia do Caminho</i> : gravação de Francisco Alves; frase A, inciso 1	63
<i>Feitiçaria</i> : introdução	66
<i>Feitiçaria</i> : 14 compassos de A	67
<i>Adeus América x Feitiçaria</i> : uma aproximação*	71

Capítulo 4

<i>Nesta Noites de Amor</i> : frase A, inciso 1	77
<i>Tapera</i> : frase A, compassos 14 a 17	79
<i>Tapera</i> : frase B, compassos 30 a 33	80
<i>Enquanto Houver Saudade</i> : frase B	83
<i>Velho Realejo</i> : contracanto vocal	85
<i>A valsa de Maria</i> : frase A, inciso 1	90
<i>A Valsa de Quem não Tem Amor</i> : frase A	95

A Valsa de Quem não Tem Amor: frase B, inciso 4 98

Capítulo 5

<i>O que o Teu Piano revelou</i> : frase B, inciso 1	104
<i>Nada Além</i> : chorus completo	106
<i>Naná</i> Exemplo: frase A	109
<i>Naná</i> : empréstimo modal, compassos 25 e 26	111
<i>Rosa de Maio</i> : chorus completo	114
<i>Nossa Comédia</i> : chorus completo	120
<i>Sim ou Não</i> : frase B	124
<i>Voltarás</i> : frase B, inciso 2	127

Capítulo 6

<i>Mulher</i> : introdução	138
<i>Mulher</i> : chorus completo	142
<i>Mulher</i> : detalhe nas cordas*	148
<i>Noturno</i> : introdução	153
<i>Noturno</i> : chorus completo	156
<i>Noturno</i> : linha ascendente*	158

ILUSTRAÇÕES em áudio

Capítulo 2: - ‘ponte’ para a seção central do arranjo – *Sobe Balão*
- introdução de *O Tempo Passa*

Capítulo 3: - solo de piano – *Por Amor a Este Branco*
- introdução de *Promessa*
- gravação de Araci de Almeida; frase A, inciso 1 – *Saia do Caminho*

Capítulo 4: - introdução de *Velho Realejo*
- frase A – *Mês de Maio*

Capítulo 5: - os dois pianos, na introdução de *Dormindo na Rua*
- seção central do arranjo – *Nada Além*
- trecho de metais – *Céu e Mar*
- solo de violão tenor – *Dizem que Sou um Mau Rapaz*
- seção central do arranjo – *Volta*
- desfecho ‘sentimental’ de Carlos Galhardo – *Rosa de Maio*
- seção central do arranjo – *Sim ou Não*
- acordes finais da introdução (piano) – *Sim ou Não*

Capítulo 6: - execução instrumental do tema de *Mulher*
- repetição de A' (conclusão) – *Mulher*
- repetição de C' e C'' (conclusão) - *Noturno*

CD ilustrativo – trechos das gravações originais e entrevista com Gogô

- Faixa 1: *Os Homens São Uns Anjinhos*
- Faixa 2: *Se a Lua Contasse*
- Faixa 3: *Sobe Balão*
- Faixa 4: *Sobe Balão*
- Faixa 5: *O Tempo Passa*
- Faixa 6: *De Quem É o Meu Amor*
- Faixa 7: *É Inútil Mentir*
- Faixa 8: *Palacete de Malandro*
- Faixa 9: *Por Amor a Este Branco*
- Faixa 10: *Juntei os Meus Trapinhos*
- Faixa 11: *Vai Meu Samba*
- Faixa 12: *Preto Velho*
- Faixa 13: *Promessa*
- Faixa 14: *Promessa*
- Faixa 15: *A Vida em Quatro Tempos*
- Faixa 16: *A Vida em Quatro Tempos*
- Faixa 17: *Saia do Caminho*
- Faixa 18: *Saia do Caminho*
- Faixa 19: *Fetiçaria*
- Faixa 20: *Fetiçaria*
- Faixa 21: *Nestas Noites de Amor*
- Faixa 22: *Tapera*
- Faixa 23: *Tapera*
- Faixa 24: *Enquanto Houver Saudade*
- Faixa 25: *Velho Realejo*
- Faixa 26: *Velho Realejo*
- Faixa 27: *Mês de Maio*
- Faixa 28: *A Valsa de Maria*
- Faixa 29: *A Valsa de Quem não Tem Amor*
- Faixa 30: *A Valsa de Quem não Tem Amor*
- Faixa 31: *Dormindo na Rua*
- Faixa 32: *O que o Teu Piano revelou*
- Faixa 33: *Nada Além*
- Faixa 34: *Nada Além*
- Faixa 35: *Céu e mar*
- Faixa 36: *Naná*
- Faixa 37: *Naná*
- Faixa 38: *Dizem que Sou um Mau Rapaz*
- Faixa 39: *Volta*
- Faixa 40: *Rosa de Maio*
- Faixa 41: *Rosa de Maio*
- Faixa 42: *Nossa Comédia*
- Faixa 43: *Sim ou Não*

- Faixa 44: *Sim ou Não*
Faixa 45: *Sim ou Não*
Faixa 46: *Voltarás*
Faixa 47: *Mulher*
Faixa 48: *Mulher*
Faixa 49: *Mulher*
Faixa 50: *Mulher*
Faixa 51: *Mulher* (fonograma completo)
Faixa 52: *Noturno*
Faixa 53: *Noturno*
Faixa 54: *Noturno*
Faixa 55: *Noturno* (fonograma completo)
- Faixa 56: Prof. Hilton Valente (Gogô) fala [ao piano] sobre o *Noturno*...

INTRODUÇÃO

A música brasileira popular forma um vasto campo de realizações que instiga uma observação atenta das relações de combinação dos elementos poéticos que a constituem. Se a operatividade própria da linguagem musical é tratada como um suporte da inteligência criativa fica estabelecido, neste plano idiomático, um campo de conflitos verificável na ocorrência de tensões ou conformações impressas no discurso, do qual as qualidades intrínsecas ganham assim uma importância considerável. Quando tais tensões se fazem presentes no feitiço da canção, seu efeito, por vezes, substancia adjetivações como “inspirado” e “avançado” dadas a um compositor, sendo este o caso de Custódio Mesquita. Fomos a *ele* apresentados por Tom Jobim, primeiro via Sérgio Cabral – o biógrafo deste – depois pelo próprio, num depoimento publicado em *Songbook* editado pela Lumiar. Indagado por Chediak sobre sua preferência, no início da carreira, por algum compositor¹, respondeu:

“Gostava de muitos. Do Ary Barroso, sem dúvida, do Dorival Caymmi, um mestre, do Pixinguinha, do Garoto, do Custódio Mesquita...sou apaixonado pelo Custódio, um sujeito muito adiantado para a época dele...”.

Ao nos ocuparmos da produção musical de Mesquita também o fazemos em relação aos variados gêneros (ou segmentos) da indústria fonográfica brasileira para os quais se voltou, com seus procedimentos ‘típicos’, o que se faz necessário para compreendermos como a postura criativa do compositor, frente a eles, vem a qualificá-lo como um dos “modernizadores” da música nossa popular. Procuraremos verificar, com base em mais de uma centena de músicas compostas ao longo de quinze anos (1930-45), qual a natureza de suas escolhas, principalmente no plano harmônico, freqüentemente notificadas por alguns estudiosos. Ao tecermos as considerações que entendemos serem pertinentes nesse ponto de escuta, nos apoiaremos nos parâmetros gerais da música – em seus aspectos rítmicos, de forma, contornos melódicos e sua necessária interseção com o

¹ CHEDIAK, Almir. *Songbook Tom Jobim (3 volumes)*. Rio de Janeiro, Lumiar, 1990, p. 10, vol. 2.

campo harmônico, sonoridades instrumentais e outros– não só com métodos analíticos tradicionais, mas interpretando-os como elementos de um fenômeno comunicacional.

Aproximadamente um terço (31,5 %) da obra de Custódio foi concebida a ‘duas mãos’ e o restante com muitos parceiros, entre os quais Orestes Barbosa, Mário Lago, Sady Cabral e Evaldo Ruy. O repertório é composto de canções, umas mais outras menos *radiofonizáveis*, sendo a abordagem de suas letras também muito importante por elas se relacionarem dinamicamente com as componentes musicais, tanto no eixo de suas qualidades de eufonia (assonia, prosódia), como no temático (referência a objetos e significado). A Canção é um caso à parte no que diz respeito a um campo de abrangência analítica, para o qual igualmente tentaremos contribuir considerando sua polidimensionalidade que, ‘naturalmente’ se orienta no eixo temporal. “A cada nota corresponde uma sílaba”², por isso essa *notilaba* seria uma espécie de *frame* de uma película sem imagens, repleta de recursos expressivos.

Para um melhor aproveitamento do trabalho serão incluídos exemplos musicais, (fragmentos disponíveis no CD ilustrativo) que, portanto, só fazem sentido se ouvidos no contexto em que surgem, em meio a considerações muito variáveis e que atendem propósitos específicos. Sempre que for preciso o exemplo deve ser ouvido, quantas vezes a ele for vinculado um apontamento que demande sua imediata compreensão, o mesmo valendo para suas transcrições em partitura – que trazem apenas o essencial da composição, sem compromissos com um profundo detalhamento nas transcrições apresentadas. O mais importante de tudo o que pretendemos com este volume é evidenciar a figura musical de Custódio Mesquita procurando situá-la no processo de transformações estilísticas da música brasileira, que acelerava-se em seu tempo e do qual é peça importante. A partir dessa perspectiva destacaremos principalmente os procedimentos que se mostram expansivos ao produzir tensões no vocabulário da canção, no sentido de ampliá-lo. Tais opções saltam ao ouvido e ganham assim uma

² Chico Buarque em entrevista (que será apontada no sexto capítulo), falando de seu processo criativo, com ou sem parceiros.

relevância que é evidenciada diante do confronto com a prática regular, que reflete uma espécie de nível médio na concepção musical do meio criativo, na canção. Pode ser que ao final, percorrendo esse caminho aqui escolhido, estejamos em dívida para com os “contra-exemplos da excepcionalidade” o que, com toda certeza, promoveria um contraste útil na confirmação dos elementos apontados como de fato “adiantados”, em termos de sua incorporação pela canção da época. Como esses contra-exemplos são, na verdade, a própria configuração do ‘lugar comum’ – e isso implica em uma delimitação clara do campo de expressões aceitas pela prática regular – não assumiremos um compromisso tão delicado, entendendo que tal tarefa nos desviaria parcialmente do propósito primeiro, de abordar a música de Custódio Mesquita nos esforçando em apresentar pelo menos uma boa parte do que o seu piano revelou.

1. SINTONIZANDO CUSTÓDIO MESQUITA

Grande parte do interesse sobre a figura musical do compositor carioca Custódio Mesquita (1910-1945) recai sobre freqüentes referências às suas realizações musicais como “requintadas”, “elaboradas” ou mesmo “avançadas”, no que diz respeito ao plano melódico e sobretudo harmônico, credenciando-o “como um precursor da moderna música brasileira”¹. Uma justa fama para quem sempre buscou estar em evidência, como compositor e artista multimídia, e não media esforços para figurar entre os ‘maiores’, no

¹ SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuzi Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras* (vol. 1: 1901-1957). São Paulo, Ed. 34, 1997, pp. 188-227.

fazer artístico de seu tempo. Era compulsório que tivesse Custódio desejado para si a fama e o reconhecimento pois, ao que inúmeros traços e fatos indicam, tinha um temperamento forte, um tanto radical, e um caráter sempre vaidoso. “Desde pequeno já demonstrava uma forte vaidade e gostava de vestir-se com apuro. Sua irmã, Maria Camila, diz que ele, além de outros, possuía seis ternos brancos S-120, e dava-se ao luxo de, no verão, trocar dois ternos diariamente”².

Para compreender melhor a postura criativa de Mesquita deve-se conhecer um pouco sua origem, “de família de alguma fortuna, do estrato alto da pequena-burguesia”, o que lhe permitia dar “pouco valor ao que recebia como remuneração pelas atividades artísticas”³ e ter uma postura altiva e independente, própria de quem ‘não depende disso pra viver’. Logo no início da carreira fez fama de homem mais bonito do Rádio e foi também comparado a atores estrangeiros de cinema⁴. O parceiro Mário Lago acrescenta que era

“Esguio. Cabeleira atrevida e sempre desalinhada. Gestos largos, como se empunhasse um florete em luta contra tudo e contra todos. Gestos de maestro querendo dar ritmo a vida que passa. Irreverente. Arrogante. Alardeando o valor de tudo o que faz...”⁵.

Aliás, Lago dizia que Custódio era a encarnação da vaidade, mas acabou se acostumando a ela e até fazia piada. A melhor piada a esse respeito, no entanto, foi a que o também parceiro Orestes Barbosa proferiu ao vê-los juntos, Custódio e Mário: “Ali vai o Narciso com o seu lago...”⁶.

² GOMES, Bruno Ferreira. *Custódio Mesquita; prazer em conhecê-lo*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1986, p. 17.

³ BARROS, Orlando de. *Custódio Mesquita, um compositor romântico – o entretenimento, a canção sentimental e a política no tempo de Vargas (1930-1945)*. Tese de Doutorado. São Paulo, FFLCH/USP, 1995, p. 22.

⁴ *Idem*, p. 55.

⁵ GOMES, *Op. Cit.* p. 93.

⁶ *Idem*, p. 95.

Em várias passagens o compositor demonstrou sua forte personalidade e um temperamento explosivo. Quando ficava sabendo que alguém tinha falado mal dele, aborrecia-se profundamente e disparava chumbo grosso por todos os lados:

– Se for mulher é porque eu não quis comer. Se for homem é porque eu comi a mulher dele!⁷.

Numa ocasião quase bateu no porteiro chefe do Teatro Recreio, chamado Sardinha, porque foi ‘barrado’ na entrada⁸:

– O senhor...?
– Eu sou o Custódio Mesquita.
– Desculpe, mas eu não conheço o senhor. Quer fazer a fineza de me mostrar a sua identidade?
Custódio entregou-lhe um de seus cartões e foi entrando...
– Quem usa carteira de identidade é ladrão. Cavalheiro usa cartão de visita.

Noutro episódio, este envolvendo a igualmente orgulhosa estrela do Teatro de Revista – Araci Cortes, que recusava-se a cantar uma de suas músicas, Mesquita foi mais longe e, segundo Lago⁹, indignado, disse-lhe:

– Ora, minha senhora, eu sou o Custódio Mesquita, cartaz com K, que é muito mais cartaz. E do alto desse cartaz não vejo ninguém, está ouvindo? Ninguém!

É passível de consideração que a grande vaidade de Custódio Mesquita e sua vocação para a notoriedade aliadas ao crescente interesse pelos discos cantados a partir do sistema elétrico de gravação, tenham atraído sobremaneira seu interesse para a canção. Também por ser esta uma forma de música com enorme penetração popular (como fenômeno autônomo), tinha um bom aproveitamento no teatro de revista e cinema vigentes, aos quais o compositor, autor e ator esteve fortemente ligado. “Custódio se fazia conhecido como compositor, ator de teatro e cinema, diretor artístico [em 1943] da

⁷ VELLOSO, Mônica Pimenta. *Mário Lago: boemia e política*. Rio de Janeiro, Editora FVG, 1997, p. 128.

⁸ GOMES, *Op. Cit.* p. 98.

⁹ *Idem*, p. 96.

RCA”¹⁰. É interessante focalizar as facetas artísticas de Mesquita sob o ponto de vista da própria inserção da música nas mais diversas formas de espetáculo, em dança, teatro, cinema, nos quais ela cumpre as diferentes funções de dar movimento, expressão ou sugerir elementos de narrativa, configurando-se como um parâmetro definitivamente incorporado, cada vez menos como mera trilha e mais como uma componente do sentido poético. Isso coloca a música num plano de suma importância, no meio cultural e do entretenimento, o que em si já justifica o interesse do compositor. A isso soma-se o fato de serem, principalmente o Teatro de Revista e o Cinema, importantes veículos de divulgação das canções da época além, obviamente, do Rádio. Várias das canções de Custódio tomaram parte em filmes e outras surgiram em Revistas, como o famoso *fox Nada Além*, incluído em *Rumo ao Catete*, peça que ficou cinco meses em cartaz e recebeu na época a menção de “melhor revista de crítica política dos últimos 20 anos”¹¹. O ritmo alucinante de criação nos espetáculos de Revista exigia uma rápida resposta dos autores, o que muito os preparava para criar da noite para o dia. Por vezes com “uma perna dobrada sobre a outra, papel nos joelhos, Mário [Lago] e Custódio Mesquita bolavam o fecho, já com o espetáculo acontecendo no palco”¹².

A estreita ligação de Mesquita com o Cinema e, principalmente com o Teatro de Revista, se acentua com a parceria de Mário Lago, a partir de 1935 e absorve daí em diante boa parte de sua energia criativa, tendo Custódio composto apenas quatro canções que chegaram a ser gravadas entre julho de 1936 e dezembro de 1939¹³. Transitando seguramente entre esses domínios Custódio conseguiria marcar sua presença no cenário artístico, alimentando assim a chama de sua ‘auto-admiração’. Talvez seja nos círculos

¹⁰ LENHARO, Alcir. “Cantores do rádio – A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo”. Campinas, Ed. da UNICAMP, 1995, p.44.

¹¹ VELLOSO, *Op. Cit.* p. 98.

¹² *Idem*, p. 105.

¹³ Sabe-se que em 1936 o compositor ficou vários meses abalado por uma forte tuberculose. Esteve à frente da categoria de compositores, em ferrenha discussão sobre direitos autorais junto à SBAT, em 1937, o que lhe rendeu grande desgaste junto a colegas e boicotes de emissoras de rádio. Mas de qualquer modo vale ressaltar que neste mesmo período acima referido Custódio Mesquita escreveu música para nove revistas, cinco delas levavam também textos seus, atuou em dezessete peças teatrais e também no filme “Bombonzinho” de 1938.

teatrais que Mesquita tenha aprendido a dar importância à promoção das músicas, bem como ao recolhimento dos direitos conexos e toda forma de fiscalização, fazendo com que chegasse a vender mais discos e receber mais direitos autorais que Noel Rosa e Ari Barroso¹⁴. O então iniciante cantor Jorge Goulart, foi envolvido por Custódio, que passou a influir sobre sua carreira, num esquema de divulgação de suas músicas que segundo Lenharo, explica o porquê das andanças do compositor, “que tinha interesses muito definidos na boêmia noturna”, conforme precisa Goulart¹⁵:

“Caitituagem, pura e simples. Basta lembrar o começo de minha carreira, quando fazia a noite com Custódio. Nessas rondas noturnas Custódio saía para fiscalizar se suas músicas estavam sendo executadas nos cabarés, *dancings* e cafés. Custódio não era apenas um notívago vaidoso, ou um boêmio clássico: ficava atento e fiscalizava os meios musicais para ver engordar sua parte nas arrecadações da SBAT, a quem se manteve fiel”.

Apesar de ter sido um bem sucedido revistógrafo, ter atuado no papel de D. Pedro I, na primeira montagem da peça *Carlota Joaquina*, de Magalhães Júnior em 1939, e também em filmes (*Bombonzinho* e *Moleque Tião* são dois exemplos), foi como músico que o artista se firmou plenamente. Sua formação musical teve início ainda na infância, com dona Camila lhe ensinando as primeiras notas. O filho gostava do instrumento mas não queria saber de ler música e, tendo ela uma formação ‘clássica’, era esse o caminho que desejava para o pequeno Custódio que “desde cedo era rebelde”. Antes mesmo de se firmar como pianista profissional sua mãe o flagrou – dentro de uma farda colegial – integrando, como *baterista*, o conjunto musical do Cinema Central, quando tinha apenas dezesseis anos. Luciano Gallet foi o primeiro mestre e via no aluno, apesar do talento, ‘um caso perdido’ pois este tocava certo porém de ouvido, o que o irritava com o passar do tempo. A mãe de Custódio, vendo que ele não queria “estudar música como deveria ser estudada”, levou-o a Otaviano Gonçalves, a quem muito preferiu Custódio. O novo professor não forçava-o ao aprendizado clássico, nem a ler ou escrever partituras, permitindo seus passos “pela vereda da improvisação e da bossa, que

¹⁴ BARROS, *Op. Cit.* p. 48.

¹⁵ LENHARO, *Op. Cit.* pp. 30-45.

o fascinavam mais do que a tudo”. Entretanto “parece que, mesmo rebelde, Custódio aprendeu a escrever música, ainda que não fosse exímio”¹⁶. O parceiro Jorge Faraj dizia que Mesquita “não tinha muita cultura, tocava piano de ouvido, mas tocava muito bem, e era muito inteligente”¹⁷. O maestro Guerra Peixe, que fez arranjos para discos de Custódio e o conheceu musicalmente, dizia que ele tocava de ouvido, mas que também “era capaz de fazer uma parte de piano ‘simplória’”¹⁸.

Diante de certos créditos encontrados, de várias menções às suas atividades como orquestrador e cientes dos detalhes sobre as habilidades e conhecimentos teórico-musicais necessários para tais tarefas, cabe refletir sobre uma questão que tem alguma relevância na sua obra: arranjos. Se o compositor pouco era dado a partituras escritas, de peças eruditas e mesmo populares, tendo tocado – em público ou gravações – sempre de ouvido, como pode ter elaborado arranjos tão apurados quanto os de *Como os Rios que Correm Pro Mar* ou *Promessa?* Guerra Peixe declara, a esse respeito, que Custódio foi “muito limitado” como orquestrador, mas sugeria “o principal e não raro recusava o que não achava conveniente, quando encomendava o trabalho de outros profissionais”¹⁹.

As gravações de dez músicas de Ernesto Nazareth que fez Custódio Mesquita e Sua Orquestra, em 1943 (seis delas constam na discografia em anexo), “sem visar lucro, mas apenas para ajudar uma filha de Nazareth que ele encontrou na SBAT na mais triste miséria, pois não lhe pagavam os direitos autorais do seu genial pai”²⁰, revelam um tratamento textural simples, uma parte rítmica bem construída e interessantes combinações de timbres. Nada de rearmonizações, alterações rítmicas ou reinvenções no fio melódico. São realizações muito semelhantes às faixas *Folha Morta* e *Falta de Consciência*, gravadas em 1958 por Ari Barroso e Sua Orquestra. Numa comparação ligeira podemos dizer que Mesquita se sobressai a Barroso, tanto no aspecto da dinâmica orquestral como no trato com a seção rítmica, além de demonstrar maiores recursos

¹⁶ GOMES, *Op. Cit.* p. 14-16.

¹⁷ *Idem*, p.45.

¹⁸ *Idem*, pp. 54-99.

¹⁹ BARROS, *Op. Cit.* p. 124.

²⁰ GOMES, *Op. Cit.* p. 100.

quanto ao toque pianístico. De qualquer modo em todos esses exemplos, tanto de um como de outro, ouvimos elementos simples e sem muitas afinidades com o que era praticado pelos ‘grandes’ arranjadores da época como, por exemplo, (os ‘italianos’) Gnattali, Peracchi e Panicalli. Vale apontar que muitas das vezes as referências ao ‘maestro Custódio Mesquita’ se baseiam no que figura nos selos dos discos originais, que traziam na época (como ainda hoje) pouco sobre os arranjadores ou instrumentistas, na maioria das vezes simplesmente omitindo-os. É provável que, mesmo em gravações cujos créditos apontam o acompanhamento de Custódio Mesquita e Sua Orquestra, muitos dos arranjos não sejam seus²¹, assim como a informação de que o compositor teria estudado na Escola Nacional de Música e se diplomado regente é, segundo Gomes, “pura invenção”. Barros aponta vários nomes que teriam feito a maior parte desses arranjos, como os de Pixinguinha, Carioca, Morpheu, Lírio Panicalli e Leo Peracchi, entre outros. Mas o fato de, principalmente na RCA Victor, Custódio figurar ao piano como intérprete, nas gravações de suas músicas, reforça o que nos fala Guerra Peixe sobre suas intervenções junto ao arranjador escolhido.

Que Mesquita arranjou várias de suas músicas, disso não temos dúvida. Canções como *Palacete de Malandro*, *Por Amor a esse Branco*, *Sambista da Cinelândia* e *Vitrina*, demonstram que os arranjos se erguiam sobre bases ditadas pelo que o piano tocava, que ‘intenção’ era ali sugerida, a fim de melhor conduzir a prática do que se conhece por *head arrangement*²². Mesmo em gravações que continham sopros acrescidos ao arranjo de base, pode-se perfeitamente aceitar a idéia de que Custódio escrevesse as linhas, mas isso ocorria mais até 1936, porque depois “quase sempre confiou a profissionais conhecidos a orquestração se suas canções”²³.

²¹ As partituras originais de músicas às quais tivemos acesso, dentre as que aparecem no *Catálogo das Gravações Brasileiras em 78 rpm* como tendo acompanhamento de Custódio Mesquita e Sua Orquestra, creditam a orquestração a quem a fez de fato (César Siqueira, Celso Macedo, Guerra Peixe...).

²² Tipo de arranjo informal no qual, havendo ou não uma parte para ser seguida, os músicos se entendem verbalmente acerca de quem toca o quê, quantas repetições, de que partes, que dinâmica, tudo isso.

²³ BARROS, *Op. Cit.* p. 125.

Pianista sim, e dos bons. Neste ponto todas as informações confluem para poder-se considerar Custódio Mesquita um dos melhores pianistas entre todos os compositores da ‘fase de ouro’ de nossa música popular. É ainda Guerra Peixe quem afirma²⁴ “que, além de um ótimo compositor, Custódio tocava piano muito bem e nunca ouviu ninguém que tirasse do instrumento ‘um som tão bonito’”. Desde a época em que estudou com Otaviano Gonçalves, com quem pôde tocar Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Sinhô e todo tipo de repertório popular vigente, o pianista vinha se preparando até que entre 1930 e 1931, substituiu Ari Barroso no Cine Íris. Na mesma época tocou para a Escola de Danças Ribeiro, na qual Floriano Faissal ensinava os ritmos da moda, algo muito importante na época, para os rapazes que “pretendiam arranjar uma namorada”²⁵. É certo que Custódio tenha se ocupado daquele repertório típico, que circulava entre a classe média, composto de valsas, polcas, tangos, além (dos ritmos dançantes em voga e) de flertes com a literatura romântica e impressionista²⁶ do instrumento.

No início de Mesquita no Rádio, sua imagem era de “jovem e talentoso pianista”, bom para acompanhar cantores ou solar²⁷ ao instrumento. Custódio teria feito parte da ‘nata da época’ no inaugural *Programa Casé*, de 1932. O ingresso nos quadros de artistas de rádio foi, em princípio, firmando-o como pianista mas já em 1933 Custódio tinha alcançado alguma popularidade como compositor de *Palacete de Malandro*, *Por Amor a Esse Branco* e *Cantor do Rádio*. De fato foi a marchinha *Se a Lua Contasse*, lançada em novembro por Aurora Miranda para o carnaval de 1934, que o consagrou como um compositor notável. Firmou-se definitivamente e em pouco tempo na carreira radiofônica, a ponto de Lúcio Rangel declarar que ao longo dela Custódio “seguiu lançando gente que não tardava a fazer carreira importante”. A presença marcante do compositor no meio do Rádio, “constituindo-se em figura nacional”, pode ser ilustrada por uma mensagem de São Paulo, publicada na coluna *O que pensam os radiouvintes*, da

²⁴ GOMES, *Op. Cit.* p. 100.

²⁵ BARROS, *Op. Cit.* p. 49-50.

²⁶ O biógrafo de Custódio Mesquita cita que “Guerra-Peixe...lembra-se de que ele [Custódio] gostava de música clássica e não dispensava nunca no café que tomava pela manhã (antes de [se] deitar...) de ouvir o *Claire de Lune*, de Debussy...”. GOMES, *Op. Cit.* p. 100.

²⁷ MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: Uma Biografia*, Brasília, Ed. da UnB, 1990, p. 250.

revista Carioca²⁸. “‘Se a lua contasse’, contaria que ele vive no coração do povo. É um compositor, que abusa da arte de ser sutil nas suas composições. Vive para a música. Quem roubou meu carneirinho? ‘foi um furto que ainda perdura’”. Seu prestígio ainda se fazia notar nos anos 50, quando a mesma *Se a Lua Contasse* deu nome a um programa da Rádio Mayrink Veiga do Rio²⁹, com retransmissão pela Rádio Nacional de São Paulo.

O Rádio vivia nos anos 30 uma fase de grande expansão. Os cantores, maiores beneficiários da nova tecnologia de gravação elétrica, eram as maiores estrelas do novo veículo das multidões, que se transformava rapidamente num atrativo ambiente de promoção de suas carreiras. A fama obtida através da divulgação em ondas curtas, o reconhecimento e algum dinheiro, podiam ser conseguidos ali. É Noel Rosa quem relata:

“O rádio começava a dominar. As meninas do bairro já não tinham como único e invariável assunto os galãs de cinema. Muitos já se esqueciam do Ramon Novarro, do John Gilbert e outros amantes da tela e falavam dos ‘ases’ do rádio. Compenetrei-me de que era preciso entrar para o rádio. E não me foi difícil. Enfim era um ‘astro’ do microfone. As mocinhas bonitas, e mesmo as feias, ouviam-me e quando me encontravam, cravavam em mim um olho curioso”³⁰.

A audibilidade, por meio do rádio, que tornava populares os “astros do microfone” lhes aumentava também a visibilidade, legitimando-os como figuras públicas. Essa tendência coincide com o período de comercialização da radiodifusão brasileira, o que contrariava a expectativa dos artistas eruditos e intelectuais da época. O antropólogo Roquette-Pinto, sintetiza com felicidade o sentimento daqueles tempos³¹: “Cada vez que tomava os fones vinha-me ao pensamento o que o Brasil poderia ganhar com aquele meio formidável de expansão cultural”, e ainda “que tomasse a dianteira num grande movimento civilizador, que seria a prática da radiotelefonía educadora”. Pouco adiante Tinhorão afirma que “...a profissionalização do rádio começava a se fazer pelo atendimento das exigências mais imediatas da massa, em prejuízo do sentido

²⁸ BARROS, *Op. Cit.* p. 55.

²⁹ CABRAL, *Op. Cit.* p. 98.

³⁰ BARROS, *Op. Cit.* p. 55-56.

³¹ TINHORÃO, José Ramos. *Do Gramofone ao Rádio e TV*. São Paulo, Ática, 1981, pp. 35-36 e 43.

cultural-elitista prognosticado pelo pioneiro Roquette-pinto...”, e “...para maior eficiência da venda das mensagens publicitárias dos intervalos”. O desenvolvimento artístico do compositor Custódio Mesquita acompanha, portanto, a própria evolução do rádio como veículo massivo, se ajustando àquele gosto, apesar de sua inclinação pessoal para o projeto de um Rádio ‘educador’³². O artista desta maneira tem no trânsito entre os domínios do gosto popular, em constante movimento, e a aspiração a um valor cultural, distinto e enobecedor (em meio ao contingente heterogêneo de artistas que o rádio revelava), o balizamento de sua ação criadora e o equilíbrio justo no uso dos elementos de poética disponíveis no seu tempo. Custódio acreditava que era possível fazer uma “ponte entre o gosto cultivado na pequena burguesia e o das ruas”³³.

No mesmo passo ocorria a consolidação e legitimação do samba. Na revista *Sambista da Cinelândia*, de Mesquita e Lago, apresentada em 1936, um dos quadros dedicava-se ao tema da aceitação do samba, tratando-o como “sinfonia nacional” em um claro gesto a favor do “fim da oposição a esse gênero musical que fora tão duramente reprimido pelo governo e discriminado pela sociedade”. Também nesse tempo acirrava-se a discussão sobre a autenticidade do samba, num certame que envolvia de um lado o morro, a *tradição* e de outro o asfalto, o *moderno*³⁴.

“Centro cosmopolita por excelência, o Rio de Janeiro tornava-se a cidade brasileira onde seria mais intenso o processo de aculturação”. Lá, o confronto campo/cidade, nacional/estrangeiro, branco/negro, vai ocorrer com a maior intensidade³⁵. Quando o maestro Radamés Gnattali iniciou suas atividades como

³² BARROS, *Op. Cit.* À página 54 de seu trabalho, o historiador informa que, em entrevista concedida à revista *Carioca* de 1937, Custódio falava das “limitações do rádio” e, criticando o modelo excessivamente comercial, que não queria continuar num meio de divulgação que se descuidava totalmente de sua missão cultural e educadora.

³³ *Idem*, p. 18.

³⁴ VELLOSO, *Op. Cit.* pp. 95-125.

³⁵ BARROS, *Op. Cit.* p. 35.

arranjador de música popular, em 1930 na cidade do Rio, a idéia do nacionalismo na música já dava claros sinais de seu alcance. É ele quem nos conta³⁶ que

“até aquele tempo música brasileira só se tocava com regional [refere-se à época - em que introduzia, nos arranjos escritos para Orlando Silva, elementos que hoje são conhecidos como *Jazzsinfônicos*]. Eu então comecei a escrever os arranjos para o Orlando Silva, usando violinos nas músicas românticas e metais nos sambas. Ai começaram a reclamar, até por cartas, dizendo que música brasileira só podia ter violão e cavaquinho”.

Paradoxalmente, ainda pelo maestro³⁷, sabemos que

“no tempo da R.C.A., na rua do Mercado, começou a rádio Transmissora. E lá o americano Mr. Evans...queria dar tons mais profissionais às gravações, a fim de competir com mais apuro com o disco estrangeiro que chegava ao Brasil com belos arranjos orquestrais. Naquela época ouvia-se muita música estrangeira”.

Se por um lado a ‘máquina falante’ de Edison e o rádio contribuíram para a diminuição da “atividade vocal individual, assim como o carro reduziu a atividade pedestre”, eles, como também a criatura de Ford, concorreram para que a informação cultural passasse a chegar mais rápido e mais longe. Na ilustre síntese de McLuhan³⁸, o “Fonógrafo: *music-hall* sem paredes”, veio possibilitar que as práticas musicais se ‘influenciassem’ e incrementassem o já existente sincretismo euroafroamericano. Num período sob a ainda forte influência do pensamento modernista, após o marco de 1922, era oportuno que essa preocupação com o legítimo e o nacional assolasse muitas mentes criativas, comunicadores e parte do público em geral. Apesar de freqüentemente ouvirmos afirmações de uma forte influência americana na nossa música popular, é bom ressaltar que também ‘sofremos’ o influxo de canções francesas³⁹, do tango, do bolero –

³⁶ BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali; o eterno experimentador*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1984, p. 36.

³⁷ *Idem* p. 35

³⁸ McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Trad. Décio Pignatari. São Paulo, Cultrix, 1979, p. 309-318.

³⁹ SEVERIANO e MELLO, *Op. Cit.* p. 17-46, apontam nove sucessos franceses entre 1901 e 1916, de um total de vinte e um estrangeiros. Ver também BARROS, *Op. Cit.* p. 34.

cubano e mexicano, e que também pudemos exercer o contrário, em diferentes tempos e medidas. O mais difícil, porém, é determinar que ‘esse’ ou ‘aquele’ elemento musical tem tal ou qual origem, até mesmo porque um projeto desse tipo é demais árido e também, talvez, quase tão frustrante e improdutivo quanto as tentativas de estabelecer o que seria o ‘universal’, em termos musicais. Este trabalho pretende, na medida do possível, evitar essa armadilha e sim tentar apontar, dentro desse propósito, apenas o que é ‘emblemático’ de certa prática musical e relevante ao contexto específico da análise, que não se volta especificamente para esse problema. Muito mais útil seria encarar o *moderno*, e assim o consideramos Custódio, como o ato de caminhar nos limites de um dado contexto, equilibrando-se no ‘fio da navalha’, correndo riscos. O termo expansão pode ser aqui utilizado para refletir a idéia de crescimento (ampliação e ou mutação dos modelos) do campo de realizações que a canção popular forma e possibilita, em seu contexto. Um jeito de fazer que é ao mesmo tempo, crescer, e de tal modo que quando se manifesta, ‘inventa’ como crescer.

Sobre a preocupação em ser moderno e brasileiro, tomemos o que escreveu Ari Vasconcelos ao noticiar um casual encontro entre ele, Tom Jobim e Vadico, em 1955⁴⁰:

“Tom, Vadico e este cronista reuniram-se numa noite qualquer da semana passada em pleno restaurante Cervantes. Havíamos tomado um lotação juntos e, na altura do túnel, chegamos à conclusão que não podíamos nos separar tão cedo. A conversa assumiu o tom transcendental que têm todas as conversas depois da uma hora da manhã. A música popular brasileira foi dissecada, esquartejada, trinchada, o mesmo acontecendo a alguns frangos devidamente guarnecidos de arroz. Tom defendeu as conquistas harmônicas modernas. Vadico concordou até certo ponto, mas queixou-se da invasão do ritmo de bolero no samba. E explodiu: ‘O brasileiro jogou fora o seu ritmo, que é originalíssimo, e adotou o do bolero, que é um chocalho mal tocado’”.

Outro exemplo: “No depoimento de Radamés Gnattali ao Museu da Imagem e do Som, Hermínio Bello de Carvalho lembrou-se do nome do compositor Valzinho como

⁴⁰ CABRAL, *Op. Cit.* p. 96.

um dos modernizadores da música brasileira popular. Em seguida foi estabelecido um diálogo exatamente sobre os pioneiros da Bossa Nova”⁴¹:

Jairo Severiano – Valzinho sabia música. Aliás, não sabia, mas fazia todos esses acordes de nona, décima primeira, décima terceira, fazia tudo.

Tom Jobim – *Doce veneno* que o diga, né? *Óculos escuros*...

Jairo – Isso tudo numa época em que pouca gente fazia.

Tom – Era o pessoal da Rádio Nacional.

Radamés – Acho que foram esses que começaram com a bossa nova.

Tom – É, vamos dizer que foram a base desse troço.

Herminio – Garoto, Valzinho.

Tom – Garoto, Valzinho, Radamés...

Herminio – Custódio Mesquita.

Tom – Custódio.

Herminio – Mais tarde, várias pessoas, inclusive gente que ficou esquecida como Johnny Alf.

Radamés – Mas ele está vivo.

Tom – Muito Bom.

Radamés – Tem certas coisas que não se entende.

Jairo – Johnny Alf tem coisas boas.

Tom – Lindas, muito boas.

O próprio Johnny Alf, que ao tocar piano e cantar na Cantina do César no início dos anos 50, era alvo especial da atenção de toda uma nova geração de músicos e compositores do Rio de Janeiro, confirma as fontes acima ao incluir em seu repertório canções de Valzinho, como *Sonhar* e *Tormento* (além de *Doce Veneno*), e de Mesquita, como *Saia do Caminho*, *Rosa de Maio*, *Como os Rios que Correm Pro Mar*, *Nossa Comédia*, *Noturno*⁴², e também *Feitiçaria*, gravada em seu primeiro LP⁴³. Johnny era admirado por fazer músicas “estranhas ao padrão estabelecido”⁴⁴ e também admirava, por sua vez, os modernos criadores que o antecederam. Apesar de dois violonistas aparecerem entre os nomes citados, muitos dos compositores que se afirmavam nessa linha eram pianistas. Outros deles devem ser lembrados, nesse processo de transformações estilísticas da música brasileira popular, como Vadico (Osvaldo

⁴¹ *Idem*, p. 122-123.

⁴² Conforme arquivo pessoal de manuscritos ao qual tivemos acesso.

⁴³ Em depoimento ao autor destas linhas, Johnny Alf explica porque incluiu o *Feitiçaria* no disco: “É a música em si. É aquele negócio, é a tendência de querer fazer um negócio que mais ou menos equiparasse com o que eu gravei, o *Rapaz de Bem*, no mesmo disco, né? *Ilusão à Toa*...”

⁴⁴ CABRAL, *Op. Cit.* p. 121.

Gogliano), José Maria de Abreu e o próprio Ari Barroso. Cabral afirma que quando Aloísio de Oliveira assumia a direção artística da Odeon em 1956, recém-chegado dos Estados Unidos, encontrava uma cena que revelava com que celeridade rumava o Brasil, naquele momento, no sentido de uma “velha tendência” de “modernizá-la, com a introdução de recursos da música erudita ou do jazz”. “Ari Barroso e Custódio Mesquita, cada um no seu estilo, surpreendiam o público e os colegas, desde a década de 1930, com harmonias absolutamente incomuns para a sua época. Não há nada que se compare, em 1934, com *Inquietação*, de Ari Barroso, assim como poucas vezes, em qualquer tempo, foi feita uma música com a harmonia tão sofisticada quanta[o] a de *Noturno em tempo de samba*, de Custódio Mesquita e Evaldo Ruy, gravada por Sílvio Caldas em 44”.⁴⁵

Entre tantos nomes citados como modernizadores, pioneiros ou precursores da Bossa Nova (tida como marco inicial de modernidade em nossa Música Popular), Custódio Mesquita foi seguramente um dos que mais emplacou sucessos populares, lançados por intérpretes como Sílvio Caldas, Mário Reis, Carmen Miranda, Francisco Alves, Orlando Silva, Isaura Garcia, Nelson Gonçalves, Linda e Dircinha Batista, Araci de Almeida, Carlos Galhardo etc. Talvez por isto a figura de Custódio seja freqüentemente citada pelos estudiosos da MPB como um compositor influente do seu tempo, fortemente inserido nesse processo que leva à Bossa Nova. *Mulher, Promessa e Feitiçaria*, são alguns exemplos de peças com ‘diferentes’ harmonias e tensões melódicas ‘novas’, quando por ele concebidas.

Não tivemos acesso sequer a uma gravação de peça original instrumental pelo autor, que trabalhou com parceiros letristas ou preferiu escrever ele próprio as letras para suas músicas dedicando-se assim, com exclusividade, no plano musical de sua carreira artística, ao feitiço da canção radiofonizada. No final dos anos trinta, início dos quarenta, eram quatro os cantores de maior popularidade, batizados pela imprensa de “os quatro

⁴⁵ *Idem*, p. 119-120.

grandes”): Francisco Alves, Orlando Silva, Sílvio Caldas e Carlos Galhardo. Só estes quatro cantores concentram quarenta fonogramas de canções utilizadas neste estudo sobre o compositor Custódio Mesquita⁴⁶, dezoito deles feitos por Sílvio Caldas. Considerando-se ainda as trinta e quatro músicas divididas apenas entre as irmãs Carmen e Aurora Miranda e as também freqüentes Isaura Garcia e Linda Batista, e ainda Nelson Gonçalves (com sete gravações), Araci de Almeida, Dircinha Batista e Emilinha Borba, temos exemplos mais do que suficientes para reconhecer que Custódio era gravado pelos maiores “cartazes” da sua época.

A atividade de Custódio Mesquita como compositor musical se manteve fiel, como dito, ao feitiço de canções, sempre nos domínios da música popular, além de um trabalho infantil intitulado *O Álbum do Toninho*, com textos de Magalhães Júnior. Segundo Orlando de Barros seu conjunto de composições totaliza cento e setenta e uma músicas. Contamos, porém, para a realização deste trabalho, com o número de cento e dez (110) canções, contidas em cento e nove fonogramas realizados entre 1932 e 1949, por ser este o maior número de gravações originais que pôde ser apontado até o momento. As demais composições ou não chegaram a ser editadas, ou se perderam nalgum ponto da estrada do tempo ou permaneceram apenas manuscritas.

A primeira criação de Custódio e Evaldo Ruy, seu profluente parceiro da fase final, foi lançada pelo cantor Carlos Roberto em abril de 1943 – *Pra que Viver?* – sendo o único bolero de autoria de Mesquita. Nas referências encontradas quanto aos gêneros das músicas, constam sete que são apresentadas como apenas ‘canção’. *Casa de Sopapo*, de Mesquita e Luiz Peixoto (em verdade um samba) é apresentada como embolada e ainda há dois choros, *Quem É?* com Joracy Camargo e *Mentirosa* com Mário Lago. Apenas dez das cento e dez músicas pesquisadas são, digamos excepcionais, pois as demais cem músicas estão concentradas em quatro grandes vertentes: a) as marchinhas,

⁴⁶ Ao final deste volume há uma discografia em anexo, em forma de tabela, com informação de título, autor(es), gênero, intérprete, número do disco e data, transcrita de um impresso que acompanha os seis volumes em cassete da *Collector's* “Custódio Mesquita – obra completa”, em gravações originais (primeiro lançamento da música) utilizadas para a pesquisa.

com vinte e seis registros; b) os sambas, incluindo o *Casa de Sopapo*, são a maioria – trinta e nove composições, entre as quais há cinco sambas-canção e um samba-choro; c) também numerosas, figuram as valsas – ao todo dezessete; d) dezoito são os foxes, apresentados ora simplesmente como *fox* (6), ora como *fox-canção* (10), ou ainda *fox-trot* (1) e *fox-blue* (1). Para uma melhor visualização:

Tabela: produção de Custódio Mesquita em gêneros musicais

<i>marchinhas</i>	<i>sambas</i>	<i>valsas</i>	<i>foxes</i>
26	39	17	18

Diante dessas quatro grandes *estações radiofônicas* podemos alcançar uma escuta panorâmica da obra de Custódio Mesquita, em distintos momentos criativos de sua carreira. Seu primeiro encontro com o sucesso se deu com a marcha *Se a Lua Contasse*, seguido por uma produção voltada principalmente para o repertório de meio de ano. Desta maneira nos dedicaremos, nos próximos quatro capítulos, ao reconhecimento integral da obra musical de Custódio, procurando encontrar o particular acento deste compositor “romântico” e “sentimental”⁴⁷. Ela foi aqui dividida em sua produção de marchas – principalmente voltadas para o carnaval (além de uns poucos sambas neste segmento), os sambas de meio de ano, as valsas (também aquelas sete ‘canções’ referidas há pouco) e os *foxes*.

⁴⁷ BARROS, *Op. Cit.* p. 119.

2. MARCHISTA, EU!?!

“Antes do advento do samba e da marchinha, fazia sucesso no carnaval qualquer tipo de música, nem sempre alegre...”. Desta maneira Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello¹ começam o parágrafo referente à valsa *Pierrô e Colombina*, de Oscar de Almeida a qual, apesar da tristeza representada pela melodia e versos, “tomou conta do Rio de Janeiro nos carnavais de 1915 e 1916”. Portanto, um título temático, como aqui no caso desta valsa *Pierrô e Colombina* ou de duplo sentido, como em *Essa Nega Qué me Dá*

¹ SEVERIANO e MELLO. *Op. Cit.* p. 40.

(1921), de Caninha e Lezute, já poderiam inicialmente impulsionar um sucesso de carnaval.

Segundo Tinhorão² com o advento do samba e da marchinha desencadeou-se um ciclo carnavalesco na canção popular brasileira, capaz de gerar inúmeros sucessos e atrair a atenção de muitos compositores nos anos vinte, fato que se verifica também nas décadas posteriores. Mesmo admitindo que a música de carnaval seja, por sua inserção numa festa mais ampla que a submete a uma ordem funcional (envolver as pessoas e mantê-las num espírito de folia) ligeira, simplória ou musicalmente menos elaborada se comparada à produção de meio de ano, notemos que ela se estabelece mediante o cumprimento de várias exigências que são o seu próprio fundamento: a melodia e harmonia simples, o ritmo alegre e saltitante, a letra bem humorada ou crítica, enfim todos os ingredientes desse tipo de repertório.

Se o samba é aceito como um produto mestiço, oriundo de um confronto da tradição melódico-harmônica européia com a rítmica afro-brasileira, a marchinha pode ser considerada uma derivação da polca-marcha, tendo incorporado uma boa diversidade de ritmos e gêneros norte-americanos, muito em moda desde o pós Grande Guerra, e que iriam ‘contaminar’ não só a brasileira mas toda a música popular ocidental³. Os primeiros anos da década de trinta, marcam a trajetória de fixação e expansão do samba e da marchinha, que no período 1931-1940, formam mais da metade do repertório lançado em discos: das 6706 composições gravadas 2176 eram sambas e 1225 marchinhas, totalizando 3401 fonogramas⁴.

No ano de 1932 Custódio Mesquita estreou em disco, mesmo ano em que os Irmãos Valença e Lamartine Babo emplacaram aquela que seria uma das mais bem aceitas marchas de carnaval, a conhecida *O Teu Cabelo não Nega*. Apesar do grande

² TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis, Vozes, 1974, p. 115-126.

³ SEVERIANO e MELLO, *Op. Cit.* p. 49.

⁴ *Idem*, p. 86.

potencial de mercado das músicas carnavalescas Custódio, em termos práticos, não se ocupou desse segmento em todo o ano de 1932. Apenas o samba *Os Homens São Uns Anjinhos*, cuja letra explora uma ‘tensão’ entre os sexos masculino e feminino, invertendo a posição da mulher pura, poderia ter despontado no carnaval do ano seguinte, mas isso não ocorreu. Esse samba gravado por Sílvio Caldas em 1932 apresenta, na primeira parte da melodia, um recurso de negativa de um certo procedimento tonal em conclusão de frase, então em voga. Ouçamos a faixa 1:

Os Homens São uns Anjinhos Custódio Mesquita Sílvio Caldas
Victor - 1932

The musical score consists of two staves. The top staff is the vocal line in treble clef, 2/4 time, with lyrics: "Os ho mens são uns an ji tuhos eas mu lheres ver da dei ros di a bi nhos". Above the staff, there are markings "A 1", "5", and "7M". The bottom staff is the piano accompaniment, showing chords: Eb, G7, Db7, C7, Fm, Bb7, Eb7M. Below the piano staff, the text "sub V7/Vi" is written.

Observe o verso *e as mulheres verdadeiros diabinhos*, que se estende do fim do compasso 4 até o início do 7. É esta a semi-conclusão referida, que seria ‘natural’ se repousasse na nota tônica (mi bemol), de acordo com a simulação abaixo. Mas Mesquita se esquivava desta preaudição⁵ resolvendo na sétima maior (ré) conforme o exemplo 2.1.

The musical example shows a melodic phrase in treble clef, 2/4 time. The lyrics are "eas mu lheres ver da dei ros di a bi nhos". A circled note on the final syllable "nhos" indicates the resolution to the seventh degree (Ré).

Podemos admitir, comparando a opção do autor com o modelo simulado, que trata-se de uma ‘oposição’ a este dado paradigma,

pois a sensível (terça do V7) é característica da preparação e não da conclusão. Confira também o substituto do acorde de dominante do sexto grau, compasso 3, aplicado com bom efeito.

⁵ Sentido análogo ao de previsão.

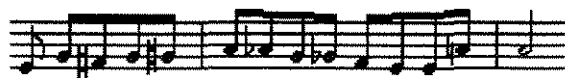
No ano de 1933, o autor escreveu alguns sambas (4) e marchas (3), uma delas chamada *Se a Lua Contasse* que, lançada por Aurora Miranda em outubro, iria obter grande êxito no carnaval de 1934, mesmo ano de *Agora É Cinza* de Bide e Marçal, *Uma Andorinha Não Faz Verão*, de João de Barro e Lamartine Babo e *Cidade Maravilhosa*, de André Filho. De fato, *Se a Lua Contasse* não é apenas a primeira marcha de Custódio a se destacar em um carnaval, mas seu maior sucesso até então, aquele que o tirou de um ainda quase anonimato diante do grande público, tendo o compositor vivido dele por vários anos. Ouçamos, à faixa 2, a primeira parte desta “marcha encantadora”⁶:

Se A Lua Contasse Custódio Mesquita Aurora Miranda
Odeon - 1933

The musical score is presented in two systems. The first system shows the vocal melody starting with a treble clef and a common time signature. The lyrics are: "Se a lua a con tas se tu do que vê de mim e de vo cê mui to te ri a que con". Above the first measure is a chord symbol 'A' with a '1' below it. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clefs) with chords: 'C', 'C', and 'A7'. The second system continues the vocal melody with lyrics: "tar con ta ri a que nos viu bri gan doc viu vo cê cho ran do me pe din do pra vol tar". Above the first measure of the vocal line are fingerings '5', '3', '4', and '5'. The piano accompaniment chords are: 'Dm', 'Fm6', 'C', 'G7', and 'C'. Below the piano part of the second system is the chord symbol 'IVm'.

⁶ GOMES, *Op. Cit.* p. 21.

Podemos constatar tocando o trecho⁷ que a melodia tem sua graça, exibindo um belo motivo inicial em anacrusa que contribui muito para a assunção, logo no primeiro verso da letra, de um tom interjetivo farsesco que permeará toda a peça. Os cromatismos vão também ajudar a imprimir tal caráter, na linha ‘deslizante’ que prevalece no segundo inciso, compassos 2 e 3 (...*mim e de mim e de vo cê muito te ri a que con tar de você muito teria...*) articulada por um salto de quarta justa ascendente no fim, como aparece acima na correspondente ilustração.



Um outro ponto de interesse, ainda no aspecto melódico da referida canção, é um contorno que escapa ao usual, principalmente em se tratando de música carnavalesca, presente no compasso 5. A situação harmônica é de empréstimo modal, na adoção do acorde de subdominante (quarto grau da escala) no modo menor, o que é enfatizado pela melodia que apresenta a terça menor (lá bemol) repetidas vezes. A última nota do compasso 5 antecipa (em síncope de colcheia) a primeira do próximo compasso, a saber, a quinta do acorde de tônica (dó). O interessante é que não o faz sem antes passar pela quarta (ou décima primeira), com duração de semínima, do ainda acorde de fá menor, atingindo a nota sol por salto de terça menor descendente⁸. Este efeito é, como podemos ouvir, um tanto incomum⁹ e também pode responder parcialmente pela ótima aceitação da construção musical-poética de *Se a Lua Contasse*.

Quanto à segunda parte, nem música nem versos apresentam algo de diferente do que já fora proposto antes, mas deve ser dito que esta cumpre bem a função de estabelecer um contraste com a primeira. Isto é obtido através da modulação para a tônica relativa (no caso um lá menor) coisa aliás, muito praticada em gêneros populares *tradicionais*, e de um abrandamento rítmico da melodia, que passa a ter notas um pouco

⁷ Note-se bem que além da melodia cifrada, forma de notação muito difundida nos atuais *songbooks*, foi colocada também uma realização, bem simples, da harmonia para piano (sem especificar uma divisão rítmica de acompanhamento), a fim de auxiliar na compreensão integral das considerações, se assim for necessário.

⁸ Ao que podemos nos referir como nota ‘escapada’, ou *échappée*.

⁹ A relevância do recurso melódico usado é tal que, na exposição instrumental da melodia, na parte central do arranjo, alguns sopros tocam ‘corrigindo’ a nota para si bequadro, sensível da tonalidade (dó).

mais prolongadas. Os versos da segunda parte reiteram a imagem poética da primeira, como também o ar de farsa já anunciado. São duas estrofes, uma cantada na primeira vez, após a exposição e repetição da primeira parte e a outra no mesmo ponto, só que na segunda aparição:

*Somente a lua foi testemunha
Daquele beijo sensacional
Neste momento foi tal o enlevo
Que a própria lua sentiu-se mal*

*Só as estrelas que cintilavam
Hoje dão conta do que se viu
Contam que a lua foi desmaiando
Caiu nas ondas, boiou, sumiu...*

Dois meses depois de Aurora Miranda ter gravado *Se a Lua Contasse*, o cantor João Petra de Barros grava a marcha *Lourinha*, que nada traz de excepcional. Já *Sobe Balão*, uma marcha junina de 1934 (também por Aurora), demonstra mais um pouco da incontinência estilística que parece acompanhar o compositor, especialmente na segunda parte, como ouvimos na faixa 3:

Sobe Balão Custódio Mesquita Aurora Miranda
Odeon - 1934

The musical score for "Sobe Balão" consists of two staves. The top staff is the vocal line in treble clef, and the bottom staff is the piano accompaniment in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are written below the vocal line. Chord markings (B, Am, D7, G7M) are placed above the piano staff. A measure number '17' is indicated at the start of the first measure of both staves. The lyrics are: "ba lão da mi nha fe li ci da de so be car re ga do dees pe ran ça não can sa". There is a "7M" marking above the vocal line and a "salto de..." marking above the final measure of the vocal line.

Logo no começo da frase, compassos 17 e 18, ocorre uma preparação da tônica, pelo uso da dominante, com o acorde de segundo (grau) cadencial interpolado. Conhecida no meio da música popular como II – V7 – I (ou dois-cinco-um) esta cadência substitui a clássica IV – V – I e veio a se tornar freqüente anos depois no *Jazz* moderno, mesmo em situações secundárias (preparando acordes que não o de tônica), graças ao denso trabalho de ‘pianistas do Harlem’, principalmente o de Art Tatum, no qual se ouve exemplos dessa prática ainda nos idos de 30, como sugere Gridley:

“He [Tatum] was important in the development of modern jazz because he became a master at spontaneously adding and changing chords in pop tunes”¹⁰.

Portanto atualíssimo para a época de *Sobe Balão*, mas não para por aí. Na resolução de tal cadência, no acorde de sol maior (tônica), Custódio ‘ataca’ uma sétima maior na melodia, ainda enfatizando a nota (fã sustenido) mediante várias repetições ao longo do verso *sobe carregado de esperança* /. Imediatamente depois a linha melódica dá um salto de sétima menor ascendente partindo da sexta de sol (mi), após uma bordadura inferior, e atingindo a décima primeira do lá menor (nota ré, com duração de semínima) sem assumir o caráter de apojatura para a terça. Todos esses elementos musicais são conscientemente selecionados e apontam para a valorização dada pelo

¹⁰ GRIDLEY, Mark. *Jazz Styles: History and Analysis*. Englewood Cliffs (Prentice-Hall) 1988, pp. 99-100.

compositor aos parâmetros musicais da canção. Ouçamos, faixa 4, a estranhíssima passagem, cheia de suspensões, que antecede a seção central¹¹ desta marchinha.

Já em *O Tempo Passa* encontramos uma introdução curiosa (faixa 5). Inicia em clima de abertura, épico, ascendente, apesar das pontuações um tanto indolentes do contratempo (chimbau) da bateria já conotarem que tal ‘pompa’ não se sustentará por muito tempo. ‘De fininho’, após um ‘dramático’ acorde diminuto, a introdução acaba descambando para o passo embalado e contínuo da marchinha, em pura sugestão de movimento instintivo e festa. Tal introdução lembra

“...uma fanfarra grandiosa, um tipo de sonoridade que já era usado nas aberturas dos *intermedi* e óperas renascentistas e que permaneceu como referência até o século vinte”¹²,

e não é caso único no repertório do autor. Talvez a presença de tal elemento possa ser creditada à influência do Cinema, a esta altura já dispondo da tecnologia do sistema de três pistas de trilha sonora¹³ (música, ruídos, diálogo), que já fixava seus procedimentos musicais que seriam adotados até os nossos dias, um deles a própria ‘abertura’. O uso das sétimas maiores na melodia tão caras ao compositor aparecem em *O Tempo Passa*, com e sem preparação. Curioso é que os primeiros dois compassos dessa marcha revelam com que naturalidade foram usadas a nona e a sétima maior, respectivamente, nos tempos fortes do primeiro e do segundo compassos, como aparece na linha abaixo.

O tempo pas sa ea gen te cho ra

Será preciso procurarmos insistentemente se quisermos encontrar tais elementos, já em 1934, em outros autores

¹¹ Parte instrumental executada, geralmente no meio do arranjo, para desenvolver a melodia e manter a atenção até a segunda entrada cantada, que pode ser inteira ou parcial, com os mesmos ou outros versos. Uma canção apresenta normalmente três intervenções instrumentais: a introdução, a seção central e a *coda*, que é uma extensão final, todas elas muito variáveis segundo os propósitos e interesses formais e expressivos em cada caso.

¹² CARRASCO, Claudiney. *Sigkronos: A Formação da Poética musical do Cinema*, Tese de Doutorado. São Paulo (ECA/USP) 1998, p. 183.

¹³ *Idem*, p. 179.

mesmo fora do universo da marcha.

Só para termos uma idéia, essas são as famosas dissonâncias melódicas que ouvimos nas duas notas iniciais de *Garota de Ipanema*, escrita em 1962, que é um símbolo imaculado de *modernidade* em canção popular e, ainda referência internacional de nossa melhor produção nesse campo. Essas mesmas nona e sétima maior reaparecem na segunda parte de *O Tempo Passa*, cada qual resolvendo um II – V, ambos primários e um seguido do outro, como sugere a seguinte notação dos versos correspondentes:

Tenho vivido, mas não me arrependo não(nona)

Sempre fazendo o que me manda o coração(sétima maior)

Outra marchinha, *De Quem É o Meu Amor* (gravada por João Petra de Barros), tem a primeira frase marcada por uma ambigüidade modal - maior/menor - que, neste caso, dada a brevidade com que cada modo incide, reforça a opção crítica no trato do paradigma correspondente. O mesmo se constitui em explorar a oposição entre modelos equivalentes, ou seja, a frase melódica nas versões maior e menor. O autor subverte por diminuição, na sua manipulação desse modelo, a aplicação do conceito de isotopia, o qual admite aos enunciados várias expressões ou ocorrências distintas de sentido equivalente. Ouçamos (faixa 6) o que se coloca acima, já considerando a frase da reexposição que antecede a segunda parte, esta novamente em modo maior:

De Quem É o Meu Amor Custódio Mesquita João Petra de Barros
Ódeon - 1934

A(2)
9

Vo eé sa be de quem é o meu a mor mo re na é seu é seu co

9 E E7 A6 B7 E

No plano das possibilidades de cooptação de sentido pode ser dito que o inciso melódico em modo maior, compassos 9 a 12, promove, na sua articulação com a letra, o caráter afirmativo da proposição de amor, pelo agente poético: *Você sabe de quem é o meu amor morena? É seu.* Em contrapartida, a versão em modo menor atrela as qualidades musicais à dúvida que paira na questão: *E o seu, de quem será morena? É meu?* reclama para si o poeta. O fato é que a justaposição dos dois modos, maior – menor e de novo – maior, ‘opostos’ que são entre si, cria uma variação súbita que salta ao ouvido e provoca um razoável estranhamento. Como já antecipado, Custódio se apodera de um paradigma, a variação entre modo maior e menor em tom homônimo, que muito aparece em valsas e choros mas sempre dividida em seções distintas (primeira parte maior e segunda em menor, ou o contrário), transformando-o criticamente em uma espécie de miniatura, particularizando-o da maneira acima descrita.

Em 1935, mais melodias com sétimas maiores em tempos fortes, encontradas nas marchas *Noites Cariocas* e *Fruto Proibido* cantadas respectivamente pelas irmãs Aurora e Carmen Miranda, por exemplo. Em *Ano Novo*, marcha lançada pela assídua Aurora Miranda em outubro com vistas ao fim de ano (motivada talvez pelo sucesso de *Boas Festas*, de Assis Valente), o compositor brinda com o parceiro Zeca Ivo mais uma dose de requinte. Como que numa variação de *O Tempo Passa*, do ano anterior, Custódio se vale logo no inciso inicial da nona, compasso 1 e da sétima maior, compasso 2, em tempo forte na melodia como podemos constatar na comparação dos dois trechos:

O tempo passa e gente chora

A no no vo vida no va

Nem é necessário operar a transposição do segundo trecho para flagrarmos as muitas semelhanças que ambos apresentam, a começar pelas dissonâncias melódicas. O apoio rítmico da melodia é quase idêntico, à exceção do motivo acéfalo da anacrusa, que se repete no tempo fraco do primeiro compasso, em cada caso, sendo que em *O Tempo Passa* tem três notas (colcheias) e em *Ano Novo* tem duas (semínima e colcheia). Um sentido bastante coeso produz esta última em seu conjunto letra e música, pois toda a expectativa de renovação presente em cada passagem de ano é aqui bem representada pela imagem de algo que já desponta, mas ainda tem todo um caminho pela frente, como o próprio emprego de notas cujo efeito se mostra ainda pouco familiar. Se ano novo requer vida nova como sugere o texto de Zeca Ivo, no que tange o potencial evocativo de significação, tão exuberante em música, podemos afirmar que a construção de Mesquita para esta marchinha já está ‘no ano que vem’.

Aproveitando para mudar de ano foi mesmo em dezembro de 1935 que Custódio teve gravada uma marcha bastante carnavalesca, lançada para o carnaval de 1936, intitulada *Podia Ser Melhor*. A música assinala a segunda parceria com Mário Lago, a quem podemos atribuir uma positiva colaboração para a obtenção do justo tom popular da festa, embutido na canção.

A maior parte dos sambas de Custódio Mesquita não foi escrita com interesse de torná-los sucessos carnavalescos. É o que concluímos diante dos exemplos ouvidos para a elaboração deste trabalho, ao todo em número de trinta e nove¹⁴. Notamos apenas uma leve inclinação para o gênero em *Moreno Jogador*, ainda assim sem podê-la sustentar firmemente. Lançado em outubro de 1935 por Aurora Miranda, quem gravou nada menos que vinte composições de Custódio entre 1933 e 1936, *Bateu Meia Noite* é o

¹⁴ Conforme discografia em anexo. A relação inclui todos os sambas-carnaval, sambas, sambas-canção e um samba-choro, segundo os créditos da *Collector's*.

primeiro samba mais adequado ao carnaval. Melodia simples, coisa um tanto difícil no compositor, harmonia condizente, andamento justo e uma letra quase tão sedutora quanto a da marchinha *Se a Lua Contasse*, fabulada, na qual os ponteiros de um relógio são entes promovidos a amantes, conforme segue abaixo:

Bateu Meia Noite

No relógio de meu quarto os ponteiros estão juntinhos

Tenho a impressão de que saudosos

Um faz ao outro carinho

Após *Bateu Meia Noite* não encontramos nenhum outro samba do compositor com qualidades ideais para figurar em carnavais. O tratamento dado aos seus sambas muito mais o reafirma como sambista de meio de ano, produção esta que será abordada no próximo capítulo.

Desde os anos vinte as marchinhas, como se pode observar em seu processo de fixação, eram compostas de diferentes maneiras e para diversas finalidades. O teatro de revista era, dentre as possibilidades de inserção do gênero, o que mais se apresentava como alternativa a Mesquita que, compreensivelmente, não se enquadrava bem nos moldes simplórios que o segmento carnavalesco impunha a quem dele se servisse. Mesmo assim há ainda duas produções do compositor que merecem um apontamento dentro dessa linha. A primeira é a marcha *Faça de Conta*, gravada por Emília Borba em 1939, sendo a penúltima parceria de Custódio e Mário Lago, que aqui inclui também Antônio Almeida. Os versos de Lago e Almeida introduzem novamente a lua, que na sua fase cheia ilumina a beira-mar, numa fabela na qual os amantes exemplares são o mar e a areia, de certa maneira prenunciando o mote do grande sucesso obtido quase cinquenta

anos depois na voz de Ney Matogrosso¹⁵, através de uma imagem poética de mesma temática:

*Faça de conta que é lua cheia
E nós estamos à beira-mar
As ondas beijam suavemente a areia
Beijos de amor que nós devemos imitar*

A segunda é a marcha *É Inútil Mentir*, com parceria de Evaldo Ruy, lançada por Sílvio Caldas, acompanhado por Custódio Mesquita e Sua Orquestra, em 1943. Talvez possamos destacar esta entre tantas como uma mais das mais felizes no plano musical, preservando uma notável marca do virtuosismo melódico do compositor como podemos ouvir logo na primeira frase, o que conota a preocupação do compositor em atingir um nível de excelência em suas músicas (faixa 7):

É Inútil Mentir Custódio Mesquita/Evaldo Ruy Sílvio Caldas
Victor - 1943

A

É i nú til men tir tu me que res meu co rs ção me diz que sim en tre

1 C7 F7 Bbm

¹⁵ Lembremos a letra desta conhecida canção: *O mar passa saborosamente/ a lingua na areia/ que bem debochada, cinica que é...etc.*

tan to tu pre fe res vi ver tão lon ge de mi im

Bbm C7 Fm C7 Gb7 F7

Ao longo de sua carreira de compositor Custódio Mesquita teve encontros e desencontros com o segmento carnavalesco, sendo sua produção inicial a mais numerosa e tendo em *Se a Lua Contasse* o ponto culminante desta, junto ao público. É possível que, dado o temperamento de Custódio, se algum interlocutor desavisado o ‘presenteasse’ com a denominação de marchista¹⁶ excepcional, o que ele até foi em *latu sensu*, ele assim reagisse, imediatamente: “Marchista, eu?!?”.

¹⁶ Além de designar, pejorativamente, o fazedor de marchinhas (tido como gênero fácil) o termo indicava também, num jargão que se tornou conhecido no meio musical, o compositor que não sabia passar sua música para a pauta (pentagrama), adjetivo que certamente ‘muito incomodaria Mesquita’.

3. O MORRO COMEÇA ALI

Com o crescimento da venda de discos, possível a partir da combinação de dois importantes suportes tecnológicos – a gravação elétrica e o rádio – a produção de sambas foi sendo incrementada e o conseqüente aparecimento de toda uma geração de compositores ligados ao rádio e às gravadoras, fez nascer uma nova pronúncia de samba que passou a ser identificada como samba-canção. A utilização do termo se deu amplamente aludindo na verdade, muitas vezes, a diferentes concepções de samba, pois

“antes de fixar-se como gênero claramente definido, ao lado do samba carnavalesco, o nome samba-canção serviu para designar arbitrariamente várias músicas que caberiam, talvez, dentro da designação de sambas de meio de ano, mas não eram ainda verdadeiros sambas-canções”¹.

De qualquer modo o que veio, anos mais tarde, a ser apontado como “verdadeiro” samba-canção teve, nos feitos de Custódio Mesquita, uma reconhecível e importante referência. Se de acordo com a ficha técnica oferecida pela *Collector's*, já referida anteriormente, apenas cinco de seus trinta e nove sambas receberam a classificação de “samba-canção” é provável que um número aproximado *não* possa ser classificado como samba de meio de ano.

Se na maior parte da produção dos sambistas do morro é proeminente a inclinação carnavalesca, em Custódio Mesquita (como em tantos outros autores ‘grã-finos’) a tendência dominante é a da estilização dos sambas, possivelmente preocupado com a aceitação destes junto a um público médio. O primeiro samba nessa vertente é o controvertido *Prazer em Conhecê-lo* em parceria com o “Poeta da Vila” que recebeu de Custódio, via César Ladeira², o apelido de “filósofo do samba”. O maior interesse, por certa ótica, se volta para o possível motivo pelo qual não deu certo a parceria, posto que o samba tem pouco de interessante além de boas imagens na letra, como *furta-cor de terror e mais frios do que gelo*, representando o mal estar entre Noel e o noivo de uma ex-namorada. Eles (Noel e ela) teriam sido ‘apresentados’ numa festa em Vila Isabel, e ela, para disfarçar (o que tinham vivido juntos), teria pronunciado a frase-título. Deverá o ‘fracasso’ ao fato de que Custódio apenas “...completou a melodia, pois Noel iniciou-a”³

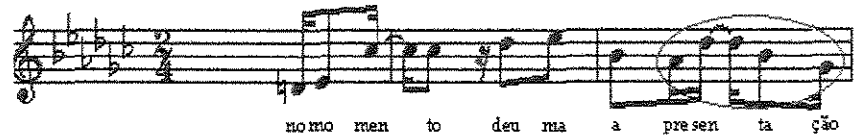
Interpretado por Mário Reis com a ironia que o texto requer, este samba, gravado ainda em 1932 dois meses depois de *Os Homens São Uns Anjinhos* (mencionado no capítulo anterior), contém a terminação paradigma que Custódio nega neste último, como já demonstrado. Recobremos ambas as conclusões melódicas:

¹ TINHORÃO, *Op. Cit.* p. 149.

² MÁXIMO e DIDIER, *Op. Cit.*, p. 250-251.

³ GOMES, *Op. Cit.* p. 58.

1) Prazer em
Conhecê-lo



2) Os Homens São Uns Anjinhos
(em mi bemol maior)



Essa mesma terminação melódica, na sua versão ‘bem comportada’ reaparece mais uma vez, confirmando assim tratar-se de um modelo de resolução tonal (antecipação, sobre a dominante, da tríade de tônica, partindo descendentemente da quinta à fundamental), no cadenciado *Palacete de Malandro*, lançado em 1933 por João Petra de Barros. Neste samba notamos a valorização dada ao acompanhamento de piano que, no início da música se passa *ad libitum* e revela um variado tratamento no uso da tessitura e em seguida, já à beira da segunda parte, vai imprimindo levemente o compasso ao longo do verso *cachaça pra matar a sede e aliviar o coração* /. Já na segunda frase musical uma outra situação que desperta a atenção é a curva melódica sobre a também notável opção de empréstimo modal na harmonia, como segue (confira a faixa 8):

Palacete de Malandro Custódio Mesquita João Petra de Barros
Victor - 1933

B G7 G° G7

a noi tei de lu ar

Am A♭ C

a su a luz bo ni ta vem bei jar

Custódio vai ainda mais longe no cuidado dispensado aos seus acompanhamentos, quando grava uma de suas músicas com Carmen Miranda, *Por Amor a Este Branco*. Logo na introdução ouve-se um piano com uma alta atividade rítmica, abusado, todo ‘repicado’. Alternando com os inúmeros breques, uns de efeito puramente rítmico e outros que articulam trechos distintos da canção, ouvimos passagens sem a marcação do ritmo que se adaptam bem às qualidades do “branco” decantadas em tom quase declamatório, às quais se seguem novamente trechos batucados no melhor estilo *teleco-teco*. Tais contrastes valorizam bastante a interpretação meio teatral de Carmen, sustentando-a perfeitamente, razão pela qual, talvez, fosse Custódio seu pianista preferido⁴ tendo inclusive com ela participado de filmes, programas de rádio e espetáculos. Ainda mais notável é o “inusitado solo de piano”⁵ do autor, faixa 9, o qual revela um bom domínio rítmico e harmônico do instrumento.

Doutor em Samba, gravado em 1933, figura entre as mais reconhecidas interpretações de Mário Reis, e o acompanhamento com intervenções contrapontísticas do saxofone de Pixinguinha, em meio aos sopros, confere ainda mais sabor à gravação. Na letra de Mesquita aparecem as ‘preocupações profissionais’ com o exercício da música, em representações como *Só o samba me interessa / e me traz animação / quero meu anel depressa / pra seguir a profissão*. Também o nacionalismo aparece expresso pelos versos *Vou cantar a vida inteira / para o meu samba vencer / é a causa brasileira / que eu quero defender*. Na feliz metáfora da causa brasileira esse doutor, com direito a anel *como qualquer bacharel / encontra legitimidade no ofício do samba*, que se coloca então como ‘réu’ diante de um ‘júri’ popular. Interessante é que ao mesmo tempo a imagem dá o seu recado ao ainda diletantismo do meio musical, e Mário Reis foi, tal como o colega de faculdade Ari Barroso, bacharel em direito, e chegou mesmo a abandonar a carreira de cantor por julgá-la frívola.

⁴ BARROS, *Op. Cit.* p. 161. Na nota 253, do segundo capítulo de seu trabalho sobre Custódio, Orlando de Barros cita artigo de “O Globo” de 13.03.45 noticiando a morte do compositor e apresentando a informação destacada.

⁵ *Idem.* p. 123.

Após um período de baixa dedicação de Custódio aos sambas de meio de ano, apenas três gravados entre 1934 e 1935, entre eles o *Moreno Cor de Bronze*, incluído no filme *Carioca Maravilhosa*, Aurora Miranda lança em abril de 1936 o *Juntei os Meus Trapinhos*. Este apresenta um conjunto de traços identificados mais facilmente com a noção geral que se tem de samba-canção, como o andamento moderado, algo em torno de 66 (batidas por minuto, ao metrônomo), sem dispensar a orquestração com sopros, e na letra o tema do amor desfeito – *Juntei meus trapinhos / não terás mais carinho*. Logo no primeiro verso soa uma interessante construção harmônico-melódica que parte do acorde de tônica, com terça na melodia, passa pelo sétimo grau abaixado e tipo dominante, também com a terça na melodia, e retorna à tônica, de onde se dirige ao segundo grau por meio de dominante individual. A progressão pode ser assim representada: I (acorde que conclui a introdução) – bVII7 – I – VI7 – II^m. Seguindo os primeiros oito compassos (faixa 10) podemos reconhecer o efeito obtido:

Juntei os Meus Trapinhos Custódio Mesquita Aurora Miranda
Ódeon - 1936

The image shows the musical score for the song "Juntei os Meus Trapinhos" by Custódio Mesquita, performed by Aurora Miranda in 1936. The score is written in 2/4 time and consists of two systems. The first system covers measures 1 through 4, and the second system covers measures 5 through 8. The lyrics are: "Jun tei meus tra pi nhos vou meem bo ra de vez mu la to tu vai me pa gar tu doa qui lo que fez". The chord progressions are: E6, D7, E6, C#7 for the first system; and F#m6, C#7, F#m6, C#7, F#m6 for the second system. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. There are some annotations above the first staff, including a '3' above measure 1, an 'A' above measure 2, and '1 3' above measure 3, and a '9' above measure 4.

O acorde do primeiro compasso pode ser considerado de empréstimo modal – uma dominante auxiliar preparando o terceiro grau abaixado, tônica maior relativa no modo menor de mi – mas seu emprego deve ser um pouco melhor detalhado. A conclusão do suposto V7 – I que levaria a sol maior (em verdade um bVII7 para bIII), de engano, não se dá em sol mas sim em mi maior que, retomando o modo inicial, reafirma suas propriedades suspensas pelo empréstimo. Esse efeito é na verdade provocado pela cadência plagal – caracterizada pelo movimento da função subdominante em direção à tônica – aqui representadas pelos acordes de bVII7 e I6. O bVII7 é uma ocorrência específica dentro de um leque de opções, ampliado pelo empréstimo modal, de acordes que podem figurar nessa cadência⁶.

Um mês depois, em maio de 1936 é a voz de Francisco Alves que vai lançar o *Vai Meu Samba*, que retoma o tema do amor desfeito porém, desta vez, pelo viés do amor refeito – por meio da substituição do par amoroso – ...*Vai meu samba / espalhar pela cidade / uma grande novidade / arranjei um novo amor*. Com um andamento mais rápido e acompanhamento ao sabor do regional (ampliado com mais sopros), este é mais um bom exemplo da sua produção de sambas de meio de ano. Mesmo em sambas ‘pra cima’ como este, de mais fácil envolvimento, o compositor insere a marca de sua veia melódica, e temos na segunda parte um audível exemplo dela, já com os versos da segunda aparição, como o exemplo (3.4) nos permite conferir, na faixa 11.

⁶ FREITAS, Sérgio. *Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. Dissertação de Mestrado, IA/UNESP, 1995. Todo esse ‘leque’ de opções é apontado na tabela 22, p. 136.

Vai Meu Samba

Custódio Mesquita

Francisco Alves
Victor - 1936

B

32 9

ar ran jar um no voa mor é nas cer mais u ma vez es que

C Am B7 E7 Am

32

37

cer do que se dis se não lem brar do que se fez e eu pa ra ser fe liz

Am G F7 E7 A7

37

42

ma tei a re cor da ção trans for mei em ban ga lô

Dm E7 Am Am

42

42
ma tei a re cor da ção trans for mei em ban ga ló

Dm E7 Am Am

42 42

Note como a nona foi utilizada, na entrada do compasso 36. Não imediatamente como nota melódica, apoiatura especificamente pois, bem ao gosto de Mesquita, só no compasso 37 dirige-se à fundamental do acorde de tônica relativa, um lá menor. Digna de nota é também a preparação para a volta da primeira frase, *Vai meu samba...*, no compasso 48, que articula todas as entradas do trecho à exceção do início, quando incide após o término da introdução. É um truque rítmico e harmônico que começa com um inesperado movimento descendente de meio tom, após a conclusão da segunda parte (em lá menor), um lá bemol maior, que se dirige a um ré bemol maior, após o que, novamente meio tom abaixo, a cadência simples V – I reapresenta a primeira parte. Transmitindo essa idéia em cifragem analítica podemos assim representá-la: $V_{Im} - \underline{bVI} - \underline{bII} - V - I$; ou prática $Am - \underline{Ab} - \underline{Db} - G - C$ (os acordes sublinhados mantêm relação V – I).

São ainda de 1936 *Cuíca, Pandeiro e Tamborim e Sambista da Cinelândia*, esta escrita com Mário Lago, ambos gravados por Carmen Miranda acompanhada por Custódio Mesquita e Seu Ritmo. *Exaltação à Favela*, com Dan Malio, foi realizada um mês depois e, sendo todos esses, sambas que valorizam a sonoridade, o ritmo e as ‘raízes’ do gênero, pode-se dizer aqui de uma fase mais afinada com sua legitimação e nacionalização. Nenhum outro samba além desses foi gravado até o regresso de

Custódio, como já dito anteriormente, da sua mais intensa fase de experiência no teatro e de desilusão com o rádio⁷.

Já em 1940 compõe com Jorge Faraj o *Preto Velho*, cantado por Sílvio Caldas. Uma melodia sinuosa, em modo menor, decanta em tom de lamentação as desventuras de um negro ex-combatente. Música e letra estão bem ajustadas nesta representação e vale aqui transcrever pelo menos a primeira parte a fim de poder oferecer um exemplo detalhado deste samba “heróico”⁸. Além da frase complexa, com trinta e dois compassos em dois blocos de dezesseis, com incisos que começam semelhantes e depois se desenvolvem distintamente, a linha de baixos também encerra alguma autonomia melódica, com um certo efeito de nostalgia (faixa 12).

Preto Velho Custódio Mesquita/Jorge Faraj Sílvio Caldas
Victor - 1940

1 5

Pre to ve lho quan doa su a som bra pas sa to do mun do faz cha la ça dá vai

1 Bm Bm/A C#7/G# G6 5 Bm

3 9

a de bo ehas ri sem sa ber que vo eẽ - quan ta san da del es tra gon a mo ci da

F#7 Bm G F#7 Bm C#7 F# F#B/A# A°

⁷ BARROS *Op. Cit.* p. 78.

⁸ GOMES, *Op. Cit.* p. 84.

The image displays a musical score for a samba song, consisting of three systems. Each system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with guitar chords. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

System 1:

- Measures 13-17.
- Lyrics: de com ba ten doem Thi u ti i min guém sa be que vo cê per den o bra ço car ran
- Chords: G#m, C#7, C#m7, F#7, 17 Bm, Bm/A, E7/G#

System 2:

- Measures 21-25.
- Lyrics: jou es se can sa ço bri gan doem Hu ma i tá quem me de ra Pre to
- Chords: A7/G, 21 D7/F#, G6, F#7, C7, B7, 25 Em

System 3:

- Measures 29-33.
- Lyrics: ve lho quea pu des se dar lho que vo cê me re ce e quea ví da não te dá
- Chords: Em/G, Bm/F#, Bm, 29 G, F#, Bm

Em 1941, em parceria com o animador de auditório Héber de Bôscoli, surge mais um samba que retoma o fio temático do afro-brasileiro urbano, e do morro como símbolo do ambiente de criação do samba. Lançado por uma dupla, Joel e Gaúcho, *O Morro Começa Ali*, revela como o tema é focalizado pelos autores e como é construída a imagem poética. Logo de início, os versos *O morro começa ali / onde o sambista sorri* e, mais adiante, *o morro só principia / onde acaba a hipocrisia / que domina nos salões /*, já denotam que se trata mais de decantar uma representação do morro, ideado, que de fazê-lo a partir de uma visão mais realista.

Em vários dos sambas de Custódio notamos a ocorrência de estruturas longas, com base em formas comuns como a simples ou a binária, ou combinando elementos de ambas, mas levadas a dimensões superlativas. Vimos à pouco o exemplo de *Preto Velho*, cuja primeira parte é composta de uma frase de dezesseis compassos que se repete com diferentes terminações, sendo a primeira transitória e a segunda conclusiva, ainda que não definitivamente (ainda há uma segunda parte). O mesmo acontece com *Mãe Maria*, de parceria com David Nasser, gravada em junho de 1943 por Nelson Gonçalves e Custódio Mesquita e Sua Orquestra. A primeira frase deste samba de forma binária (A – B), em mi bemol menor, é composta de vinte e quatro compassos abordando, harmonicamente, as regiões de tônica, subdominante e de novo tônica, cada qual em um inciso melódico de oito compassos. Já a segunda é uma frase ainda mais longa, em mi bemol maior, com (ou deveria ser) trinta e dois compassos. Muitas vezes uma canção inteira, em seu *chorus*⁹, tem esse número de compassos que é, aliás, uma (si)métrica muito difundida pelo cancionista popular. Quatro incisos perfazem a frase, sendo que no segundo a harmonia aborda a região de subdominante e, nos demais, a região é a de tônica. No quarto inciso, porém, que possui uma terminação melódica em nota longa durando dois compassos – suficientes para concluir perfeitamente o ‘bloco’ final de oito, Custódio decepa o último e fere subitamente a melodia ao piano, iniciando um rítmico solo permeado pelo acompanhamento orquestral.

Em vez de trinta e dois ficamos mesmo com os trinta e um compassos, contrariados em uma expectativa simples de reconhecer negada, mas difícil de reduzir à desimportância.

Promessa, também de 1943, é um samba inspirado nas “coisas nossas” nos “nossos costumes”¹⁰ e reflete a maturidade atingida por Custódio Mesquita àquela altura. Seu novo parceiro, Evaldo Ruy, fez a letra cair sobre a melodia como uma luva sobre seus “longos dedos”. *Promessa* maior era a de muitos outros sucessos (nem

⁹ Terminologia usada no meio jazzístico para se referir à forma integral da peça musical, sem levar em conta qualquer repetição. Frequentemente é tudo o que se canta, numa canção, até que ocorra uma intervenção instrumental no arranjo ou alguma mudança substancial (no tratamento musical ou do texto).

¹⁰ GOMES, *Op. Cit.* p. 64.

sempre comerciais) sob medida na criação de ambos. O arranjo deste samba é esmerado e conta com o piano de Custódio, tendo cabido a Silvío Caldas a interpretação, também destacada. A introdução já demonstra em que nível de detalhamento se deterá a instrumentação, ao passo que antecipa elementos distintos da melodia num procedimento semelhante às aberturas de filmes da época, fazendo “uso da prática de síntese temática”¹¹. Começa, num andamento bem marcado pela seção rítmica, com o motivo melódico que receberá o verso *Senhor do Bonfim / ...*, tocado pelos metais que ao fim da seqüência emitem um *crescendo*, seguido de um breque preenchido pelas cordas (friccionadas) que tocam o motivo do verso *mas o sol insistente no céu toda a terra secou /*, também de forma estilizada. Este mesmo fragmento ascendente é imediatamente imitado pelo violão, depois do que se repete a mesma alternância dos timbres, executando o mesmo trecho transposto diatonicamente um tom acima. Aí é a vez do piano, *solito*, responder por uma pequena ponte de dois compassos, que leva aos quatro acordes finais da introdução, tocados em tempo fraco pelos metais com os trombones acentuando os tempos fortes numa linha descendente, respondidos a cada nota pelos trompetes em tom de anúncio, antes de um novo breque (faixa 13).

É após esse último breque que entra a melodia, pela voz de Caldas. O acorde é o de sol maior, tônica em questão, que se sustenta nos dois primeiros compassos. Na mudança para o terceiro compasso, no verso *seu filho plantou /*, a nota assinalada (sílabas) é harmonizada por um sol suspenso diminuto que também dura dois compassos. Ao invés de progredir para o lá menor, segundo grau da tonalidade, para o qual um diminuto de passagem aponta, nesta circunstância, regressa ao acorde inicial de sol, o que soa de uma maneira surpreendente. Segue o verso *mas o sol insistente no céu toda a terra secou /*, no qual a notílabas sublinhada, que dura todo o compasso 7, é uma quarta (décima primeira) do ‘já esperado’ lá menor, não descendo até a terça, que caracterizaria a apojetura superior. Este lá não soa sem uma breve preparação, por aquele mesmo sol suspenso diminuto, e depois dele, novo breque.

¹¹ CARRASCO, *Op. Cit.* p. 183.

Antes de prosseguirmos com as observações é interessante ‘botar os olhos’ (e claro, os ouvidos) no que já foi tratado até aqui, para melhor deter o teor do que é dito (faixa 14).

Promessa Custódio Mesquita/Evaldo Ruy Sílvio Caldas
Victor - 1943

A

Se nhor do Bon fim seu fi lho plan tou mas o

sol in sis ten te no céu to daa ter ra se cou pe di pra cho ver pro ver de vol

tar ca té ho je nin daes tou es pe ran does sa chu va che gar

1°

Após, continuando, esse breque do oitavo compasso que conduz ao segundo inciso melódico, a harmonia ancora no lá menor por mais de cinco compassos. O que garante o movimento é a linha melódica que se estabelece, partindo da oitava e descendo

para a sétima maior, sétima menor e sexta, uma nota por semínima, nos compassos 9 a 12. A melodia, nesse segundo inciso, apresenta um trítone (outros virão ainda neste capítulo) do oitavo para o nono compasso, entre as notilabas do verso *pedi pra chover* /. Muitos sabem que às vezes é difícil entoar tal intervalo com perfeição, sendo portanto criterioso o seu uso em canções. Custódio lança mão dele entre terça menor e a sexta maior do acorde de segundo grau já referido (Am6).

Há ainda uma outra interessante escolha harmônica do autor, pouco antes do fim desta primeira parte, no tempo fraco do compasso 14. Trata-se de um diminuto auxiliar sobre o primeiro grau mas, é sempre bom aumentar um pouquinho mais o volume quando se trata de Custódio Mesquita. Começa pelo fato do acorde estar no tempo fraco do décimo quarto compasso, e não no tempo forte do décimo quinto. Esse diminuto atua normalmente como uma espécie de apojetura dupla, na qual o ré bemol (b5) se dirige ao ré bequadro (5J) e o si bemol (3m) ao si natural (3M), sendo que o fá bemol (7dim) se mantém como mi (sexta), e o sol é a própria fundamental de ambos os acordes. Por ser uma dupla apojetura inferior, para a tônica, esse acorde diminuto funciona, se colocado na mesma posição e tempo do de tônica, como um retardo da resolução no G6. Mas ele é colocado na posição de tônica *antes* do tempo da tônica, em previsão relativa à simetria da estrutura (daí a importância desses ‘blocos’ pares com relação à sua constituição em número de compassos), o que consiste numa determinante temporal e, em última instância, de ordem rítmica. Como o acorde foi posicionado antes, passou a ocupar o *lugar* do dominante, ou seja, o tempo fraco do compasso que antecede a resolução no sol maior, passando então a funcionar como dupla sensível apesar de antecipar o baixo na própria tônica já no tempo fraco do compasso 14.

Não podemos avançar sem antes comentar a forma do *Promessa*, que à época que foi lançado, “causou estranheza e chamou a atenção”¹². Como visto a primeira parte tem dezesseis compassos, sendo que um novo breque (o do compasso 16) articula a

¹² BARROS, *Op. Cit.* p. 136. Este comentário foi feito em depoimento do maestro Guerra Peixe ao autor.

entrada da segunda parte, esta com vinte compassos. Ainda há uma terceira parte, ainda maior, com trinta e dois compassos. Todas elas têm características harmônicas particulares, privilegiando, em distintos momentos, as regiões de tônica (inclusive no homônimo menor), subdominante e dominante, em situações cujo detalhamento estenderia muito o alcance dessas análises, o que não desejamos para o momento, mas suficientes para apontar considerações já feitas sobre esse samba: “Custódio dá...a entender que, da forma como muita gente boa atualmente faz música, poderia fazer só com o *Promessa* uns três ótimos sambas”¹³.

O cantor Sílvio Caldas foi quem mais aproveitou a boa fase do compositor, devendo a ele boa parte do repertório que cantava naquele momento de sua carreira e ainda depois, até o precoce falecimento de Mesquita em 1945. A outra face do disco no qual apareceu originalmente o *Promessa*, que esteve na trilha musical do filme *Moleque Tião* (assim como *Mãe Maria* e *Pretinho*) – que contou com o ator Custódio Mesquita – continha o samba escrito em parceria com Paulo Orlando, *A Vida em Quatro Tempos*, também notável. De sabor mais *tradicional* quanto ao trato no acompanhamento, mas com a mesma orquestra do *Promessa*, este também é um samba cuja construção se mostra bem atualizada, talvez mais inclinada à condição de instituinte do que de instituída, pelas características apresentadas. São muito próximas do que encontraremos mais tarde nos sambas de Johnny Alf ou Jobim, como podemos verificar nos oito primeiros compassos da primeira parte, que tem também dois blocos de dezesseis compassos cada, de modo semelhante ao *Preto Velho*, já citado anteriormente. Ouçamos a faixa 15:

¹³ GOMES, *Op. Cit.* p. 67.

A Vida em Quatro Tempos

Custódio Mesquita/Paulo Orlando

Silvio Caldas
Victor - 1943

A

1 5 9

Na mo ra dos mu ma ru a so zi nhos pe la cai ça da

$A6$ $A\#^\circ$ $Bm6$ $E7$ $A6$ $F7$ $Bm7(b5)$ $E7$

subV7/V

No final da segunda parte há uma passagem um tanto incomum, na resolução final da melodia, que não conclui na tônica maior, o lá, mas sim na menor relativa, o fá sustenido. Mais uma vez um exame cuidadoso se faz necessário, desses que são os oito últimos (dos dezesseis[?] de B) compassos da frase, para flagrarmos os detalhes desse arremate ([faixa 16](#)).

A Vida em Quatro Tempos

Custódio Mesquita/Paulo Orlando

41

41

de pois da re a li da de o tem po a cor rer re vés dez

$F\#7$ $B7$ $E7$ $A6$

Com início no compasso 41, notamos uma progressão harmônica por quartas ascendentes (ou quintas descendentes) que parte do fá sustenido com sétima e chega até o sol maior, percorrendo meio ciclo ao longo de seis compassos. Nos versos *dez anos depois nós dois / não somos dois, somos dez!*, está o arremate há pouco mencionado. No compasso 46 há uma quebra na seqüência melódica, provocada tanto pela adoção do sol maior, emprestado do modo menor de lá, quanto pelo arrefecimento do fluxo rítmico sincopado, na substituição da síncopa (semicolcheia–colcheia–semicolcheia) pelo anapesto (colcheia–semicolcheia–semicolcheia). O movimento harmônico é, após o sol maior, o da cadência V7 – I, mas para o F#m e não para o A, como dito passando, antes do C#7, pelo seu dominante individual G#7, configurando a seqüência G – G#7 – C#7 – F#m. A disposição dos acordes e a quebra do fluxo rítmico, pontuada pela tríade de sol descendente na melodia, abrem caminho para o desfecho insólito que envolve ainda, dada a necessidade de articular o fim da frase (B) com o início da reexposição instrumental da melodia da primeira parte (A), o aditamento de um compasso extra, que ‘sobra’ dos dezesseis compassos da frase como quer sugerir a barra dupla que incide ao término do compasso 48. A preparação para esse lá maior é feita pelo uso simples do dominante primário, E7, depois da interpolação do substituto do seu dominante individual (B7), o F7, conforme os momentos finais do trecho transcrito acima. Se Custódio havia *sumido* um compasso no final da segunda parte de *Mãe Maria*, como vimos páginas atrás, nesta segunda parte de *A Vida em Quatro Tempos* ele o *devolve* e deixa a frase com dezessete compassos.

A cantora Isaura Garcia grava, ainda em dezembro de 1943 com acompanhamento de Benedito Lacerda e Regional, o samba *Adivinhe Coração*, mais uma parceria de Mesquita e Evaldo Ruy. Este samba em mi bemol menor recebe um acompanhamento mais dado à gafeira, de andamento vivo, com introdução protagonizada pelo trombone. No segundo inciso da primeira parte a melodia que envolve o verso *adivinhe coração* / apresenta dois tritonos descendentes, um seguido do outro, apoiados pelo acorde de subdominante (quarto grau menor com sexta) que se dirige em seguida ao dominante primário. A figura abaixo mostra que no primeiro tritono do acorde de lá bemol estão o dó bemol (terça menor) e o fá (sexta), e no segundo o lá bemol (fundamental), e, já antecipando o acorde de si bemol com sétima, o ré (terça maior). Reconhecendo o preciosismo deste emprego (arpejo de uma téttrade

The image shows a musical score for the samba 'Adivinhe Coração'. It consists of two staves. The top staff is the vocal line in treble clef, with the lyrics 'a di vinhe co ra ção' written below the notes. The bottom staff is the piano accompaniment in bass clef. It shows two measures of chords: Abm6 and Bb7. A circled tritone is highlighted in the piano part, showing the notes D-flat and F. The number '13' is written above the piano part in the second measure.

diminuta, em dois tritonos descendentes) não podemos deixar de considerar que, apesar disso, o efeito não se apresenta forçado e Isaurinha se sai muito bem, cantando com naturalidade e uma boa

porção de malícia. Também não é para menos (confira os versos da segunda parte):

*Não é possível ter amores aos milhões
Era preciso que eu tivesse tantos outros corações
Porque um só não é capaz de abrigar tantos afetos
Amo tanto a tanta gente...tenho tantos prediletos!*

Também com Evaldo Ruy Custódio fez o *Como os Rios que Correm pro Mar*, que Sílvio Caldas cantou ao microfone, com o auxílio de Custódio Mesquita e Sua Orquestra (orquestração de Morpheu), em março de 1944. A parceria começava a embalar, já

acumulando sucessos como o *fox Rosa de Maio*, a valsa *Gira...Gira...* além do já comentado *Promessa*. Esse ritmo da criação é mantido em *Como os Rios que Correm pro Mar*, que aparece na partitura editada como *Os Rios Correm Pro Mar*, e ele pode ser considerado um samba-canção exemplar, em andamento, melodia ‘romântica’ (de apelo passional, com saltos de sexta ascendente) e orquestração, com *solis* de cordas e tudo o mais. Também a letra traz fortes imagens inscritas no tema “olhar”.

O mesmo disco com o *Algodão*, de Caldas pela Victor (orquestração de Celso Macedo), levava na outra face o *Noturno (em Tempo de Samba)* esta com orquestração de César Siqueira¹⁴, uma das mais expansivas canções de Mesquita, no plano da matéria musical, à qual está reservado um tópico especial do sexto capítulo.

A cantora Linda Batista gravou três músicas de Mesquita no prazo de dois meses. A primeira, *Mulata Brasileira*, concebida a quatro mãos com Joracy Camargo, tem um acompanhamento de pronúncia mais típica, com uso do regional. Possui contornos melódicos bem sinuosos com características tais que levam a crer que o autor criou intencionalmente uma metarepresentação, de inclinação diagramática, uma vez que as qualidades de movimento da melodia sugestionam as curvas da suposta ‘mulata’, que por si já é uma representação (algo estereotipada) da mulata viva, de carne e osso.

A terceira das três músicas citadas, com acompanhamento dos Diabos do Céu, dá a outra face da moeda, voltando o olhar para o ‘neguinho’. É o ritmado *Olha o Jeito Desse Nego*, com Evaldo Ruy. Os versos *De terno branco todo engomadinho / camisa azul marinho e gravata vermelha / dentro do braço um violão de pinho / e faz um samba num instantinho se lhe der na telha /*, projetam o ‘nego’ lá da gafeira, cheio de personalidade e ginga.

Nesse momento, ainda em junho de 1944, a parceria Custódio Mesquita/Evaldo Ruy estava a todo o vapor e se tornava referência de repertório para diversos intérpretes.

¹⁴ Embora em ambos os casos o acompanhamento seja conhecido como de “Custódio Mesquita e Sua Orquestra”, as partituras editadas indicam os orquestradores.

Isaura Garcia é um bom exemplo. Após a aceitação de *Os Produtos de Minha Terra* e do *Adivinhe Coração*, já apontados, a cantora grava em novembro, num mesmo disco, o *Não Faça Caso Coração* e o paródico *Eu Fico*. Ambos tem sonoridade mais *tradicional*, sendo o primeiro em andamento mais cadenciado e o segundo numa expressão mais afeita aos choros rápidos.

Nos últimos anos de vida Custódio se voltou mais para esse ambiente sonoro do samba-choro e, além de todos esses mencionados ainda haveria lugar para mais dois, *Flauta, Cavaquinho e Violão* (com Orestes Barbosa) e o famoso *Saia do Caminho*¹⁵ (com Evaldo Ruy), ambos gravados por Araci de Almeida em 1945 e 1946, respectivamente. Curiosa é a citação textual de *Brejeiro*, de Nazareth, após os versos *No rio dos sonetos de Bilac só de fraque / é que se freqüentava os cabarés / havia para as grandes confissões dos corações / os tangos do Ernesto Nazareth /*, do samba *Flauta, Cavaquinho e Violão*. O instrumental esteve a cargo do violonista Rogério Guimarães e Seu Conjunto. Parece mesmo que Custódio e Orestes estiveram nesses cabarés do *Rio iluminado a lampião /*, dada a sutilidade das imagens poético-musicais que se revelam nesse samba.

Saia do Caminho é um clássico de Mesquita e Ruy que teve, além da interpretação de Araci, uma de Lúcio Alves, de 1947, e outras tantas posteriores como as de Elizeth Cardoso, Ângela Maria, Nana Caymmi e Gal Costa, entre as femininas, e também de duos como Jobim e Miúcha ou Nelson Gonçalves e Tetê Spíndola. Talvez seja este, entre todos seus sambas, o que mais mereça o crédito de paradigmático, na sua contribuição para o samba-canção. No registro de Araci o acompanhamento fica a cargo de um trio com piano, de Lauro Araújo, baixo e bateria. Embora ele se saia bem pode-se dizer que esse Lauro não estava muito ligado nas realizações pianísticas de Custódio, a julgar pelo tratamento quase aleatório da tessitura do instrumento e pela excessiva

¹⁵ Segundo os créditos do já citado volume sobre Custódio Mesquita da coleção *Nova História da Música Popular Brasileira*, o cantor Jorge Goulart afirma que *Saia do Caminho* nasceu de um choro e deveria ter sido registrada por ele em 14 de março de 1945, por vontade de Custódio, que veio a falecer um dia antes.

descontinuidade textural e rítmica da sua harmonização. As “aproximações com o *pop* ‘pianeiro’ da época”¹⁶ *falaram* mais alto e a não ser pela sentida interpretação vocal de Araci, este primeiro registro desse importante samba não teria sido dos mais felizes. Nos primeiros compassos de A (primeira parte) já se ouve a forte marca melódica do compositor, com “adornos metálicos” de “cunho romântico”¹⁷ que seduziram vários intérpretes a cantarem *Saia do Caminho*. Ouçamos as faixas 17 e 18¹⁸:

Saia do Caminho Custódio Mesquita/Evaldo Ruy Araci de Almeida
Odeon - 1946

A

Jun te tu do queé seu seu a mor seus tra pi nhos jun te tu do queé

seu e sai a do meu ca mi nho

¹⁶ BARROS, *Op. Cit.* p. 138.

¹⁷ GOMES, *Op. Cit.* p. 67.

¹⁸ Neste caso específico optamos por manter o trecho do original de Araci de Almeida, ilustração 3.8, pela referência histórica, no qual o pianista Lauro Araújo mantém a própria tônica no segundo compasso (apenas alterando a quinta justa para aumentada), indo daí para o VI7 etc. Na gravação de Francisco Alves (exemplo 3.8), de 1952, ouvimos a harmonia acima transcrita, e supomos que seja a mesma concebida por Custódio, do que não se pode ter certeza, uma vez que o autor não chegou a gravá-la com Jorge Goulart.

Os três compassos iniciais, afora a anacruse, são constituídos basicamente de três notas que ascendem cromaticamente, o dó, o ré bemol e o ré natural. As demais são notas melódicas como as bordaduras inferiores dos tempos fracos do primeiro e segundo compassos, e a apoiatura superior (o mi antecipado em semicolcheia) para o ré bequadro, do compasso 3. Talvez esses sejam alguns dos signos sonoros que mereceram a adjetivação “adornos metálicos” citada acima. O emprego do Db7 do compasso 2 é especialmente relevante, pois indicaria a preparação da dominante primária, C7, sendo então o dominante substituto (do G7) desta preparação. O fato é que o acorde não caminha para a dominante sem que antes se ouça, ao longo de quatro compassos, o sexto grau preparando o segundo cadencial menor, que tem a quinta abaixada, no tempo fraco do compasso 7, encadeando com a dominante. Os intervalos constitutivos do primeiro motivo (anacrusa), repetidos na passagem dos compassos 4/5, salientam alguns dos contornos melódicos de “cunho romântico”, tão caros ao compositor, neste caso sétimas ascendentes seguidas de sextas descendentes. Mais exemplos dos ‘recursos curvilíneos’ (novas sextas) podem ser ouvidos no final, na segunda terminação dessa única frase que compõe o *Saia do Caminho*, durante o verso *e você francamente, decididamente, não tem coração* /. Tais saltos, mais os cromatismos ascendentes referidos à pouco, delineiam boa parte do lirismo da canção e contribuem para fixá-la entre as mais representativas do gênero.

Antes de nos ocuparmos das valsas do compositor, no próximo capítulo, precisamos comentar aquele que pode ser um dos mais ricos sambas de toda a carreira musical de Mesquita, o *Feitiçaria*, com Evaldo Ruy, gravado por Sílvio Caldas e Orquestra Victor em fevereiro de 1945. A macumba, representada pelo signo *feitiço*, é tratada na letra de Ruy com clareza e intimidade, em tom muito distinto do de Noel Rosa em *Feitiço da Vila*, na qual o samba teria sido dignificado em *feitiço decente*, sugerindo a “indecência” do ritual. *Feitiçaria* é extremamente variada, tanto na forma quanto na harmonia e mesmo nos procedimentos de desenvolvimento melódico, em sua dimensão motivica, se nota tal variedade. Mas é sobretudo o parâmetro harmônico que se destaca, revelando uma notável aproximação com elementos do baião e do *blues*, este encarado

aqui como uma prática que constitui um paradigma harmônico-formal bem específico¹⁹, indiferente aos variados tratamentos possíveis como o *roots*, o *jazz* e o *soul-rock*. Isso já em termos da harmonia e melodia básicas do samba, como concebido por Custódio, pois tal parentesco com o *blues* ganha expressão ainda maior no arranjo orquestral feito por Guerra Peixe, no qual se verifica a ocorrência de um sem número de acordes de passagem, num complexo jogo de dominantes que conota o entendimento jazzístico do *blues*.

A introdução de *Feitiçaria* mais se porta como a abertura de um filme (ouça as tercinas executadas pelos trompetes sobre breques acentuados, conduzindo, depois de densos dominantes, à entrada do canto), criando a atmosfera de um samba concertante. Aqui também se nota a prática da síntese temática, explorando o primeiro motivo melódico, feito sobre o modo mixolídio (muito presente no nordeste brasileiro mas também no *blues*²⁰ de orientação jazzística), e também os breques sucessivos que caracterizam a passagem dos versos *que eu enfeitado já estou / com a luz azul do seu olhar ô...ô... /*. Talvez essa conexão tenha motivado uma observação feita sobre essa introdução, de soar como “grande samba sinfônico com tinturas de Gershwin”²¹. Talvez seja adequado admitir ser Gershwin quem tem “tinturas de *blues*”. Senão, vamos ao trecho em questão²² (faixa 19):

¹⁹ Esse paradigma tem como fundamento a utilização dos acordes básicos da tonalidade, o I (tônica), o IV (subdominante) e o V7 (dominante), mas todos eles com a apresentação deste último. Equivale dizer que em vez de I – IV – V7, cadência perfeita, temos uma mutação para I7 – IV7 – V7. Também importante frisar que a duração do *chorus* do *blues*, sua forma integral simples, é quase sempre de doze compassos assim dispostos: I7 (4 compassos) – IV7 (2 compassos) – I7 (2) – V7 (1) – IV7 (1) – I7 (1) – V7 (1), admitindo diversas variações e expansões no plano dos acordes, mas raramente no número de compassos.

²⁰ Se há um elo ou não entre ambos é difícil dizer, para o que seria necessário aproximar as tradições moura e negra, conforme sugere SEVERIANO e MELLO, *Op. Cit.* p. 245.

²¹ BARROS, *Op. Cit.* p. 137.

²² Redução para piano do arranjo orquestral, contido na primeira página do original editado à época.



2250
1946

1

FEITIÇARIA

SAMBA

CUSTODIO MESQUITA e EVALDO RUY

Org. de Guerra Peixe

I Tromp.

PIANO COND.

7

p Tom Tom

Tom Tom

Clar.

Metals

Sax.

Tom Tom

p

Sexta-feira a noite — You jo —

Copyright 1945 IRMÃOS VITALE Editores - S. Paulo-Rio de Janeiro-Brasil.
 Direitos Internacionais reservados. - All rights reserved.
 Todos os direitos de reprodução, tradução, arranjo reservados para todos os países.

I. 7708 b.V.

A forma é curiosa, como já dito, contendo assimetrias e contrastes nos incisos de frase e respectivos números de compassos. A introdução tem dezenove, considerando a maneira como foi escrita, com ictos em anacrusa. Como ela finaliza também num breque, o ictos inicial da melodia fica novamente em anacrusa, sendo o primeiro tempo forte da frase a notilaba sublinhada no verso *Sexta-feira à meia noite /*, razão pela qual o primeiro inciso melódico possui sete dos vinte e sete compassos da primeira parte. Já o segundo inciso fica com oito compassos, pois é contada a espera do compasso que antecede o inciso de *Já comprei um galo preto /*, espaço que justamente corresponde à anacrusa do primeiro. Os doze demais compassos da frase são obtidos com o terceiro inciso, que completa a frase com os versos que se iniciam em *vou ver você sofrer.../*. Quanto à aproximação harmônica com o blues esta se nota já, e principalmente, nesta primeira parte cuja transcrição foi feita até o momento de maior interesse neste aspecto, como segue abaixo, na transcrição da faixa 20:

Feitiçaria Custódio Mesquita/Evaldo Ruy Sílvio Caldas
Victor - 1945

A

1

Sex ta - fei ra me i a noi te vou jo gar na en cru zi lha da um fei

1 B \flat 7

5

ti ço pra vo cê

9

já com prei um ga lo pre

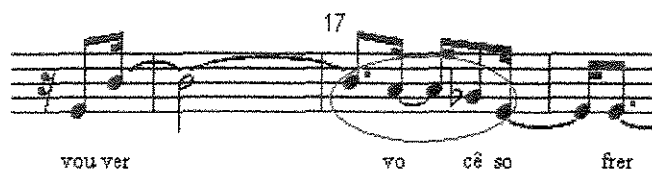
5 Eb7 9

Note que a clave está armada em mi bemol. Portanto o acorde inicial, o si bemol com sétima, pode ser considerado o dominante primário da tonalidade. Se o final da introdução prepara a tônica por meio do substituto (o E7, em verdade um fã bemol) desse dominante primário, quando este soa conserva-se a mesma função, só mudando o colorido por causa da troca do baixo (relação de trítono). Por outro lado, a manutenção do Bb7 por sete compassos sugere a compreensão de que ele seja uma tônica blues²³, o que é corroborado pela ocorrência do Eb7 do compasso 8, que poderia perfeitamente ser um subdominante *blues* (IV7) em si bemol, justo o segundo acorde da forma-*blues* básica. Como este Eb7 também é mantido por bastante tempo, do compasso 8 ao 15 – em vez de dois compassos, instala-se uma ambigüidade no que diz respeito ao

²³ No *blues* a tônica é alterada para I7, tal como a subdominante para IV7, conforme já descrito quando do esclarecimento do termo *blues* como forma (simples) de doze compassos.

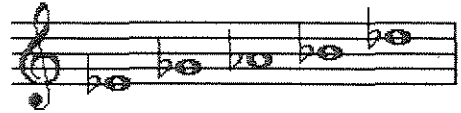
tratamento harmônico desta, esclareça-se²⁴, suposta forma *blues*. De qualquer maneira encontramos em *Feitiçaria* elementos suficientes para sustentar o interesse sobre o porquê do “estranhamento” que a canção causou, o que em parte lhe garantiu o sucesso na época.

Seguindo nesse paralelo com o paradigma norte-americano, recobremos a ambigüidade que surgiu da persistência no Eb7, que no *blues chorus* (forma) básico em si bemol, como subdominante, só duraria dois compassos. Mas como dura oito, a função subdominante se inclina à de tônica, o que se sustenta quando soa, por dois compassos, o Ab7 que é a aplicação da subdominante (IV7) do agora *blues* em mi bemol, já que o Ab7 retorna ao Eb7. O que se mostrava como um *blues* em si bemol, deslocado portanto, da tônica (mi bemol, conforme armadura de clave) para a dominante, confirma-se em mi bemol. Após essa confirmação, que encerra a primeira parte com o verso *pra você me querer* / (já fora do trecho transcrito acima), inicia-se a segunda parte que volta a privilegiar a região da dominante, o Bb7, mas agora já com características nitidamente tonais, principalmente no desenvolvimento e conclusão desta segunda e última frase desse samba em forma binária. Outro elemento que se conecta com o modelo do *blues* é o motivo melódico sobre a escala pentatônica menor, característico do gênero em suas pronúncias *roots* ou *soul-rock*, como ouvimos (à exceção da divisão rítmica) no verso *vou ver você sofrer* /, (Ab7, compassos 16 e 17, precedido e sucedido pelo Eb7):



²⁴ Custódio havia regressado de Belém, onde dirigiu a Rádio Clube do Pará, interessado por leituras sobre folclore que, segundo Orlando de Barros “deixaram marcas em algumas composições, como *Feitiçaria*...”. Em 1943 o samba *Promessa* já revelara o interesse do compositor para com os temas nordestinos, nesse caso a seca. Deve-se portanto considerar a possibilidade da estrutura acima dever muito a elementos do baião, uma vez que Luiz Gonzaga era do *cast* da *RCA Victor* no tempo em que Custódio era o seu diretor artístico, e sendo Luiz um virtuoso sanfoneiro é certo que tenha sido notado por ele, até porque esses dias se encaminhavam a passos largos para os da *mania de baião* que se instalaria no Brasil entre 1946 e 1952.

As notas que compõem a escala pentatônica menor de mi bemol são as seguintes:



Como se vê, apenas o ré bemol – sétima menor da escala – não foi utilizado pelo autor (o que não prejudica o efeito *blues*) no motivo acima, que parte da quinta e chega por movimento descendente até a tônica, compensando o salto de quinta ascendente do começo do verso (*vou ver... /*, final do compasso 15). Como o primeiro inciso melódico da canção, baseado no modo mixolídio, está bem mais para baião que para *blues*, ficam assim admitidas estas duas possibilidades de inspiração²⁵, na criação deste complexo samba. Um exemplo desta complexidade pode ser tomado pelo fato de, apesar de tudo o que foi demonstrado acima, lermos o seguinte comentário sobre *Feitiçaria*: “É um autêntico samba, tanto no tema quanto na melodia”²⁶.

Para instigar ainda mais a discussão acerca de Custódio Mesquita ter ou não sido um dos precursores da Bossa Nova, relembremos a letra de um samba composto apenas três anos depois de *Feitiçaria*, o *Adeus América*, de Geraldo Jacques e Haroldo Barbosa, que marcou a estréia do revolucionário conjunto *Os Cariocas*:

Não posso mais, ai que saudade do Brasil

Que vontade que eu tenho de voltar

Adeus América esta terra é muito boa

Mas não posso ficar

O samba mandou me chamar

Eu digo adeus ao boogie-woogie,

Ao woogie-boogie e ao swing também...

²⁵ Em entrevista concedida ao autor deste trabalho, o compositor e cantor Johnny Alf, que incluiu o *Feitiçaria* no seu primeiro LP, lançado em 1961, afirmou sentir mais forte nesse samba a presença do *blues* que a do baião.

²⁶ GOMES, *Op. Cit.* p. 75.

Além do abusivo uso dos acordes de tônica e subdominante *blues*, numa clara alusão à música dos Estados Unidos (que ‘invadia’ o Brasil fortemente naquele momento), este samba tem em comum com o *Feitiçaria* um motivo melódico praticamente idêntico, sendo exatamente aquele que foi conectado ao recurso melódico pentatônico do *blues*. Compare ambos, colocados a propósito, no mesmo tom:

The image shows a musical score comparing two samba tunes. The top staff is for 'FEITIÇARIA' and the bottom staff is for 'ADEUS AMÉRICA'. Both are in E-flat major (two flats) and 2/4 time. The melodic lines are identical. The lyrics for 'FEITIÇARIA' are 'vou ver vo cê so frer' and for 'ADEUS AMÉRICA' are 'o sam ba man dou me cha mar'. Chords Eb7 and Ab7 are indicated below the notes.

Diante de tanta semelhança e das frequentes referências à influência dos conjuntos vocais americanos nas criações dos conjuntos brasileiros dos anos quarenta e cinquenta (João Gilberto teria integrado os *Garotos da Lua* já em 1950²⁷), resta confirmarmos o quanto a Bossa Nova realmente faz uso de elementos tão facilmente identificáveis com as práticas musicais norte-americanas, as quais, sabemos, não se restringem apenas aos elementos do *blues*, acima apontados. Fica de algum modo a sugestão, pois não caberia aqui um aprofundamento em questões como esta, dada a natureza distinta deste trabalho.

²⁷ CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p 65.

4. NO TEMPO DO VELHO REALEJO

Uma outra forte vertente criativa de Custódio Mesquita é a valsa. Em dezessete delas, ao longo de sua carreira, o compositor mostra muitas de suas preferências musicais, sobretudo no plano melódico. O seu diálogo expansivo e personalista, com os valores estéticos divulgados pela canção – até seu tempo, encontra aqui um campo bem mais restrito às experimentações sintáticas, de formas e harmonias, mas também compensações na exploração de timbres e delicadezas que o qualificavam como

“príncipe romântico do teclado”¹. É nesse gênero que notamos Custódio Mesquita em sua plenitude como “compositor romântico”².

A associação da valsa ao passado é uma constante nessas produções e caberia uma análise nas valsas contemporâneas de outros compositores com o intuito de podermos afirmar tal associação como uma tendência do gênero, no âmbito da canção. Em vários títulos encontramos referências explícitas como em *Velho Realejo* e *Antigamente era Assim*. Também na *Valsa do Meu Subúrbio* encontramos uma letra auto referente (a valsa como tema) que ilustra, em toda uma poética, o que ora afirmamos:

Valsa triste, velha valsa
Das serestas nas noites de lua
Ainda hoje tu emprestas
Teu lamento aos cantores da rua

Velha valsa minha amiga
Tão boêmia quanto o teu cantor
Valsa triste tu me obrigas
A contar uma história de amor...

A valsa foi a dança de salão mais popular do século XIX e tem seu passado intimamente ligado à história de outras danças em compasso ternário, tendo se consolidado na obra do vienense Johann Strauss e alcançado popularidade em toda a Europa³. Ela sobreviverá à polca, maxixe e todos os gêneros dançantes difundidos no Brasil no início do século XX, chegando ao final dos anos 30 e durante os 40, como

¹ BARROS *Op. Cit.* p. 55. Informação da revista *Carioca* de 04.03.1936, citada pelo autor.

² BARROS, *Op. Cit.* p. 78.

³ Conforme o Dicionário *Grove* – edição concisa, no verbete ‘valsa’.

“...produto muito solicitado, mas já bem distinta da valsa contemplativa ou concertante da *Belle Époque*; guardou dela alguma identidade, como a suavidade e alguma melancolia...”⁴

Se a “era da valsa” tem a sua expressão sintetizada nas *Valses Nobles et Sentimentales* (1911) e *La Valse* (1918), ambas de Ravel⁵, é bem provável que fossem essas as estilizações mais admiradas por Custódio, que

“Lia revistas francesas, especialmente de teatro, e tinha uma coleção de partituras de ‘eruditos’ que costumava interpretar ao piano, como Chopin e Debussy”⁶.

Aliás, essa intimidade de Custódio com a arte e as idéias francesas está firmada em experiências pessoais que acumulou, desde a educação no *Licée Français* até o casamento com Helene Moukhine, que nasceu em Constantinopla (era filha de russos) mas viveu e se criou em Paris, de onde chegou ao Brasil em 1941⁷. Mesquita citava Pitigrilli, – o romancista que criou um estilo – e disse certa vez que andava lendo a *Defense des lettres*, de Duhamel, um estudo sobre cultura de massa citado por Benjamin⁸. Seja como for, sua figura musical já tivera antes merecido uma crítica que, muito mais que isso, nos mostra uma valiosa interpretação da musicalidade de Custódio Mesquita, como lemos em sua biografia⁹:

“Heitor Villa-Lobos admirava Custódio, mas demonstrava sua preferência por Ari [Barroso], dizendo que ele era ‘muito afrancesado’. Julgava Ari bem brasileiro, e talvez esse julgamento se devesse às valsas e aos *foxes* que Custódio fazia. Mas ser afrancesado não é defeito, ainda que não concordemos com esse julgamento, pois Custódio era sambista dos bons, bem brasileiro, e suas produções estão por aí para dirimir qualquer dúvida a respeito”.

⁴ BARROS, *Op. Cit.* p. 80.

⁵ Conforme o Dicionário *Grove* – edição concisa, no verbete ‘valsa’.

⁶ BARROS, *Op. Cit.* p. 82.

⁷ GOMES, *Op. Cit.* p. 106.

⁸ BARROS, *Op. Cit.* p. 82. Colhido de duas entrevistas de Custódio à revista *Carioca*, de 05.09.36 e 04.09.37.

⁹ GOMES, *Op. Cit.* p. 111.

Se por um lado as valsas guardam a nostalgia de um ‘passado de glória’, o que talvez promova o gênero à posição de privilegiado nas construções de efeito sentimental ou com temas e figuras tradicionais, por outro as últimas inovações impressionistas propiciaram um novo rumo às práticas subsequentes. Inclusive em Gershwin, a despeito das comparações entre ambos (Mesquita e ele – ou seria Ari o Gershwin brasileiro?), que não por acaso escreveu *An American in Paris* em 1928, podemos notar a presença dessas modernas criações francesas. Custódio consegue, na maioria das vezes, a exata proporção na mistura desses fatores evitando valsas com colorações excessivamente antiquadas e “sentimentais” que designavam as *serestas em noites de lua*.

Por cerca de dez anos, entre os meados de 30 e 40, houve uma “renovação da popularidade da valsa, que Maurício Azedo vê temperada pela modinha”¹⁰. Dentro dessa perspectiva talvez possamos incluir neste capítulo, algumas das sete músicas que são apontadas pelos créditos da *Collector’s* como apenas canções¹¹, como nos casos de *Vitrina*, *Tapera* e *Quero Voltar*. Trata-se também de exemplos de um tipo de repertório de natureza mais inclinada à adoção de elementos tradicionais e sentimentais do que às experiências mais ousadas. Entretanto flagramos Custódio Mesquita se valer de construções que voltam a afirmá-lo como um compositor nem sempre subordinado aos limites do uso corrente, de expressões já aceitas no contexto da canção popular. Passemos ao exame mais detalhado dessas valsas.

Somente quando já estava em seu terceiro ano de carreira discográfica, portanto em 1934, é que Custódio Mesquita teve pela primeira vez uma valsa gravada, com a parceria de Orestes Barbosa. Vinte e uma músicas do compositor já mereceriam registro fonográfico antes de *Nestas Noites de Amor* ser cantada por João Petra de Barros num estúdio da Odeon. Nesta canção encontramos um breve exemplo do que afirmamos há pouco, sobre o que Custódio é capaz de imprimir em suas criações, mesmo em um

¹⁰ BARROS, *Op. Cit.* p. 129.

¹¹ KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu, duas raízes da música popular brasileira*. Porto Alegre, Movimento, 1977, pp. 9-29. O autor fala de uma influência da valsa sobre a modinha.

terreno tão delicado. A introdução dura oito compassos e soa em dó maior, concluindo no acorde de tônica. Porém, sem nova preparação, o início da melodia se dá no modo menor de dó, consistindo em mais uma ocorrência da alternância dos modos (maior e menor) em tom homônimo. Logo no segundo inciso melódico de A, compassos 5 a 8, após afirmada a tonalidade de dó menor por meio de cadência perfeita, ouvimos uma téttrade diminuta descendente partindo de mi bequadro (mi, réb, sib e sol) que se inverte e parte, de novo descendentemente, de réb (réb, sib, sol e mi). Esta téttrade diminuta de mi tem função dominante, posto que está construída sobre o acorde de tônica modificado (de Cm para C7), do qual o mi é terça maior e prepara, assim, o acorde do quarto grau por meio desta que é sua dominante individual. Note que também são usadas duas das inversões desta mesma téttrade na seleção dos acordes do acompanhamento (todos substituindo o suposto C7[b9] que leva a Fm6), a saber, o Db°, o Bb°, além do próprio E°. Ouçamos a faixa 21:

Nestas Noites de Amor Custódio Mesquita/Orestes Barbosa João Petra de Barros
Odeon - 1934

Lu a tris to nhao pa la daes pe ran ça num

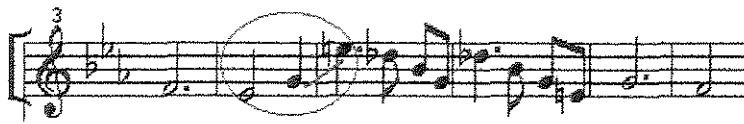
Cm G7 Cm Cm

céu de por ce la naa re ful gi ir

Db° Bb° E° Fm6

todos funcionam como C7(b9)

Trata-se de uma preparação para o quarto grau, que é praticada de imediato na exploração de outros coloridos da tonalidade (neste caso o da função subdominante), mas estejamos atentos para a escolha do autor no plano melódico. Além de abusar do efeito do diminuto, como descrito acima, Mesquita não tem o menor embaraço em lançar mão de tal arpejo alcançando o mi bequadro por salto de sexta maior ascendente,



partindo da nota sol, que por sua vez é precedida pelo mi bemol, terça menor do

acorde de tônica que sustenta a conclusão do primeiro inciso, que dura até o compasso 4. Repare. No tempo forte desse quarto compasso temos a nota mi bemol, resolvendo a apojetura superior para a terça do acorde, após o que ouvimos o sol, como impulso (no terceiro tempo do compasso, fraco portanto) para o tempo forte do quinto compasso, que recebe o mi bequadro (da notílaba *céu*), produzindo desta maneira um intervalo de ‘nona menor’ como resultante melódica¹², ou seja, de mi bemol para mi bequadro passando pelo sol (como mostra o detalhe acima). Isto explica porque notamos, na audição deste trecho, um *desvio* da expectativa, no dado contexto sonoro, o que, se não chega a quebrar, pelo menos trinca a porcelana do céu pintado por Orestes Barbosa no respectivo verso da letra.

Refletindo mais, ainda sobre a articulação de letra e música na produção de canções e sinalizando uma tendência na associação da valsa à infância, ao passado e a certas figuras tradicionais, bem como a extensão desta característica às sete “canções” (termo tão amplo quanto “modinhas”) da ficha técnica da *Collector’s*, temos em *Tapera* um outro bom objeto de observação. Gravada pelo mesmo João Petra de Barros, com letra de Alberto Ribeiro, esta canção lançada em janeiro de 1935 conta a derrocada de um “palácio encantado” cuja “glória já passada é dia e noite chorada pela voz de um regato”. Nesta representação do amor desfeito a metáfora do coração é traduzida em

¹² É o intervalo formado entre a primeira e a última notas de um fragmento melódico de mesmo sentido: se é ascendente, a última nota (que definirá a resultante, em relação à primeira) será aquela que anteceder a mudança de sentido, para descendente.

morada, uma “casa sem dono invadida pelo mato”. Somente aquele “fio d’água” resta para falar do que se passou. Nesta construção poético-musical Custódio imprime já na forma, binária, um elemento de ‘instabilidade’ ao adotar dezessete compassos para a primeira frase (A) e dezesseis para a segunda (B).

Na verdade o compasso 17 é, ao mesmo tempo, o último de A e o ictó inicial de B pois, após um *rallentando molto*, a notílabo *mor* (primeiro tempo do compasso), que conclui o verso *chora triste o seu amor /*, recebe uma *fermata* que se sustenta até a retomada do *tempo primo* (no segundo tempo do mesmo compasso), já como B, com seis colcheias em anacrusa. No desfecho de A, diante de toda a inclinação sentimental e nostálgica, o autor faz uso de uma escala cromática descendente completa, partindo de dó (tônica em questão) a dó, cada nota harmonizada com uma tríade maior na primeira inversão, em movimento paralelo. Esse gesto descendente, em ‘curtos degraus’ (da *scala cromática*) mais o *rallentando molto* até a *fermata*, adquire, com os versos, um tom de ‘cruel lástima’. Ouçamos então, faixa 22, o lamento dessa “voz” que também é ouvida, em versão apenas instrumental, como introdução e *coda* da canção:

Tapera Custódio Mesquita/Alberto Ribeiro João Petra de Barros
Odeon - 1935

The musical score consists of two systems. The top system is the vocal line, starting at measure 14. The lyrics are: "E lea le gre foi ou tro ra, ho je coi ta di nho cho ra, cho ra, tris teo seu a mor". The bottom system is the piano accompaniment, also starting at measure 14. The right hand plays a descending chromatic scale (D4, C#4, B3, A3, G3, F3, E3, D3) in first inversion. The left hand plays a simple bass line. The tempo is marked "rallentando molto".

Há ainda, em *Tapera*, outro recurso melódico notável utilizado pelo compositor. A frase B privilegia a região de subdominante da tonalidade (dó maior), gravitando em torno do acorde de fã, quarto grau. No inciso que encerra a frase, compassos 30 a 33,

sobre o acorde de dó bemol diminuto (como segunda inversão do acorde de fá – de função auxiliar) a melodia revela um contorno sinuoso, com uma amplitude intervalar de décima primeira, entre as notas si (enarmonia de dó bemol) e mi natural, esta como tensão de sétima maior em fá diminuto. Ouça a faixa 23, observando o trecho:

Tapera Custódio Mesquita/Alberto Ribeiro

30 C° F/C D7 G7 C7 F

pra cho rar teu fa doin gra to tamérentens o teu re ga to emneus o lhos ra sos dá gua

A tríade de mi maior soa nas três colcheias finais do arpejo assinalado, sendo necessário enarmonizar o láb para sol# e o dób para si, para uma perfeita compreensão. Este emprego, o uso de tríades perfeitas maiores sobre as tensões do acorde diminuto, a saber, nona, décima primeira e décima terceira menor, além da própria sétima maior no caso específico deste exemplo, é um forte indicador de que Custódio era muitíssimo bem informado em matéria de opções para escolhas harmônicas e adequada aplicação de escalas no feitiço de melodias.

Um interessante ponto a ser considerado é o fato de Mesquita não ter se dedicado à composição de valsas logo de início, tendo concentrado esta produção nos últimos anos de sua breve carreira. Apenas duas foram compostas na década de trinta, uma delas a já comentada *Nestas Noites de Amor*. A outra é *Enquanto Houver Saudade*, de 1938, que era a segunda face do disco de Orlando Silva que lançou o famoso *fox Nada Além*, ambos feitos em parceria com Mário Lago. As demais quinze valsas foram concebidas a partir de 1940, fase em que o autor se encontrava mais amadurecido pelas experiências acumuladas no fazer artístico, principalmente do disco e do teatro. Após um levantamento feito, acerca do repertório produzido ao longo de toda a “era de ouro” da música popular brasileira, pudemos concluir que a valsa não esteve sempre entre os gêneros preferidos pela audiência, o que dificultava sua popularidade. A primeira valsa a

figurar entre os principais sucessos¹³ do disco, impulsionados pelo rádio foi *Mimi*, de Uriel Lourival, de melodia angulosa e versos com “imagens de gosto duvidoso”, lançada por Silvío Caldas em 1934. Mas é na voz de Francisco Alves que uma valsa, no ano de 1936, de José Maria de Abreu e Francisco Matoso – *Boa Noite Amor*, se firma como um sucesso duradouro. No ano seguinte, “pródigo no gênero”, é a vez de *Lábios que Beijei* de J. Cascata e Leonel Azevedo e *Rosa*, de Pixinguinha. Entre as mais importantes da época podemos também destacar *A Deusa da Minha Rua* de Newton Teixeira e Jorge Faraj, de 1939, e *Eu Sonhei que Tu Estavas tão Linda*, de Francisco Matoso e Lamartine Babo, gravada por Francisco Alves em 1941.

É nesse oportuno momento que Custódio, um compositor cuja musicalidade lapidada especialmente para o repertório romântico o colocava em condição ideal para o feitio de valsas, compõe a mencionada *Enquanto Houver Saudade*, sua *ainda* segunda produção nesse segmento, que foi concebida para a revista *Rumo ao Catete*, de julho de 1937, e gravada por Orlando Silva no início de 1938 com a Orquestra Victor Brasileira, a qual detalharemos a seguir.

A valsa como suporte de uma representação sentimental encontra, entre os feitos do compositor, sua mais contundente materialização em *Enquanto Houver Saudade*. Os elementos do discurso poético e musical confluem para a instalação de um estado sentimental de “arrancar lágrimas” do ouvinte ou mesmo fazer “um cantor soluçar”. Acompanhe a letra:

*Não posso acreditar que algumas vezes
Não lembres com vontade de chorar
Aqueles deliciosos quatro meses
Vividos sem sentir e sem pensar*

¹³ Em seu trabalho *A Canção no Tempo* Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello apontam, a cada ano, os principais sucessos, os secundários e as músicas estrangeiras mais tocadas no Brasil.

*Não posso acreditar que hoje não sintas
Saudade dessa história singular
Escrita com as mais suaves tintas
Que existem pra escrever o verbo amar*

*Enquanto houver saudade pensarás em mim
Pois a felicidade não se esquece assim
O amor passa mas deixa sempre a recordação
De um beijo ou de uma queixa no coração*

A forma apresenta um A A' B, tendo cada frase dezesseis compassos de duração. A tonalidade é ré maior. Em A a região harmônica abordada é a de tônica, em dois incisos de oito compassos cada, o primeiro em torno de ré maior e o segundo polarizando o si menor (tônica relativa). Em A' temos quatro versos cada qual com uma opção harmônica. *Não posso acreditar que hoje não sintas /*, parte de ré maior e atinge, já no *saudade dessa história singular /*, o si menor, para daí, após um empréstimo modal na subdominante (sol menor, portanto), no verso *escrita com as mais suaves tintas /*, voltar para ré maior e concluir a frase musical, que tem desfecho no verso *que existem pra escrever o verbo amar /*. Em B (que será transcrita logo adiante) a tônica é novamente adotada, em toda a estrofe, à exceção do empréstimo modal, como já descrito acima, sobre o verso *o amor passa mas deixa sempre a recordação /*. Se a composição poética dos versos acima ilustram o preenchimento pleno de um 'programa sentimental', a composição sonora da canção, que além de todos os ingredientes puramente musicais inclui também a incorporação dos elementos acima, que possuem rítmica e fonética e, em última instância *soam*, atinge um tal nível de resultado que desloca o foco da análise para algo *misterioso*, além da musicalidade do verso e da literalidade musical. Quando nos deparamos com este outro, nem letra musicada nem música que recebe poesia mas

um *terceiro*, acima dessas fronteiras, é que percebemos com maior clareza o teor da palavra “encanto”¹⁴, usada para tentar defini-lo.

Ainda em *Enquanto Houver Saudade* percebemos a ocorrência de uma melodia com características freqüentes no compositor, especialmente no repertório de cunho romântico. Tais traços merecem a transcrição da frase B, que igualmente apresenta recursos de harmonia que iriam mais tarde se tornar bastante usuais em valsas, sambacção e afins. Vamos a ela (faixa 24):

Enquanto Houver Saudade Custódio Mesquita/Mário Lago Orlando Silva
Victor - 1938

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 32 to 36, and the second system covers measures 37 to 41. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. Chords are indicated below the piano part.

System 1 (Measures 32-36):

32 En quan tohou ver seu da de pen sa rás em mim pois a fe li ci

Chords: D, F#m7, F°, Em7, Em

System 2 (Measures 37-41):

37 da de não se es que ceas sim ca mor pas sa mas dei xa sem prea re cor da

Chords: Em7, A7, D, D, Gm6, Gm6

Annotations: "9" above measure 37, "salto de #5" above measure 40.

¹⁴ TATIT, Luiz. *O cancionista: Composição de canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1996, p. 16.

43

pão deum bei joo deu ma quei xa no co ra ção

43

43

D D F°b13 A7/E D

Os saltos melódicos ao longo desta frase trazem de volta os “adornos metálicos” de expressão “romântica”, também presentes em seu repertório de sambas de meio de ano, vistos e ouvidos no capítulo anterior. As quintas ascendentes fá#-dó#, do compasso 32, si-fá#, na passagem do compasso 36 para o 37 e do 45 para o 46, bem como a quinta descendente mi-lá, compasso 42/43, são bons exemplos. Há ainda um salto de quinta aumentada descendente entre o fá# e o sib, na passagem do compasso 40 para o 41. A extensão dessa sinuosa melodia vai de um lá2 a um fá#4, perfazendo um intervalo de décima terceira, enquanto que o mais praticado ou mesmo ‘recomendável’ em canções é o intervalo de nona, o que talvez possa representar uma forte passionalidade no parâmetro melódico. Na harmonia ouvimos, do compasso 33 ao 35, a seqüência descendente que sai do terceiro grau, fá sustenido menor, passa por um diminuto de aproximação cromática e chega ao segundo grau, mi menor, seqüência esta que será definitivamente agregada ao vocabulário harmônico da canção, fixada pelo freqüente uso posterior e assim representada: III^m7 – bIII^o - II^m7. Notemos também a ocorrência de um fá diminuto (F°b13) sobre a dominante da dominante (E7), preparando a dominante primária (A7) que aparece na segunda inversão, conduzindo o baixo de fá para mi. Para completar o esquema romântico de Custódio e Mário Lago, Orlando Silva procede a declamação dos três primeiros versos de B, em tom pra lá de apaixonado, o que se dá sobre a harmonia do trecho respectivo, quando da repetição instrumental do tema (que explora as frases A' e B), na conclusão do arranjo. E retoma a melodia, para

concluir a canção, em seu último inciso, aquele que sustenta o verso *de um beijo ou de uma queixa no coração* /.

Em 1940 é a vez de Sílvio Caldas lançar, em disco Victor que trazia na outra face o fox *Mulher*, a valsa *Velho Realejo*. Se “mexicana¹⁵” ou “brasileira”, a propósito do que já comentamos no primeiro capítulo, não cabe aos esforços e interesses deste trabalho resolverem. O fato musical é que *Velho Realejo* é um exemplar impressionante do equilíbrio de Custódio na seleção dos elementos musicais a serem adotados numa representação tradicional, como esta. Ela se manifesta, além da temática da letra, pelo resgate da atmosfera concertante das valsas à *belle époque*, seja no andamento, mais vivo e dançante, seja no sugestivo tratamento orquestral dado ao arranjo, ‘parece’ que do próprio Custódio (ouça a introdução, faixa 25). É flagrante, de outro ponto de escuta, a economia de idéias e a leveza do contraponto, especialmente nas cordas, apesar da atividade rítmica e melódica que apresenta. Até a voz de Caldas é responsável por uma dessas linhas contrapontísticas, na reexposição de B (trinta e dois compassos, assim como A) já na variação da seção central do arranjo, antes da retomada da melodia nos versos dos derradeiros dezesseis compassos da canção. Acompanhemos, ouvindo a faixa 26:

Velho Realejo Custódio Mesquita/Sady Cabral Sílvio Caldas
Victor - 1940

B

The image shows a musical score for the piece 'Velho Realejo'. It consists of two staves. The top staff is for piano, starting at measure 32, and the bottom staff is for voice, also starting at measure 32. The piano part includes a series of chords: Ab6, Ab°, A7b6, Ab°, Cm7, Cb°, Bbm7, and Eb7. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 3/4. The score is labeled with 'piano' and 'voz'.

Há que se ressaltar também a exploração do paradigma da alternância dos modos menor e maior homônimos, respectivamente nas frases A e B, que são uma indicação

¹⁵ BARROS, Op. Cit. p. 131. O autor faz uma curiosa distinção, ao nosso ver simplista, de elementos na valsa *Velho Realejo* – que ele considera “uma colagem bem-sucedida de textos, mexicano e brasileiro”.

deste procedimento como suposto elemento de representação tradicional na música popular brasileira. Interessante é que em A, no modo menor de lá bemol (tonalidade da música), as imagens da letra sugerem um ambiente amistoso e até alegre, como nos versos que decantam “aquele bairro afastado”, onde *passava todas as tardes um realejo risonho / passava como num sonho o realejo a cantar /*. Por sua vez em B, no modo maior, a letra descreve o mesmo bairro após a saída da suposta amada do agente poético, nos versos *Depois tu partiste, ficou triste a rua deserta / na tarde fria e calma ouço ainda o realejo a tocar /*. Muito mais comum é a adoção do contrário, o modo menor para decantar tristeza e melancolia, ao passo que o maior ‘se presta’ mais aos estados de prazer ou felicidade. Os cromatismos descendentes, seguidos de arpejos ascendentes de tétrades, respondem por boa parte do interesse sobre esta melodia, além de uma marca do compositor, os saltos ascendentes de sexta presentes na conclusão, desta como de outras de suas canções, como o já comentado *Saia do Caminho*. Aliás, transcrevemos, comparando:

Velho Realejo

Custódio Mesquita/Sady Cabral

A \flat A \flat E \flat 7 D \flat 6 A \flat /C E \flat 7/B \flat A \flat

tu can tas a le greorea le jo pa re ce que cho ra com pe na de ti

Saia do Caminho

Custódio Mesquita/Evaldo Ruy

E m 7 G \sharp 6 A7 G6 D7 M /F \sharp A7/E D D

e vo cê fran ca men te de ci di da men te não tem co ra ção

A qualidade musical desta valsa é atestada pelas várias gravações posteriores, das quais muitas são ‘apenas’ instrumentais, como as de Luiz Bonfá, Lindolfo Gaya e

Radamés Gnattali, o que indica um reconhecimento por parte de grandes músicos. Também as gravações pelos Anjos do Inferno, Carlos Galhardo, Orlando Silva e Jair Rodrigues, entre outros, respaldam essa afirmação sobre *Velho Realejo*.

Se por um lado Custódio Mesquita pouco se dedicou ao feitiço de valsas durante os anos trinta, apenas duas, como vimos, esgotou quase todo seu interesse pelas ‘canções’ de ascendência modinheira nesta mesma década, tendo composto seis das sete músicas nessa vertente já referidas neste capítulo. A última delas é de 1940, *Quero Voltar*, que assinala também a única canção de Custódio interpretada por Vicente Celestino (que também assina a parceria), a qual fizera parte, não por acaso, do repertório da opereta *Bandeirante* (depois *Pássaro Branco*), encenada pela companhia do mesmo Vicente. Apesar de quase sempre contar, nas inúmeras revistas que produziu, com intérpretes masculinos *a la* Caruso cantando suas peças musicais, Custódio tinha forte preferência por vozes ‘populares’, como as de Sílvio Caldas, João Petra de Barros ou Orlando Silva. Uma boa prova disso é o fato do tenor Armando Nascimento, a quem coube a interpretação de *Nada Além* e *Enquanto Houver Saudade* na revista *Rumo ao Catete*, não ter sido o convidado pelos autores para levá-las ao disco, e sim o “cantor das multidões” Orlando Silva, que estava no auge da fama e fazia de tudo o que cantava um sucesso popular.

Portanto, após a experiência com Celestino o compositor não mais se voltou para a criação de peças com tal sabor, por demais antiquado. Mesmo as canções anteriores *Era uma Vez*, *Papai Noel*, *Felicidade*, a já referida *Tapera*, *Vitrina* e *Negra Velha*, não são tão anacrônicas. Como vimos, *Tapera* apresenta elementos musicais e mesmo poéticos de interesse. *Vitrina*, que conta a estória de um boneco de pano e uma boneca de louça “que foram brincar de esconde-esconde numa vitrina” chega a ser uma peça erudita, tal a distinção do tratamento musical, por meio de modulações ‘afastadas’, uso deliberado de mudanças de andamento, *rubati*, *rallentandi* e demais recursos encontrados em recitativos e árias de óperas. Essa canção não chega a ser mencionada como uma das melhores realizações do autor mas é possível que, mesmo assim, ela merecesse um estudo mais aprofundado a fim de desvendar todas as facetas contidas em

seu ‘programa narrativo’ nitidamente semiótico.

Por outro lado as valsas de Mesquita estão concentradas nos anos quarenta, com quinze delas gravadas nesse período. As que mais se destacaram junto ao público, entre todas essas, foram *Gira...Gira...* na voz de Carlos Galhardo e *Valsa do Meu Subúrbio* com Sílvio Caldas, ambas de 1944 e com a parceria de Evaldo Ruy. O auge da valsa porém, em termos da sua exploração pela indústria fonográfica brasileira, é o período compreendido entre os anos 1935 e 1940, no qual, das cento e noventa e sete músicas “que o povo brasileiro consagrou”, cinco valsas figuraram entre os cinquenta e um sucessos considerados principais e outras quarenta entre os cento e quarenta e seis sucessos secundários. Para podermos constatar o que é afirmado, façamos um paralelo: entre 1929 e 1934, das cento e cinquenta e sete músicas mais ‘populares’ apenas uma valsa está entre os trinta e nove maiores sucessos, enquanto outras quinze estão em meio aos cento e dezoito sucessos menores; entre 1941 e 1946 foram cento e oitenta e oito músicas, das quais quarenta e cinco foram grandes sucessos, tendo apenas duas valsas entre estes, e cento e quarenta e três outros sucessos, com outras quinze valsas¹⁶. Vejamos a tabela:

Tabela 2: a participação da Valsa na indústria fonográfica brasileira

<i>período</i>	<i>principais sucessos / valsas*</i>	<i>sucessos secundários / valsas*</i>
<i>1929 a 1934</i>	39 / 01*	118 / 015*
<i>1935 a 1940</i>	51 / 05*	146 / 040*
<i>1941 a 1946</i>	45 / 02*	143 / 015*

Talvez possamos creditar a Custódio Mesquita uma boa parcela de responsabilidade pela manutenção viva do gênero nessa época de grandes transformações estilísticas em nossa música popular.

¹⁶ SEVERIANO e MELLO, *Op. Cit.* p. 85-252.

Depois de *Velho Realejo* ainda em 1940 viria *Linda Judia*, com David Nasser, gravada por Francisco Alves e, em 1941, *Caixinha de Música*, só de Mesquita e *O Pião*, com Sady Cabral, estas por Sílvio Caldas. Delas temos a dizer apenas que são valsas mais limitadas na tradição e que, apesar de bem feitas, não exigem uma maior elucidação. Aí encontramos mais exemplos de temas ligados ao passado e, particularmente à infância em *Caixinha de música (No meu tempo de criança / mamãezinha me embalava / com a música de uma caixinha / eu dormia, eu sonhava... /)*, mais alternâncias entre os modos maior e menor em tom homônimo bem como melodias mais ‘arredondadas’ e em conformidade com o ambiente tradicional.

Em *Bonequinha*, com Aldo Cabral, gravada por Carlos Galhardo ainda em 1941, a primeira frase apresenta dezesseis compassos no modo menor de lá bemol e a segunda, no modo maior homônimo, possui trinta e dois compassos. Esta assimetria na forma confere à frase A um caráter quase que introdutório à frase B, dando a impressão de se tratar de uma valsa de forma simples¹⁷. Nesse B podemos ouvir aquele recurso harmônico empregado em *Enquanto Houver Saudade*, a seqüência III^m7 – bIII^o – II^m7, sob a melodia que envolve o verso *Bonequinha, na luz do teu olhar /*. Também nota-se, na conclusão desta mesma frase a ocorrência de um empréstimo modal sobre o segundo cadencial, dentro da cadência perfeita que deveria ser, no modo maior, uma II^m7 – V7 – I e em cuja o referido acorde surge como no modo menor, portanto um II^m7(b5). Este mesmo procedimento é ouvido em *Mês de Maio*, assinada por Custódio e Edgar Proença e cantada no ano de 1942 por Orlando Silva em disco Victor. Esta valsa cumpre bem o propósito da representação romântica com alta dose de nostalgia, principalmente na letra de Proença, em versos como *Maio dos noivos e das novenas / maio dos sonhos que não vem mais / Céus estrelados, doces luas / beijos de aromas pelos rosais /*. Custódio imprime, de maneira muito natural, um acorde bem menos freqüente no vocabulário

¹⁷ Forma musical composta de uma só frase.

harmônico da canção popular, um mi maior, na região da mediantes¹⁸ em dó maior, tonalidade da peça. Apenas um ‘capricho de príncipe’, audível ainda na frase A, faixa 27).

O cantor Nelson Gonçalves a quem Ari Barroso, após reprová-lo em seu programa de calouros aconselhou que deixasse a carreira artística e voltasse a ser lutador de boxe, é o intérprete (ao lado de Custódio Mesquita e Sua Orquestra) da *Valsa de Maria*, de 1943. De Custódio e David Nasser, esta composição traz um expressiva melodia (com apojeturas diatônica e cromática), cujo começo faz lembrar o motivo inicial de *Incerteza*, primeira canção gravada de Jobim (com Newton Mendonça), por Mauricy Moura dez anos depois. Vamos ao exemplo, faixa 28:

A Valsa de Maria Custódio Mesquita/David Nasser Nelson Gonçalves
Victor - 1943

11

Eu en con trei em teu o lhar Ma ri a tan ta ter nu ra que eu nem sa bi a

C7M Eb° Dm7 G7 Dm6 Dm7 G7 G7

bIII°

Para com o motivo inicial acima, a referida canção de Jobim/Mendonça guarda uma importante diferença, que é o fato da apojetura diatônica inferior, que ocorre no compasso 1 desta valsa, não se encaminhar para a tônica e, portanto não se confirmar como apojetura no samba-canção. Entretanto o acorde diminuto auxiliar de aproximação cromática descendente, Eb° para Dm7, ocorre tanto lá como aqui. Também as imagens poéticas somam muito na construção do ambiente romântico, como nos versos *E agora*

¹⁸ FREITAS, Sérgio. *Op. Cit.* p. 147-152. O autor faz uma detalhada exposição dos acordes de mediantes, inferior e superior, com função tônica. Um resumo de sua proposição teórica para a matéria, aqui aceita, está disponível da tabela 27, da página 149.

*que partistes, que estás longe / ouço minha alma dizer: Maria... / Maria, Maria, Maria...
/ volta e me traz alegria! /.*

Assim como a já anteriormente comentada *Velho Realejo*, a valsa *Antigamente Era Assim* (com Carlos Galhardo, Custódio Mesquita e Sua Orquestra) traz as mesmas qualidades que a aproximam da atmosfera da ‘bela época’, que em seus andamentos mais rápidos sugerem impulsos codificados em movimentos, como os dos ‘inocentes’ bailados oitocentistas. Desta forma é evocado o passado, inicialmente a partir de uma representação que aparentemente exalta os ‘bons e velhos tempos’. Mas esse modelo de articulação musical-poética que parece ser tão caro às valsas e canções seresteiras, é interpretado criticamente ao ser desfeito em uma recusa do que era praticado, a propósito, principalmente, do que a letra propõe no verso *perdão / a vovó me desculpe mas esse tempo não servia não /*. É uma crítica à repressão e aos casamentos arranjados, num tempo *em que a mulher não mandava no seu coração /*. Vamos ao texto de Ary Monteiro, já na segunda parte:

Tempo que passou, doce romantismo que não volta mais...

Da valsa e da saia balão

Tempo que se foi já desfeito em ais, em que a mulher

Não mandava no seu coração

Se o pai queria, mamãe concordava, o noivo aparecia

Já vestido para casar...

Que importava se não se gostassem?

Primeiro casassem pra depois amar!

Tiroliroli, que bom! Tiroliroli, perdão!

A vovó me desculpe, mas esse tempo não servia não!

Nesta letra podemos encontrar uma boa dose de irreverência, com bom humor,

para com as convenções do “doce romantismo que não volta mais”, apontando a adoção, pelo agente poético, de uma postura mais progressista, da qual decorre uma certa ridicularização, na escolha da silabação das notas iniciais do refrão: o *Tirolioli*.

Semelhante a esta última, no mesmo ano de 1943 foi lançada (também por Galhardo, Custódio e Sua Orquestra) *O Homem da Valsa*, com parceria de David Nasser. Também nela notamos o abandono do excessivo sentimentalismo saudosista, em uma expressão mais leve e sem maiores recursos musicais.

Outra vez com David Nasser e ainda em 1943, *Quem será* volta a apresentar a alternância entre os modos menor (frase A) e maior (B), um elemento já apontado várias vezes e que nos parece característico da nossa tradição popular musical. Entretanto nesta valsa, gravada por João Petra com Custódio Mesquita e Sua Orquestra, não se verifica um lugar comum sentimental ou nostálgico e sim o contrário disso. O mesmo ocorre em *Gira... Gira...*, como podemos ler em seus versos iniciais:

Foste embora, me deixaste

Nem sequer tua ausência senti

Não chorei, nem choraste

Tu não sofres e eu pouco sofri porque o mundo hoje

Gira...gira...gira...gira...gira...gira...gira...

Anda o mundo a girar...

Gira...gira...gira...gira...gira...gira...gira...

Tenho outra em seu lugar!

Tanto em *Quem Será?* como em *Gira...Gira...*, de Custódio e Evaldo Ruy lançada em 1944 com interpretação de Carlos Galhardo (com Mesquita e Sua Orquestra), o andamento é mais rápido e ouvimos na segunda, tal como já dito sobre a primeira, a alternância dos modos menor (A) e maior (B). Além da adoção desse procedimento menor/maior em tom homônimo, há em *Gira...Gira...* um outro elemento que merece apontamento dentro desta perspectiva. Trata-se de uma preparação para o

quinto grau do campo harmônico o qual, por não incidir com a característica identificada como de acorde da dominante (maior com sétima menor), aponta para uma concepção de região de dominante, tal como na resposta de um sujeito de fuga¹⁹.

Dois bons exemplos dessa preparação nos dá o “bissexto” compositor Bororó (Alberto de Castro Simoens da Silva) em seu conhecido samba pornográfico *Da Cor do Pecado* e também em *Sublime Tortura*. Ela ocorre, no primeiro caso, no verso *é um corpo delgado / da cor do pecado / que faz tão bem... /*, e no segundo, no verso *com esses olhos que falam / umas coisas que a gente não pode nem deve esquecer... /*, precisamente nas notílabas sublinhadas. Em *Gira...Gira...* esse efeito pode ser ouvido no verso *não chorei, nem choraste / tu não sofres e eu pouco sofri / porque o mundo hoje /*, que leva ao refrão. Também no choro *Mentirosa*, com Mário Lago, e no já visto samba *Preto Velho*, com Jorge Faraj, Mesquita aborda essa região harmônica, um procedimento que aparece muito no repertório do choro e afins.

Na *Valsa do Meu Subúrbio* (já citada no início deste capítulo), também de Mesquita e Ruy e gravada em 1944, por Sílvio Caldas com Custódio Mesquita e Sua Orquestra, temos mais um pouco do tom nostálgico e sentimental das valsas e canções lentas. Também nela os modos menor/maior homônimos são aplicados o que, entre outros elementos, ajudam a criar uma atmosfera capaz de fazer ‘o ouvinte soluçar’. Quanto mais a *receita* se utiliza de ingredientes típicos, mais o sabor se volta para a tradição desse tipo de repertório, razão pela qual a *Valsa do Meu Subúrbio* nada traz de expansivo no que tange ao vocabulário da canção popular radiofonizada.

A cantora Linda Batista gravou, em julho de 1944 com os Diabos do Céu, mais uma parceria de Custódio e Evaldo Ruy intitulada *Valsinha do Turí-turé*. A letra fala sobre um vizinho da casa do lado, “rapaz bonitinho e bem apanhado”, que após versos e ramalhetes marcou um encontro com a moça na praça. Chegou acanhado, sem jeito e sem graça, “pôs a mão no bolso, mexeu com o pé, porém não passou desse turí-turé”. Em andamento rápido, como boa parte das valsas escritas pelo compositor, esta tem um

¹⁹ Forma musical muito praticada no período barroco.

jeito ‘brejeiro’ que manifesta de uma forma peculiar o comportamento contido, na abordagem do par amoroso. É um diferente tratamento na associação valsa/tradição, caráter este que se evidencia ainda mais no confronto desta construção poética com a de, por exemplo, *Mulher*, gravada quatro anos antes e cuja letra revela um tom contemporâneo no trato masculino para com a ‘pretendida’, conforme os versos iniciais desse fox:

*Não sei que intensa magia seu corpo irradia
Que me deixa louco assim, mulher!*

A harmonia da *Valsinha do Turi-turé* reapresenta a seqüência III^m7 – bIII^o – II^m7 logo no primeiro inciso, após um empréstimo modal sobre o quarto grau que caracteriza o início do mesmo trecho do texto harmônico/melódico. Também há uma modulação interessante na segunda incidência do refrão *Turi-turi-turi-turi-turi-turé, é, é, / turi-turi-turi-turi-turi-turé, é, é / o tempo escoou... a noite chegou... / e o rapaz não passou desse turi-turé /*. Tal modulação é procedida em três tempos. Parte de dó maior (tonalidade em questão) para lá bemol maior, num primeiro momento, daí se dirige a ré bemol maior, num segundo, para só depois retornar ao ponto de partida, o mesmo dó.

A última valsa de Mesquita gravada antes de sua morte é, também com Ruy, *A Valsa de Quem não Tem Amor*, por Nelson Gonçalves com Pernambuco e Sua Orquestra em disco Victor de fevereiro de 1945, o mesmo que apresentou, na outra face, o fox *Voltarás*. O andamento é bastante lento, bem apropriado a um lamento ‘de não tem amor’. Aqui o esquema sentimental é cumprido à risca sem, contudo, chegar ao teor do resultado alcançado em *Enquanto Houver Saudade*. Novamente os modos menor (A) e maior (B) são abordados, no tom de sol. Entretanto a melodia, neste caso, responde pelo que de mais interessante ouvimos nesta valsa, sendo um ingrediente que bem ilustra o traço incontido da musicalidade de Custódio Mesquita. Antes, porém, um breve comentário acerca da forma. É binária, como vimos na alternância dos modos há pouco

noticiada, mas vale dizer que a primeira frase apresenta vinte compassos e a segunda trinta e dois. Mais uma das assimetrias praticadas pelo autor.

O primeiro inciso melódico já encerra qualidades pouco usuais para os padrões da época e, porque não assumir, mesmo para os valores estéticos divulgados pelas atuais canções. O mesmo começa pela tônica (sol), em ictó tético, durando todo o primeiro compasso e prolongando-se até a primeira colcheia do segundo, após o que ouve-se as notas fá sustenido e lá, sol, perfazendo mais três colcheias, e ainda sol, fá sustenido e mi natural em tercina, completando o compasso 2. No tempo forte do seguinte a nota fá natural é atacada, durando todo o compasso, seguida do mi, compasso 4. Com uma rítmica semelhante a esse primeiro fragmento do inciso, já descrito, incide o segundo, este composto pelas notas mi bemol (compasso 5), ré, fá natural e novo mi bemol com nova tercina, mi bemol, ré e ré bemol, ainda no compasso 6, sendo esse ré bemol nova apojatura inferior resolvendo em ré, quinta do acorde de tônica. Tal construção melódica apresenta uma tendência para o cromatismo, mas de uma maneira dificilmente encontrada no vocabulário de canções populares, sendo mesmo complicada de descrever. Portanto melhor ouvi-la, faixa 29, e observar a transcrição do trecho correspondente na partitura que se segue:

A Valsa de Quem não Tem Amor Custódio Mesquita/Evaldo Ruy Nelson Gonçalves
Victor - 1945

Sem nin guém sem ter con fi den tes... pra

Gm Gm Gm/F E° Eb

6

con tar os meus de sen ga nos pas sam seos di as eos

E \flat G $^{\circ}$ Gm Gm Gm

11

a nos sem nin guém... sem so nhos sem a mor

A \flat A \flat Gm Gm A \flat

bII

16

sem bei jos sem ca lor dos bra ços de quem se quer bem

A \flat Gm F D7 Gm E \flat 7 D7

Outra situação que merece ser apontada nessa primeira frase, é o empréstimo do modo frígio²⁰ que marca seu segundo inciso. Como sabemos, esse é um modo menor cuja nota característica (a que lhe confere um efeito específico) é um b2, ou seja, o segundo grau abaixado em relação à escala menor natural. Esse colorido surge primeiro na harmonia, através do emprego do acorde de lá bemol maior (bII em sol menor), no compasso 11. Este se dá sob o verso *passam-se os dias e os anos / sem ninguém /*, precisamente onde está assinalado. Na melodia o modo é explicitado imediatamente após sua ocorrência harmônica, nos versos *sem sonhos, sem amor / sem beijos, sem calor / dos braços de quem se quer bem /*, exatamente nas notílabas sublinhadas. Novamente a escuta pode ser bem mais eficaz na reprodução deste efeito.

Um outro exemplo da *finesse* melódica de Mesquita nos dá o último inciso melódico de B (8 compassos), da ainda *Valsa de Quem não Tem Amor*. Os versos correspondentes são: *cantarei sozinho / imerso em minha dor / a valsa de quem não tem amor*. Primeiro ouvimos uma décima terceira menor sobre um acorde diminuto (#II^o) de aproximação cromática ascendente (*sozinho*) o qual, antes de atingir a tônica em primeira inversão, é sucedido por uma preparação do mesmo si (*imerso*), esta também invertida que soa como uma espécie de retardo, só então resolvendo na quinta do I grau, de onde parte um arpejo de sol maior. Esclarecendo, faixa 30:

²⁰ Mesmo admitindo a possibilidade do bII7M (o que em sol menor é um láb-dó-mib-sol) ser um IVm (dó-mib-sol) com sexta (láb) no baixo, o que aponta para a aceitação da classificação desse acorde como de “Sexta Napolitana”, não se pode desprezar a alteração melódica (b2) que ele provoca na escala. Note que quando não se tem a nota sol, sétima maior de Ab, a ‘identidade’ deste com o dó menor não fica muito evidente. É no entanto a própria qualidade do modo frígio que introduz, por meio desse acorde, as “novas sonoridades” na classe funcional de subdominante, responsáveis por “adicionar um outro matiz harmônico à tonalidade” como bem aponta FREITAS, *Op. Cit.* p. 40-41.

A Valsa de Quem não Tem Amor

Custódio Mesquita/Evaldo Ruy

can ta rei so zi nbo i mer soem mi nha dor a val sa de quem não tem a mor

Am7 A#° F#7/A# G/B E7 A7 Am7(b5) D7 G6 D7

A valsa *Beduína* só foi gravada em 1948, três anos após a morte de Custódio Mesquita, por Francisco Alves e Orquestra Odeon. É a última do gênero e penúltima gravação original do compositor, tendo a última sido o samba-canção *Adeus*, este por Dirinha Batista. O registro ao qual tivemos acesso é muito ruim e este fator chegou a ser prejudicial, mas uma melhor gravação não teria promovido *Beduína* a uma citação mais detida que a de ser também uma valsa limitada na representação típica do gênero, que já não vivia os seus momentos mais produtivos, em termos do Disco. Entre os quarenta e sete maiores sucessos do período 1947-1952, por exemplo, não há nenhuma valsa e apenas três delas estão entre os cento e vinte e cinco sucessos secundários²¹, só para compararmos com os dados disponíveis na tabela da página 86. Para que a escuta panorâmica da obra de Custódio se complete a quarta “estação radiofônica” deve ser sintonizada: a Rádio *fox*.

²¹ SEVERIANO e MELLO, *Op. Cit.* p. 253-296.

5. DIZEM QUE SOU UM MAU RAPAZ

Os *foxes* também foram importantes na obra musical de Mesquita tendo sido este o gênero que lhe rendeu seus maiores sucessos comerciais - *Nada Além* e *Mulher os quais*, certamente, estão entre os melhores representantes do ‘fox brasileiro’ de todos os tempos. “Custódio pode ser considerado o ‘rei do fox brasileiro’”¹, pois além dos dois já citados escreveu tantos outros como *O que o Teu Piano Revelou*, *Naná*, *Rosa de Maio* e *Nossa Comédia*. A série *No Tempo do Fox* editada pela companhia *Revivendo* em dois

¹ Texto de abertura do encarte que acompanha os seis volumes em cassete da *Collector's – “Custódio Mesquita – Discografia Completa”*, com os dados mínimos sobre o autor e as gravações originais.

volumes (RVCD 041 e 085) aponta sete *foxes* de Custódio Mesquita, contra seis de Roberto Martins e três de José Maria de Abreu, os autores que mais figuraram entre as quarenta e duas músicas selecionadas para a coleção, o que reforça com números a consideração acima. No texto de apresentação do primeiro volume de *No Tempo do Fox* Abel Cardoso Júnior escreve, retomando o início do cinema sonoro – que na verdade não começou *talking* mas *singing pictures* – com o filme *Cantor de Jazz*, que “Hollywood derramaria pelo mundo dezenas de películas musicais...nas quais, ao lado de canções e valsas, pontificava o *fox-trot*”. E acrescenta:

Entre nós a difusão do *fox* já vinha ocorrendo desde o início dos anos 20, através dos discos importados e da produção local de nossos compositores. O cinema sonoro só faria acelerar o processo, a ponto do *fox* se transformar num dos nossos gêneros de meio-de-ano, predominado o *fox-canção*, mais lento e por isso mais romântico, em oposição ao *fox* frenético, no estilo *shimmy*².

A penetração da música americana no Brasil se acentua a partir de 1917 e, para termos a dimensão exata dessa “expansão avassaladora da música popular dos Estados Unidos”³ no pós-guerra, vale apresentar alguns números. De 1901 a 1916, como já característico em nossa *belle époque* musical, continuava a predominância da influência musical européia, em especial a francesa⁴. Já no período de 1917 a 1928 são apenas três francesas contra trinta e cinco canções americanas, entre os cinquenta e três sucessos estrangeiros. O primeiro *fox* brasileiro a se destacar foi *Vênus*, de José Francisco de Freitas, em 1923. No ano seguinte, entre os principais sucessos estava *O Cigano*, de Marcelo Tupinambá e João do Sul gravado por Vicente Celestino, um dos primeiros a serem designados como *fox-canção*⁵. Outro destaque, do ano de 1931, foi *Canção pra Inglês Ver*, de Lamartine Babo, mais pelos versos críticos e bem humorados que

² Texto do encarte do primeiro volume da série *No Tempo do Fox*, da *Revivendo*, organizada por Leon Barg.

³ SEVERIANO, e MELLO, *Op. Cit.* p. 49.

⁴ *Idem*, p. 17.

⁵ *Idem*, p. 66.

denunciavam a adoção de expressões estrangeiras no Brasil após o advento do cinema falado. Até Noel aderiu ao gênero, compondo com Hélio Rosa o *Você Só...Mente*.

A trajetória do *fox* na música popular brasileira é bem menos significativa que a da valsa em termos da produção de repertório. Ele “era um dos gêneros musicais preferidos pela classe média e sua presença se fazia obrigatória em bailes grã-finos e em cassinos onde havia música para dançar”⁶. É curioso, porém, que o gênero tenha produzido oito, mesmo número de valsas, entre os cento e trinta e cinco sucessos principais no período entre 1929 e 1946, já que apenas quatorze deles, contra setenta valsas, figuram entre os quatrocentos e sete sucessos secundários do mesmo período. São apenas vinte e dois *foxes* em quinhentos e quarenta e dois sucessos, dos quais setenta e oito são valsas. Acompanhemos esses números⁷ mais detalhadamente, por meio da tabela abaixo:

Tabela 3: a participação do Fox na indústria fonográfica brasileira

período	principais sucessos / foxes*	sucessos secundários / foxes*
1929 a 1934	39 / 03*	118 / 001*
1935 a 1940	51 / 02*	146 / 005*
1941 a 1946	45 / 03*	143 / 008*

Depois de 1946 o aceitação do gênero diminui ainda mais, e ele praticamente desaparece depois de 1949. O mais efetivo *revival* que podemos noticiar é de 1981, o popularíssimo *Emoções*, de Roberto e Erasmo Carlos. Custódio compôs quatro *foxes* entre 1932 e 1934, cinco de 1935 a 1940 e nove entre 1941 e 1945. Dos cinco feitos na linha que vai de 1935 a 1940 dois são os apontados como sucessos principais, não menos que *Nada Além*, com Mário Lago, e *Mulher*, com Sady Cabral. Embora tenha composto nove exemplares, quase o dobro, entre 1941 e 1945 (justamente na fase mais fértil do gênero, em termos fonográficos), apenas um emplacou – o *Rosa de Maio*, com

⁶ *Idem*, p. 227.

⁷ SEVERIANO e MELLO, *Op. Cit.* p. 85-252.

Evaldo Ruy, entre os três principais sucessos apontados na tabela. Três desses nove têm versos do próprio Mesquita o qual, já sabemos, não é um excepcional letrista. Cabe refletir diante disso, se as contribuições de Evaldo Ruy, parceiro dos últimos *foxes* do compositor, estão em sintonia com essas realizações musicais.

Apesar da primeira composição de Custódio (a ser registrada) ter sido um samba-canção, com Moisés Friedman – *O Amor é um Prejuízo*, foi um *fox* a sua primeira música gravada. Aliás duas, pois o mesmo disco de *Dormindo na Rua* apresentava o também *fox* *Tenho um Segredo*, ambos sem parceiros. Foi mesmo modesto esse começo e se Custódio “já estava a essa altura [1932] com vinte e três anos de idade, não dando a entender, por aquelas composições, que se tratava da estréia de um genial compositor”, não devemos simplesmente assumir que “eram ambas fracas, apesar de gravadas pela Victor e na voz do grande Sílvio Caldas”⁸. O emprego de dois pianos é interessante e, baseado no estilo de pianistas do Harlem dos anos 20, Custódio e Nonô conseguem bons resultados. A introdução de *Dormindo na Rua* é executada exclusivamente por eles, que tocam acordes de dominante com nona em movimento paralelo, por segundas (primeiro maior, depois menor), com justaposição de arpejos, o que todavia remete tanto ao universo sonoro de Debussy quanto ao *Jazz* corrente (ouça a [faixa 31](#)).

Na harmonia de *Dormindo na Rua* encontramos o primeiro emprego, pelo autor, daquele recurso do acorde da região de mediante superior, o terceiro grau maior em tom maior, já comentado quando de sua ocorrência em *Mês de Maio*. Como tal recurso expressivo se apresenta, em termos históricos, como uma das últimas aquisições na expansão do vocabulário tonal europeu, já no século dezenove, podemos aqui salientar o ‘frescor’ de seu uso em canções populares nos anos trinta. Há que se acrescentar, ainda assim, que esse procedimento harmônico também ocorre na canção de Irving Berlin intitulada *Always*, que foi uma das músicas internacionais de maior sucesso no Brasil em 1926. Isso não implica, nem de longe, em um problema de plágio pois ambas são

⁸ GOMES, *Op. Cit.* P. 18.

configuradas de modo distinto o bastante, o que porém não invalida a possibilidade de uma certa influência de Berlin, ou mesmo do crescente repertório de canções do cinema americano, sobre Mesquita.

Já *Tenho um Segredo* é mais nitidamente circunscrito no esquema comum do Jazz ‘estilo’ *New Orleans* (incluindo trompete, clarinete...) e, se pouco apresenta de realmente efetivo em termos musicais, nada se destaca nas letras desses primeiros foxes de Custódio, que não estão entre suas mais nobres realizações nesse terreno.

Em 1933 João Petra de Barros grava *Cantor de Rádio e Canção ao Microfone* no mesmo mês em dois discos Odeon, ambas com letra de Paulo Roberto. O “ambiente novidadeiro” que possibilitou o estabelecimento de um ‘contato’ entre os artistas do Rádio e o público, alimentou a criação de várias canções as quais, por meio dos objetos de referência da própria letra, se mostram “enfaticamente alusivas à experiência radiofônica”⁹. Ambas são bons exemplos disso não tendo, contudo, conseguido o êxito de *Cantores do Rádio*, de 1936. O fox, como gênero americano amplamente divulgado numa época em que a indústria do entretenimento tomava um grande impulso, se encaixava perfeitamente na perspectiva da novidade, do *moderno*, símbolo de uma cultura desenvolvimentista que erguia então enormes arranha-céus. Custódio dava provas de estar a par do jornal do dia mas não havia conseguido, ainda, encontrar a sua ‘própria voz’ para ‘dizer algo mais íntimo’ nas suas composições. Mesmo sendo um “agradável fox”¹⁰ *Cantor de Rádio* assim como *Canção ao Microfone* não conseguem senão traduzir, e de forma nem tão convincente, o modelo norte-americano.

É também João Petra de Barros quem canta ao microfone do estúdio Odeon, em janeiro de 1935, o fox *O que o Teu Piano Revelou*, com parceria de Orestes Barbosa. Aqui já encontramos uma melodia forte, bem delineada, que encerra dissonâncias e elementos de um discurso contemporâneo, mais inserido no contexto do gênero. A forma ternária apresenta duas frases de dezesseis compassos cada, A e B, e a terceira

⁹ BARROS, *Op. Cit.* p. 58 l.

¹⁰ *Ibid.*

possui apenas oito e se ‘completa’ (equiparando-se, em extensão, com as primeiras) com uma repetição dos oito primeiros compassos de B, ao que podemos chamar B'. Um resumo pode ser assim representado: A B C B'. Cabe transcrevermos pelo menos o primeiro inciso de B para constatarmos, à faixa 32, o material melódico e harmônico de que se constitui e que reaparece em B' com outro e conclusivo desfecho.

O que o Teu Piano Revelou

Custódio Mesquita/Orestes Barbosa

João Petra de Barros
Odeon - 1935

16 B 7M 13 7M 6

eas mãos se do sas que va po ro sas! o seu te cia do

G7M G7M A7 A7 Cm6

22 22

cor ren do vão (não sa bem)

D7 G6

A manutenção do fá# sétima maior sobre o acorde de tônica, no tempo forte do compasso 17, como décima terceira sobre a dominante da dominante (II7), na cabeça do compasso 19, conferem um toque de sofisticação à melodia, efeito que se

prolonga com o uso da sétima maior e da sexta, consecutivamente, sobre o acorde de empréstimo modal (dó menor, compasso 21). A instrumentação de *O que o Teu Piano Revelou* conta com uma seção de saxofones tal como começou a se praticar a partir da passagem do *Jazz* ‘estilo’ *Chicago* para o *Swing*. O mais amadurecido *fox* concebido por Mesquita até aquele momento estava em perfeita concordância com o paradigma americano, sem entretanto, apontar nada além.

Só mesmo em *Nada Além*, após mais de três anos sem gravar um *fox*, Custódio se supera e consegue um resultado que em muito ultrapassa a condição de simples réplica, no sentido desta ser uma manifestação singular de uma generalização, ou lei. Esse *fox*-canção figura na face A do mesmo disco da já comentada valsa *Enquanto Houver Saudade*, o Victor 34.331, gravado por Orlando Silva e Orquestra Victor Brasileira em maio de 1938. Como já dito, ambas foram criadas para a revista *Rumo ao Catete*, de Mário Lago e Custódio Mesquita, cantadas pelo tenor Armando Nascimento. “Maior sucesso da dupla”¹¹, *Nada Além* – que vendeu mais de 20.000 partes de piano¹² – revela um Custódio mais enxuto, em sintonia exata com a ‘fórmula ideal’ do sucesso¹³, lançando mão de escolhas musicais de efeito envolvente, das quais trataremos logo a seguir. Antes, porém, tome-se o ensejo para abordar uma das várias passagens de Mesquita, com curiosas estratégias para a divulgação das suas músicas, que neste caso envolvem a parceria de Mário Lago. É este quem conta

“que quando Orlando Silva estava no auge da sua carreira de melhor cantor brasileiro de todos os tempos, nos idos de 30/40, ele e Custódio usavam o estratagema de atrair Orlando para ouvir suas músicas no teatro. E para tal, sendo o cantor das multidões muito solicitado, convidavam sua mãe, dona Balbina, que gostava muito de teatro, para assistir às peças. E Orlando, além do grande cantor que foi, era também um ótimo filho. Não deixava dona Balbina ir sozinha ao teatro, na frisa que Mário e Custódio lhe davam, e acompanhava-a... Era o que os dois compositores queriam...”¹⁴.

Tal tática deve-se também ao caráter “sempre vaidoso” de Custódio que não queria nem “correr o risco de uma rejeição”. No final da sessão “o cantor, entusiasmado, exigiu: ‘Custódio, me dá as partes de piano dessas músicas que eu quero gravá-las, o mais rápido possível’”¹⁵. O expediente dera certo.

¹¹ SEVERIANO, e MELLO, *Op. Cit.* p. 166-167.

¹² LAGO, Mário. *Na rolança do tempo*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1976, p. 139.

¹³ Interessante notar que o maior sucesso comercial de Mesquita foi escrito em meio à sua fase menos dedicada ao rádio (e mais às revistas), que se estendeu de junho de 1936 a dezembro de 1939, já apontada.

¹⁴ GOMES, *Op. Cit.* p. 74.

¹⁵ SEVERIANO, e MELLO, *Op. Cit.* p. 167.

Nada Além tem forma simples (A A' - 16 compassos cada), uma harmonia discreta, porém bem estruturada e uma melodia muito bem trabalhada, ainda que pareça fácil. Esta última apresenta contornos salientes que combinam intervalos de quinta justa (também trítone) e notas de passagem, as quais conectam nota de tensão a nota de acorde e vice-versa, ou ainda notas de acorde entre si e também de tensão. Simples também são as imagens poéticas da letra, nas quais não se verifica nada precioso, ou para ser decifrado, o que contribui muito para a larga aceitação da música. O acorde diminuto de aproximação cromática ascendente é empregado e tendo ele (como o de passagem com função dominante, preparando o segundo grau) sido incorporado à gramática harmônica da canção brasileira, a exemplo de vários sambas jobinianos, vale observar que não eram *tão* frequentes no repertório americano. Para prosseguir melhor é bom ouvirmos pelo menos a íntegra do poema, faixa 33, que se inscreve nos 32 compassos da forma musical.

Nada Além Custódio Mesquita/Mário Lago Orlando Silva
Victor - 1938

Na daa lém na daa lém de u ma i lu são che ga bem..
Se oa mor só nos cau sa so fri men toe dor é me lhor

C7M C#° G7/D G7 G7

é de mais pa rao meu co ra cão a cre di tan doem tu do queo a

G7 C6 C6 Em7 E7°

11 9

mor men tin do sem pre diz eu vou vi ven doas sim fe liz na i lu são ser fe liz

G7/D G7 G7 G7 C6 C# Dm7 G7

17 2 3 3 b9

bern me lhor ai lu são doa mor eu não que roe não pe ço

G7 F7 E7 E7 A7 A7

22 3 3 3 3

pa rao meu co ra ção na daa lem deu ma lin dai lu são

D7 Eb G7 G7 C

Logo no primeiro motivo melódico a quinta(sol) do acorde é atingida por meio de nota de passagem(láb), que parte da sexta(lá) descendentemente (lá, láb e sol). Notas de acorde ligadas por nota de passagem. Alternando com esse cromatismo temos o salto descendente de tritono, ouvido no final do verso *nada além de uma ilusão*, nas notílabas sublinhadas. Mas são as quintas justas que predominam, ascendentes e descendentes,

nessa alternância com as passagens. No compasso 5 a terça(si) do acorde se dirige à nona(lá), novamente por nota de passagem(sib), após o que se ouve novo salto, este de quinta justa descendente(sol-dó) no final do verso *é demais para o meu coração*, no compasso 7. No início do segundo inciso melódico os elementos constitutivos da melodia, como um todo, são evidenciados na seqüência assinalada ao longo do verso *acreditando em tudo que o amor (mentindo sempre diz /)*. Entre passagens e saltos é delineado o arco melódico que, com suas qualidades um tanto maroteiras, favorece a cooptação do sentido proposto pela letra, dando uma certa porção de malícia ao tom de resignação do agente poético, na busca do amor pleno.

A noção de *moderno* que acompanha o *fox* nessa época (em que o *Rock* ainda não dividia a condição de segmento-símbolo da música norte-americana) também pode ser confirmada no exame mais detalhado do arranjo, que emprega a seção de saxofones, tocando linhas em bloco – uma técnica de escrita paralela – o que lá, vinha se desenvolvendo a cerca de dez anos, naquele momento do ‘estilo’ *swing*. Ouçamos a frase A', quase toda executada em bloco pelos saxofones, com intervenção das cordas, dentro da seção central do arranjo, na qual flagra-se um memorável solo de Orlando *a bocca chiusa*, que não escapava aí de deixar fluir um pouco de sua melhor vertente ‘sentimental’, durante toda a reexposição *instrumental* de A antes da retomada da letra em A' rumo ao fim (faixa 34).

Em janeiro de 1940 o cantor Sílvio Caldas grava, com acompanhamento de orquestra, o *fox*-canção *Mulher*, em disco Victor que apresentava também, na face B, a já comentada valsa *Velho Realejo* (ambas com Sady Cabral). A riqueza deste fonograma exige a dedicação de um tópico especial no próximo capítulo.

Céu e Mar, também de 1940, leva a parceria de Geysa Bôscoli e a interpretação vocal de Francisco Alves. Trata-se de um *fox* mais modesto, comparando-o com o recém lançado *Mulher*, e a entonação dada pelo “rei da voz” não o aproximava do padrão mais coloquial que a prática contemporânea parecia recomendar. Também o arranjo, cuja

instrumentação dispunha de metais, além dos saxofones, se inclinava um pouco demais para a pronúncia típica do repertório latino, possibilitando a familiarização da melodia com alguma canção de Augustin Lara ou Ernesto Lecuona, cuja produção influenciava mesmo a música norte-americana naquele momento. Ouçamos, faixa 35, um breve trecho da seção central do arranjo.

Já o *fox-blue Naná* (também com Geysa Bôscoli), gravado por Orlando Silva ainda em 1940, apresenta elementos – na música e na letra – que o qualificam como um dos mais bem sucedidos dentre os dezoito que o compositor produziu ao longo da carreira. Melodia e harmonia se entrelaçam num tecido fino, com detalhes que marcam singularmente a veste musical da canção. A letra, que decanta a promessa de amor eterno, atende a um esquema de representação decididamente romântico, com imagens como *nasceste para mim, Naná / e tens da lua a própria luz no olhar /*. Não se deve considerar o efeito aqui obtido uma simples manifestação romântica pois apesar das sutilezas, há espaço para um sugestivo *vem aos meus braços, vem, vem cá /*. Também neste arranjo ouvimos aquela expressão idiomática própria do *Swing*, a exposição em bloco de variações melódicas pelo naipe de saxofones que aqui é acrescido de um clarinete, bem ao sabor de Benny Goodman.

Tragamos para o corpo deste texto alguns compassos de *Naná*, para permitirmos ao ouvido apreciar, à faixa 36, suas qualidades:

Naná Custódio Mesquita/Geysa Bôscoli Orlando Silva
Victor - 1940

The musical score for "Naná" is presented in two systems. The first system shows the vocal line in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat major) and a common time signature (C). The melody is written in eighth and quarter notes. The lyrics are: "Na ná és so nho que se fez mi lher és di aem ple noa manhe cer Na". Above the vocal line, the chords F, 7M, and 6 are indicated. The second system shows the piano accompaniment in a grand staff (treble and bass clefs). The piano part consists of chords in the right hand and bass notes in the left hand. The chords are F, F, F7M, F7M, and F6.

6
ná Na ná i gual a ti no man doou tra não há
F#° Gm6 Gm6 C7 GmGm7M Gm7 Gm6 F#°/A

12
vem aos meus bra ços ven, ven cá nas ces te pa ra mim Na ná
Gm7 Db7 C7 F Am7 Gm7

#I

subV7/V

No plano melódico as notas longas dos compassos 1(fã), 3(mi) e 5(ré) promovem uma direcionalidade (descendente) que muito valoriza a sétima maior que, àquela altura do processo de transformações estilísticas – tendo em Custódio um dos principais expansionistas – da canção popular, estava ‘migrando’ da *classe* de tensões disponíveis para a de notas de acorde. No compasso 1 a tônica, fundamental do acorde de primeiro grau, é atingida por um salto de quarta justa ascendente, seguida da sétima maior, compasso 3, que define um salto de terça maior, após a qual incide a sexta atingida por grau conjunto ascendente, compasso 5. Essa qualidade de movimento, por acabar confrontando o efeito de cada opção melódica sobre o acorde de tônica, destaca de um modo todo especial o colorido da sétima maior, apresentado-a ‘naturalmente’, depois da tônica e antes da sexta. A composição final do gesto, com acorde, notas e terminações silábicas nos referidos compassos 1, 3 e 5, tem uma interessante eufonia, em graduação

de tons do claro ao escuro, ouvidas nas terminações *Naná* (mais aberta), *se fez mulher* e *amanhecer* (mais fechada)¹⁶.

Também em *Naná* o compositor emprega o #I°, diminuto de passagem com função dominante, na preparação do II^m6 no compasso 6. A partir do nono compasso, na transposição do inciso melódico acima descrito, Custódio promove significativas alterações naquela linha formada por notas longas, que agora incide nos compassos 9(sol), 11(fã sustenido) e 13(fã bequadro). Em vez de usar só notas diatônicas no movimento descendente da melodia, como nos compassos 1, 3 e 5, ele combina também uma opção cromática – o fã sustenido – seguida do fã bequadro que se dirige ao mi, acrescentando portanto uma quarta nota que resolve a linha e impulsiona um novo gesto ascendente, em retrogradação, que culmina com um salto de sexta maior (sol-mi). Diferentemente da primeira linha, harmonizada apenas pelo acorde de tônica, a segunda recebe um acorde por nota: Gm(nota sol), F#°(fã sustenido), Db7(fã bequadro) e C7(mi). Há que se ressaltar o Db7, substituto da dominante da dominante (II7) que soa após o Gm7 do compasso 12, e introduz assim a nota ré bemol (típica de empréstimo do modo menor homônimo) neste ponto da melodia, o que confere uma coloração inusitada, bem oportuna para emoldurar a proposta de aproximação do par amoroso, intentada no verso *vem aos meus braços, vem, vem cá /*, ocorrendo precisamente na notilaba assinalada.

O empréstimo modal ocorre de fato, e de maneira brilhante, em outro trecho da melodia que vale, em função do efeito, a transcrição (ouça a [faixa 37](#)):

Naná Custódio Mesquita/Geysa Bêscoli

Na ná pri ma ve ra so nhoe flor nos soa mor des lum bra men to

B \flat 6 B \flat m7 F6

¹⁶ Os termos aberta e fechada são usados na classificação dos sons conforme sua articulação bucal, em SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral* – trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo, 1971, p. 55-61.

Bazar (com Aldo Cabral), gravado por Carlos Galhardo em 1941 é extremamente simplório e mais parece um esboço, sem merecer qualquer apontamento (sequer um desapontamento). A cena não é muito diferente em *Dizem que Sou um Mau Rapaz*, sem parceiros. Lançado no mesmo ano por Francisco Alves com Fon-fon e Sua Orquestra esse *fox* não passa de um ‘carbono’ do modelo americano, imediatamente percebido no plano rítmico, em figuras executadas já na introdução. Aliás o esquema do *Swing* foi seguido à risca, com direito a *riffs* e tudo o mais. O *riff-style*, “um esquema de chamadas e respostas” que foi introduzido no *Jazz* pelas orquestras (Basie, em especial) de Kansas City¹⁷, dava-se entre os naipes de uma *big band* ou entre naipe e solista, como no caso de *Dizem que Sou um Mau Rapaz*, onde o solo de violão tenor (audível à faixa 38), realizado no estilo guitarrístico de um Carl Kress ou um George Van Eps, é “chamado” pelo uníssono do naipe que sucede um breque (*break solo*).

Diante de tanto ianquismo musical, o mais interessante nesse *fox* acaba sendo o nome que, destituído de seu contexto na letra, se mostra perfeitamente aplicável ao compositor Custódio, “um mau rapaz” na perspectiva do nacionalismo subentendido na preferência de Villa-Lobos por Ari Barroso por julgá-lo mais brasileiro, conforme nos conta Bruno Gomes. Mesquita realmente se dedicou bem mais que Ari ao feitio de valsas e sobretudo de *foxes*. Será mesmo que Jobim merece a fama de melhor compositor brasileiro (e mesmo plagiário!) de música americana, que a “oposição purista brasileira”¹⁸ insiste em impingir?

Já em 1942 Orlando Silva lança *Volta* em disco Victor, com acompanhamento de Passos e Sua Orquestra. É um *fox* bem feito, sem parceiros, com uma melodia repleta de apojaturas superiores como que abordando ‘lateralmente’ os acordes (o que bem coaduna com a delicada posição do cantor, que pede a volta da amada). Mais uma vez o arranjo revela fortes traços de concordância com o modelo ‘da matriz’, como deixa transparecer a execução integral da melodia na seção central, com solo de trompete e

¹⁷ BERENDT, Joachim E. *O Jazz do Rag ao Rock* – trad. Julio Medaglia. São Paulo, 1987, p. 29.

¹⁸ CABRAL, *Op. Cit.* p. 287. Essas são, supostamente, palavras do próprio Antônio Carlos Jobim.

background do naipe de saxofones, ao qual se soma o dos metais nos últimos oito compassos da forma (A A' – 16 cada), faixa 39.

Nelson Gonçalves grava em 1943, com Custódio Mesquita e Sua Orquestra, o *fox-canção* *Olhos Negros*, uma parceria com Ary Monteiro. Se em *Volta* já notávamos uma forte inclinação para um romantismo (re)calcado no amor não correspondido, como se vê nos versos *Sonho com tua imagem / miragem que vive a me perseguir / e volta e vem ver como existe alguém / que por muito te querer vive a sofrer / em Olhos negros* isso é confirmado em caixa alta. Veja que sofrimento: *Olhos negros, lindos olhos / são como escolhidos na tormenta de um coração / e ainda olhos negros que de paixão me fazem morrer / e mesmo assim são toda razão do meu viver /*. Parece-nos que essa combinação de imagens assaz sentimentais com a ‘embalagem’ moderna que o *fox* tende a fornecer, não resulta num texto tão atraente quanto quando usa elementos mais contemporâneos.

Há Sempre Alguém traz de volta Orlando Silva, acompanhado da Orquestra Carioca e sua All Stars (de nome muito curioso). Orlando gravou quatro *foxes* de Mesquita, mesmo número de Silvío Caldas – os que mais gravaram. *Há Sempre Alguém*, assim como *Volta* (ambos bem construídos), não são tão representativos como os já mencionados *Nada Além* e *Naná*, e dispensam um maior detalhamento, mas não a nota de terem recebido exemplar interpretação do cantor.

Rosa de Maio “é a composição mais conhecida entre as quase trinta deixadas pela dupla Mesquita/Evaldo Rui”¹⁹. Gravada em fevereiro de 1944 com acompanhamento de Custódio Mesquita e Sua Orquestra, essa canção demonstra as “grandes virtudes” do compositor. O andamento é extremamente confortável e possibilita uma interpretação segura e bem pronunciada, por Carlos Galhardo. O arranjo emprega, além dos saxofones, um naipe de cordas, o que não era muito freqüente no

¹⁹ SEVERIANO, e MELLO, *Op. Cit.* p. 227.

Jazz mas predominava nas trilhas musicais do cinema hollywoodiano então em plena era Bernard Herrman. A forma é simples, com uma só frase de dezesseis compassos – A – reapresentada com outro texto e nova terminação melódica – A'. É uma construção econômica e sóbria, em tom menor, de melodia marcante, na qual um motivo simples prevalece na composição de toda a linha. Vamos a ela, faixa 40:

Rosa de Maio

Custódio Mesquita/Evaldo Ruy

Carlos Galhardo
Victor - 1944

Ro sa de mai o é meu de se jo man dar - te um bei jo
mai o já não con si go guar dar co mi go

Dm Dm E7 E7 D7

nes ta can ção Ro sa de mai o nes te po e ma
tan ta pai xão

D7 Gm7 Gm7 A7 A7 Dm

tu és o te ma e ains pi ra ção Ro sa de Ro sa de mai o

Dm Dm/C B° G#° A7 G/B G#B# A/C# Gm7 Gm6

O motivo inicial configura um gesto ascendente, em princípio com uma sucessão de notas por graus conjuntos, depois do que houve um salto de terça maior e a repetição desta última nota. Acompanhe o que procuramos descrever. Observe que o salto varia nas duas seguintes repetições do motivo, de terça maior (fá-lá) para segunda aumentada (fá-sol#) na primeira, e para sexta maior (fá-ré) na segunda repetição. A outra incidência desse motivo apresenta um salto de quarta aumentada (ou trítone), envolvendo o início do verso *Rosa de maio por qualquer preço* /. Em meio aos outros materiais temáticos se destacam as figuras formadas por notas repetidas em tercinas, seguidas de saltos descendentes, como no verso *Rosa de maio neste poema* /, no qual o primeiro salto é de quinta diminuta (sib-mi) e o segundo de quinta justa (lá-ré). Também no fim do derradeiro verso da letra encontramos esse motivo, encerrando o verso *eu te ofereço meu coração*, aqui com salto de terça menor (fá-ré). É uma melodia expressiva e sinuosa, bem sugestiva ao ambiente romântico.

No plano da harmonia confirma-se a sofisticada simplicidade de *Rosa de Maio*. O rítmico harmônico é brando, prevalecendo a razão de um acorde a cada dois compassos. Nos compassos 1 e 2 o acorde de tônica – ré menor – incide, seguido de um segundo grau, E7 no compasso 3 e 4, como preparação da dominante primária A7 que entretanto não é atingida, com o retorno imediato de E7 para D7, no compasso 5. É um tipo de cadência deceptiva, efeito reforçado pela decepção também na expectativa melódica. No mesmo compasso 1 a nota longa é lá; ela é sol# no 3; no compasso 5 ela

não é de novo o lá (ou mesmo o sol bequadro, como indicava o sentido descendente dessas ‘pontuações’) e sim um ré, *bem* acima. Em busca de uma compreensão mais ampla dessa imbricação melódico-harmônica é interessante procedermos uma rápida análise melódica, sem contudo desprezar as implicações harmônicas inerentes. Recobremos o que foi dito acima, sobre o motivo principal. Ele é constituído de uma sucessão ascendente de notas por graus conjuntos e um salto: ré, mi, fá (segundas) e lá (fá-lá, salto de terça), sobre o ré menor (admitindo-o como implícito na anacrusa). Isso quer dizer que ré(F), fá(3m) e lá(5j) são notas do acorde de ré menor, sendo as primeiras ligadas pelo mi(T9) de passagem diatônica. Na primeira repetição do motivo se verifica, após a mesma sucessão das notas ré-mi-fá, um salto de segunda aumentada(fá-sol#), atingindo portanto a terça maior do E7. Já na terceira repetição, que se inicia ainda no acorde de E7, na mesma sucessão ré-mi-fá o ré aparece como sétima menor e o mi como fundamental, ambas notas do acorde, sendo o fá uma nona menor (tensão disponível²⁰ sobre o II7 em tom menor), que se dirige por salto de sexta à fundamental do agora D7, dominante secundária do quarto grau que soa nos compassos 5 e 6.

Outro interessante emprego de tensões, agora propositais²¹, se dá sobre o G#º do compasso 14, no fragmento melódico correspondente ao verso [tu és o tema] e a inspiração /. Repare no destaque:

O acorde possui as notas sol#(F), si(3m), ré(5dim) e fá (7dim). O sol que está na melodia, em duas das semínimas em tercina,

é natural e não suspenso como no acorde. Com o emprego da escala diminuta sobre G#º encontramos as seguintes notas:

Além das notas do acorde já apontadas a escala também conta com quatro tensões, sempre

²⁰ Nota pertencente a escala diatônica implícita numa dada situação harmônica.

²¹ Notas pertencentes a escalas não diatônicas, empregadas sobre os acordes da harmonia com o intuito de obter outros ‘coloridos’.

um tom acima de cada nota de acorde. São elas o lá#(T9), o dó#(T11), o mi(Tb13) e o “sol”(T7M). Sim, pois se enarmonizamos o fá dobrado sustenido – a sétima maior – temos o sol natural presente no trecho da melodia em questão. Detalhando, observa-se o uso de ambas as sétimas, diminuta(fá) e maior(sol), que é uma peculiaridade da escala diminuta, obviamente não diatônica. Se por outro lado analisamos o G#º como inversão de E7(b9) sem a fundamental, o que é evidente em termos funcionais, temos as mesmas notas fá como nona menor e sol como nona aumentada (na verdade o mesmo fá dobrado sustenido) respectivamente, tensões propositais pertencentes à escala dominante diminuta de mi.

Quanto à letra de *Rosa de Maio*, podemos dizer de sua afinidade com a estruturação musical, também dotada de traços marcantes, econômica e cadenciada. A enunciação é feita na primeira pessoa do singular e dirige-se à amada, a quem se refere por “Rosa de Maio”: *Rosa de maio / é meu desejo mandar-te um beijo nesta canção /*. O objeto primeiro da representação é uma ardente proposta de amor, “de tanta paixão que o poeta já não consegue guardar consigo”, expressa pelo verso *Rosa de maio / por qualquer preço eu te ofereço meu coração /*. Os pontos de sustentação do poema de Ruy são justamente as repetições do vocativo “Rosa de Maio”, usadas para introduzir as demais imagens poéticas. Carlos Galhardo contribui muito para o bom resultado final, com seu timbre aveludado e uma interpretação que não dispensa nuances emotivas, como as vocalizações do início de A', em resposta ao coro feminino, e o glissando de oitava na última sílaba do verso *eu te ofereço meu coração /*, na sua já ‘última batida’ (faixa 41).

Talvez o ponto alto de Custódio Mesquita em relação aos experimentos musicais dentro do gênero, seja o *fox Nossa Comédia*, com Evaldo Ruy, gravado pelo pugilista Nelson Gonçalves com acompanhamento de orquestra em disco Victor de 1944. Ocorre nessa canção uma notável reciprocidade nas poéticas musical e verbal, compostas com as mesmas assimetrias, mudanças de ângulo e discontinuidades que caracterizam esse *fox*. Começamos atentando para a letra, que não é um exemplo incontestado de bom gosto.

Eis a íntegra do texto de Ruy:

*Termina aqui
Nossa comédia
Sem briga e sem rancor
Pois pressenti
Que uma tragédia
Seria o fim
Do nosso amor*

*Pra que mentir?
Já não me queres...
Não finjas mais!
Todas iguais
São as mulheres
Sempre inconstantes
Fúteis, banais!
Desceu o pano
Do desengano
Queres partir
Pra que mentir?*

A primeira estrofe encerra dezesseis compassos de música ao longo dos quais os versos são distribuídos regularmente um a cada quatro compassos. Já a segunda cobre vinte e dois compassos e mostra-se mais seccionada, sujeita aos diferentes recortes tonais abordados nos incisivos melódicos da frase musical, que expõe de maneira contundente o comportamento expansivo e o “requintado jogo harmônico”²² do compositor. Antes porém de nos atermos mais detidamente à articulação letra-música devemos apontar

²² SEVERIANO, e MELLO, *Op. Cit.* p. 227.

uma interessante variação nas imagens e nos locutivos da enunciação poética. Na primeira estrofe o objeto de representação é o romance vivido pelos dois amantes, representado pela imagem da ‘comédia’, que conota um tom irônico à avaliação do locutor (em primeira pessoa). “Pressentindo” uma ‘tragédia’ que seria o fim do caso de amor, ele trata o binômio comédia/tragédia de um modo que chega a soar grosseiro, no qual a tragédia seria apenas mais uma das cenas da comédia vivida por ambos, numa pálida alusão aos gêneros teatrais como metáfora do real. Na segunda estrofe ‘ela’ passa a ser a protagonista da ação cantada, que apresenta elementos locutivos de segunda pessoa. Porém, um corte abrupto introduz uma reflexão ‘dele’, retomando para si o espaço textual ao passo que abre uma válvula de escape que vem denunciar: *todas iguais são as mulheres... /*. Aproveitando essa associação com o universo cênico podemos aproximar esse corte narrativo (embora lírico) com o que Brecht trabalhava como distanciamento do ator²³ o qual, em plena cena, abandonava a personagem para introduzir, ele ator, um diálogo crítico com a platéia, preconizando a prática da interatividade. Ao término da queixa – cantada com *distanciamento* – vem o verso *desceu o pano do desengano /* que, continuando a alimentar o paralelo com o teatro, ‘fecha as cortinas’ do romance e coloca um ponto final na ‘atuação’ dos amantes, assim promovendo um novo corte que traz de volta a segunda pessoa, no verso *queres partir... pra que mentir? /*.

Na sua articulação com a música a letra acompanha a forma binária da composição, sendo que a primeira estrofe corresponde à frase A, de dezesseis compassos, e a segunda à frase B, de vinte e dois compassos como já dito. Quando falamos de um procedimento ‘equivalente’ na concepção de música e poesia, usamos termos como “assimetria” e “mudanças de ângulo”, para os quais cabem agora uma justificativa. Na própria extensão das frases verifica-se uma assimetria: dezesseis (A) contra vinte e dois (B) compassos. Na segunda parte da canção encontramos outros argumentos. Ela pode ser subdividida em três incisos irregulares, o primeiro com seis

²³ DORT, Bernard. *O Teatro e Sua Realidade* – trad. Fernando Peixoto. São Paulo, Perspectiva, 1977, p. 313-321.

compassos e três versos, e o segundo e terceiro com quatro versos em oito compassos de música.

Quanto aos ‘recortes tonais’ estes também contribuem muito para as ‘mudanças de ângulo’ na divisão de B em incisos, embora não exatamente como há pouco descrita. Antes ainda, já na passagem de A para B, notamos uma outra assimetria. Toda a frase A se dá no modo menor de dó exceto os últimos dois compassos, que antecipam a harmonia que caracterizará o primeiro inciso de B, em dó maior. Já em B, os três versos do primeiro inciso mantêm o dó maior (seis compassos); os três primeiros versos do segundo inciso soam em si maior (mais seis compassos) e o último retoma o dó, antecipando em dois compassos a harmonia do terceiro inciso da frase (também de oito compassos). Portanto se de um lado os versos estão divididos em seis, oito e oito compassos de música, de outro esta se organiza em seis, seis e dez compassos, em relação às opções de modulação harmônica. Se soa complicado quando tentamos descrever verbalmente o fenômeno (barreira mais difícil de transpor neste trabalho), a apresentação acústica do mesmo há de solucionar o impasse (faixa 42):

Nossa Comédia Custódio Mesquita/Evaldo Ruy Nelson Gotfvalves
Victor - 1944

A

The musical score consists of two systems. The first system (measures 1-8) is in 3/4 time and features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. Chord symbols are provided below the vocal line. The second system (measures 9-16) continues the piece, also with vocal line, piano accompaniment, and chord symbols. Trills are indicated by '3' over notes in both systems.

Ter mi naa qui nos sa co mé dia sem brigae sem ran cor pois pressen
 Cm Cm Cm/B \flat D7/A D7 D \flat G7 Cm Cm

ti queu ma tra gé dia se ri ao fim do nos soa mor pra que men
 A \flat A \flat D \flat D \flat G7 G7(\sharp 5) C C

17 B

tir já não me que res não fin jas ma ais to das i

17 Am Am F F Dm7 Dm7

23

guais são as mu lheres sempreirons tan tes fûteis ba nais des ceu o

23 B B F#7 F#7 B B G7 G7

31

pa no do desen ga no que res par tir pra que meu tir

31 C C Am Am F Dm7 G7 C C

Na partitura isso fica mais visual. Note que a passagem de A para B é indicada por meio da barra dupla. Em B os incisos foram colocados cada qual em um sistema, sendo o primeiro com seis compassos e os outros dois com oito. As armaduras de clave possibilitam perceber com mais clareza as antecipações harmônicas há pouco comentadas, do homônimo maior dois compassos antes de B e, voltando da modulação para si maior, a de dó maior também dois compassos antes do último inciso de oito.

Os motivos melódicos que predominam em *Nossa Comédia* se caracterizam pela junção de duas porções, uma com notas em tercina na parte fraca do compasso (anacrusa) e outra com acento no apoio, parte forte do compasso seguinte. O primeiro e principal na articulação interna das frases é feito exclusivamente de notas repetidas, na rítmica aludida. Outro motivo muito importante tem duas notas do acorde alternadas na tercina seguidas de nota alcançada por grau conjunto. Ei-los, antes de prosseguirmos:

Também ocorrem variações do motivo 2, seja de ordem rítmica (variação 2a), ou melódica. Neste caso, em vez de duas notas do acorde na tercina temos apenas uma,

com diferentes tratamentos melódicos como a bordadura (variações 2c [que inclui uma apoiatura] e 2d) e a apoiatura, seguida de passagem (variação 2b). Então vejamos:

Logo no primeiro inciso da frase A o autor usa do recurso de interpolação harmônica introduzindo, depois do II7 (dominante da dominante) e antes do V7 (dominante primária) o acorde de bII em empréstimo, com função subdominante, do modo frígio com o qual a melodia concorda ao empregar o réb (b2). Tal empréstimo volta a ocorrer com a adoção do bII, compassos 11 e 12, mantendo a função harmônica (subdominante) do acorde bVI, o lá bemol dos compassos 9 e 10. Na frase B temos os já ditos três incisos. O primeiro privilegia também a subdominante só que de dó maior (homônimo do menor – lembre-se que o tom inicial da peça é dó menor), mesmo tendo a tônica nos dois primeiros compassos. O terceiro já aborda a tônica, nas opções de primeiro e sexto graus (compassos 31 a 34), confirmada por meio de cadência perfeita

IV – (IIIm7)V7 – I (compassos 35 a 38). O segundo contrapõe tônica e dominante – só que em si maior, numa modulação²⁴ que surpreende até o ouvinte mais distraído. Modular de dó maior para si maior, ainda mais no meio da frase? Só o Mesquita. É bom ressaltar que o acorde maior erguido sobre o sétimo grau não tem classificação no campo harmônico maior – nem menor – aparecendo raramente no vocabulário tonal de canções populares.

Ainda sobre a arquitetura musical desse *fox* devemos recobrar a função estrutural exercida pelo motivo 1, na exploração dos diferentes recursos harmônicos utilizados. Ele inicia a composição, no verso *Termina aqui (nossa comédia /)*, depois articulando a entrada do segundo inciso de A, na passagem para o compasso 9, com o verso *pois pressenti (que uma tragédia /)*. É esse mesmo motivo que ‘costura’ o homônimo maior na antecipação da harmonia de B, compassos 14 e 15. Também a modulação é marcada por ele na entrada, compassos 22/23 e na saída (em dois lances), compassos 28/29 e 30/31.

O penúltimo representante do gênero na produção de Mesquita foi o *fox* lançado por Sílvio Caldas em 1945 no mesmo disco Victor que o já comentado *Feitiçaria*, possivelmente também com arranjo para orquestra de Guerra Peixe, sob encomenda de Custódio Mesquita. *Sim ou Não* leva adiante o que já havia despontado em *O que o Teu Piano Revelou*, ou seja, a justa configuração de um *fox*-modelo que incorporasse as ‘digitais’ do compositor. Um arco melódico bem desenhado e o arranjo cristalino são as principais qualidades a serem apontadas. Mas antes das considerações sobre esses pontos é bom propiciarmos a escuta da segunda frase dessa pequena escultura, na faixa 43:

²⁴ Não há uma interpretação unívoca para a idéia de modulação. Sérgio Freitas confronta duas aceitações opostas: a) regiões de uma “monotonalidade”, na qual “os passeios’, ainda que longínquos sempre se relacionam aos âmbitos de uma única tonalidade principal e de mesma unidade temática”; b) os tratados que “se fundamentam nas leis da ‘modulação’ para explicar essas relações tonais mais distantes”. FREITAS, *Op. Cit.* p. 128-129.

Sim ou Não

Custódio Mesquita/Evaldo Ruy

Silvio Caldas
Victor - 1945

B
17

en tre tan to não di zes sim ou não eo sol já deu boa noi teã lu

F7M F7 Cm7 F7 Cm7 F7

21 7M #11 5

a que vai nas cer des cea noi te eeu ve jo sol nos o lhos

21 Bb7M Bb7M Db7 C7 F7M C#o Dm7

27

teus bo a noi te a teã ma nhã ou en tão a deus

27 D° D° Gm7 Db7 C7 F F

A melodia da frase tem amplitude de oitava, já definida na anacrusa que abrange o verso *entretanto não dizes (sim ou não /)*. O arco melódico do primeiro inciso, compassos 17-24, se firma no traço descendente formado pelas notas longas dos compassos 17(dó), 18(sib), 21(lá) e 23(sol). O segundo inciso é mais linear, usando um só material motivico transposto descendentemente por grau conjunto, assim se dirigindo

de modo leve para a conclusão da forma. Destaca-se o efeito da sétima maior preparada sobre o quarto grau, compasso 21, bem como a décima primeira aumentada, compasso 23, sobre o substituto(bVI7) da dominante da dominante, prolongando-se nesta última como quinta justa. O salto descendente de sétima menor na passagem dos compassos 26-27 é sugestivo na abordagem do acorde diminuto que aí incide e se estende ao compasso 28. Esse D° admite mais de uma análise: a) o acorde ré, fá, láb e dób, seria uma inversão de F° de função auxiliar, na qual ré é enarmonia de mi dobrado bemol (sétima diminuta); b) o acorde seria um Db7(b9) sem a fundamental, o mesmo substituto da dominante da dominante que soa ao compasso 29, depois da interpolação do Gm7 já dentro da cadência IIm7 (bVI7) – V7 – I que finaliza a frase.

A economia do arranjo é outra qualidade que observamos, expressa pelo diálogo sutil entre metais, piano e cordas, na frase A da seção central e também pela intervenção do piano em acordes paralelos descendentes que se ouve ao final da introdução e da coda, faixas 44 e 45 respectivamente.

A letra é econômica e decanta a espera do amante por uma resolução do impasse amoroso, adotando a metáfora do correr de um dia, ao final do qual “desce a noite” e ele vê “sol” nos olhos da amada e lhe deseja “boa noite, até amanhã... ou então adeus”. O texto parece exigir do cantor uma certa flutuação rítmica para que soe bem pronunciado, mas há, no seu enlace com a melodia, uma construção que merece ser refletida. A reiterada alternância das referidas notas (longas) dó e si bemol, no início de B, ‘se inclina’ à cooptação do sentido da dúvida existente no verso *sim ou não* /, quase que ecoando na continuação do verso (*e o sol já deu...*), em repetição do fragmento. Melhor visualizar:

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a 4/4 time signature. The notes are: a half note G4 (labeled '225'), a half note F4 (labeled 'sim'), a quarter note E4 (labeled 'ou'), a quarter note D4 (labeled 'não'), a quarter note C4 (labeled 'e'), a quarter note B3 (labeled 'o'), a quarter note A3 (labeled 'sol'), a quarter note G3 (labeled 'já'), and a quarter note F3 (labeled 'deu'). There are two arrows pointing to the notes: one points to the G4 note, and another points to the B3 note. The number '17' is written above the staff at the beginning.

‘Encerrando a programação de hoje da Rádio *Fox* você ouve, de Custódio Mesquita e Evaldo Ruy, *Volterás*, na voz de Nelson Gonçalves com acompanhamento de Pernambuco e Sua Orquestra’. Gravada um mês antes da morte do compositor a canção apresenta elementos avançados no discurso melódico-harmônico, não deixando a letra de compartilhar o êxito do fato poético. O cantor/amante profetiza a volta da amada, no verso *Volterás / há de voltar um dia /*, cujo amor lhe foi tirado “pra tão longe” por uma “louca fantasia”. A má fase do romance é representada pela imagem do mau tempo (*a tempestade*), que o poeta vê cessar diante de um “sol que [já] se anuncia”, sendo esse sol a metáfora do seu próprio otimismo. Esta postura positiva se antecipa a uma corrente mais progressista de poesia, aqui se ajustando bem às novas concepções musicais que o *fox* embalava mas, que tem sua efetiva fixação nos feitos bossanovistas dentre os quais podemos pinçar, por exemplo, os versos de Vinícius de Moraes: *Eu sei que vou te amar / por toda a minha vida eu VOU TE AMAR.../*.

Passemos aos elementos musicais. *Volterás* contém os ingredientes básicos de um exemplar custodiano do gênero: melodia sinuosa, com direito a bordadura, apojatura e passagem, acordes inusitados e dissonâncias que se agregam ao acorde pela relação dinâmica deste com o fio melódico. A conclusão do primeiro inciso da frase A, que veste o verso *Volterás / há de voltar um dia /*, se dá na terça do acorde de tônica (dó maior), o mi. Ao final de dois compassos, uma bordadura inferior (mi-ré#-mi) no verso *esquecerás /* reintroduz o mi, repetido na melodia agora como nona do acorde de ré maior com sétima (II7 – dominante da dominante). Esse efeito provocado pela manutenção da nota na melodia enquanto varia o acorde, especificamente do I7M para o II7, como já apontado em *O que o Teu Piano Revelou* (lá era a sétima maior do I7M que se mantinha como T13 sobre o II7), se mostra sofisticado, aumentando a tensão na composição acorde-notílabo. Isso ocorre porque a nota ‘sobe’ na sua relação com o acorde (e é esta relação que proporciona o leque de sonoridades tonais), aqui de terça – nota do acorde – para nona, tensão disponível no tom. Há também uma destacada apojatura inferior na seqüência desse trecho, na continuação do verso (*esquecerás /*) *louca fantasia /*, um b5 (acorde I°) para 5j (acorde I7M). No entanto é em B,

particularmente no seu último inciso, compassos 25-32, que podemos encontrar algo mais sintético para incluirmos aqui como exemplo do traço estilístico do compositor e, ao mesmo tempo retomar o elemento mais saliente do discurso harmônico, que já havia ocorrido uma vez no primeiro motivo da melodia, deixado propositadamente para ser enfocado agora. Antes de descrever por meio de palavras, uma audição imediata da faixa 46:

Voltarás Custódio Mesquita/Evaldo Ruy Nelson Gonçalves
Victor - 1945

24 7M 6 3

a tem pes ta de há de pas sar não vês queo sol já sea run

24 Dm7M D#° C6/E

24

II°

28 7M

ci a vol ta rás hás de vol tar um di a

28 C7M Db7 Dm7 G7 C Fm6 C

28

subV7

O que queremos destacar é o que envolve a última aparição do *voltarás*, do compasso 28/29, ou seja, o substituto da dominante primária (bII7). Este acorde soa imediatamente depois da tônica quando na verdade conduz a ela, mas não sem que antes sejam interpolados o IIm7 e a própria dominante (V7) que ele substitui, ambos no compasso 30. O fato de a nota longa (réb), neste referido ponto da melodia, ser a própria fundamental do acorde de Db7, daí se dirigindo à também fundamental do próximo

acorde, o Dm7, reforça ainda mais o efeito da substituição por causa do movimento cromático existente. Não deixemos de observar, entretanto, que esse gesto melódico em questão (si-dó-réb – ré) parte primeiro do si, sétima maior de C7M para um réb, fundamental de Db7 para, depois da nota longa finalizar o cromatismo. Isso denota que houve um ‘percurso’ de terça diminuta si-réb, (se preferir segunda maior...), na melodia enquanto que o acorde ‘caminha’ uma segunda menor C7M-Db7, num paralelismo irregular. Só para conferir:

27 C6/E C7M Db7 Dm7

que o sol já se a rru ci a vol ta rás há s

Não desligue ainda o aparelho. A sétima maior sobre o ré menor, o segundo grau ouvido no compasso

25, se apresenta de modo interessante, por não resolver na fundamental (oitava) do acorde – com o que poderia ser comparada a uma apojatura inferior, mas simplesmente sendo confirmada como tensão por duas repetições ao longo do verso *a tempestade há de passar /*, onde sublinhado. Agora sim, *incorporando* aqui a figura do *speaker* no fim da irradiação, ‘encerraremos neste momento a programação da *sua* Rádio Fox, que trouxe hoje o Custódio Mesquita, aqui de passagem por nossos estúdios, que aproveita para dizer-vos suas últimas palavras: “foi realmente um grande prazer amigos ouvintes, espero em breve poder estar aqui novamente e... tenham todos uma boa noite...”’.

6. O QUE O SEU PIANO REVELOU

Custódio Mesquita teve mais de vinte parceiros letristas. A figura musical do compositor era vultuosa e tomava a frente no processo de criação, muito também por seu temperamento. Tinha muito orgulho das participações que tinha no trabalho dos parceiros, fazendo questão de frisar que a música era sua e que a letra era dividida, quando fosse o caso. A exemplo de Lago e Ruy outros parceiros de Mesquita eram também músicos e podem ter, ainda que minimamente, contribuído com algumas idéias

musicais. O mais comum, todavia, era o contrário, com Custódio palpitando nas letras¹, seja nos casos em que eram feitas simultaneamente ou em separado. Vimos ao longo deste trabalho vários exemplos que nos permitem mesmo aceitar que a participação dos parceiros “ficava restrita exclusivamente às letras”². Maurício Azedo insere, em texto escrito para o volume “Custódio Mesquita” da segunda edição da coleção *Nova História da Música Popular Brasileira*, um depoimento em ritmo poético do parceiro Paulo Orlando que, ao relembrar o tempo em que iam “reabrir as alegres e fatigadas pensões da Lapa” sendo bem recebidos por suas “irmãs transviadas, mas muito sinceramente queridas”, ilustra o ‘nascimento’ de uma parceria:

“Abriam-se, ao mesmo tempo, algumas cervejas e o velho piano da casa. E Custódio, os dedos longos acariciando o teclado, começava a improvisar melodias. Por vezes uma ‘letra’ minha, rabiscada em cima da perna, se aliava à linha melódica do mestre. E ali brotava, pura e simples, uma cantiga nova que talvez fizesse muito sucesso. Talvez.

Por que no dia seguinte vinha o diálogo entre nós:

- Bonita melodia aquela de ontem. Como era mesmo?
- Sei lá. M’esqueci. Mas a letra era boa. Cadê?
- Ora, rasguei.

Sobre a parceria com Lago, escreve Velloso que “enquanto Custódio compunha as músicas, geralmente ao piano, Mário bolava as letras”³, mas não acreditamos que isso tenha ocorrido, a um só tempo, em muitas oportunidades. No mesmo texto acima referido, de Azedo, lemos que Sady Cabral teria colocado letra em pelo menos duas músicas já prontas, caso de *Mulher e Velho Realejo*, tendo nesta última sugerido uma mudança de andamento (“Está vendo? A valsa assim fica muito mais bonita. Parece descrever um subúrbio, longe, com um realejo tocando.”). Tudo indica ter sido esse o caminho mais adotado entre o compositor e seus parceiros, primeiro a música depois a letra, não excluindo o contrário, do que dá notícia o parceiro Jorge Faraj⁴ no samba *Preto Velho*. Também nas andanças noturnas de Mesquita podem ter surgido várias canções (como *Prazer em Conhecê-lo*), mas é possível que Custódio preferisse compor

¹ BARROS, *Op. Cit.* p. 80.

² *Ibid.*

³ VELLOSO, *Op. Cit.* p.126.

⁴ GOMES, *Op. Cit.* p. 45.

em ‘condições de maior conforto’, como flagra uma das fotos incluídas em sua biografia⁵, na qual vemos o compositor de roupão estampado (provavelmente de seda) “compondo” ao piano.

Custódio é mais um dos compositores de canções envolvidos em parcerias com letristas a conceber primeiro a música, que depois vai receber a letra, assim ‘se juntando’ a um expressivo contingente. Herivelto Martins dizia que seu tango *Carlos Gardel*, com David Nasser, foi “uma das raras composições” em que musicou uma letra já pronta⁶. Segundo Guinga, Aldir Blanc não escreve um ‘a’ antes de definida a parte musical. Vejamos um fragmento de recente entrevista concedida por Chico Buarque⁷:

Ziraldo – Você costuma trabalhar junto com o parceiro?

Chico – Não, trabalho separado. Criação é uma coisa muito íntima, você tem que estar sozinho, com suas caretas e esgares, como diz um poema do João Cabral.

Ziraldo – Quer dizer que, mesmo quando você compunha com o Tom, você levava pra casa e ia fazendo a letra em cima do tempo musical dele?

Chico – Em cima de cada nota. A cada nota corresponde uma sílaba. Isso é questão de honra, tem que fazer exatamente em cima da música. Muito raramente você pode pedir uma liberdade, mas eu evito isso.

Maria Lúcia – E quando a música também é sua, como fica?

Chico – Ai pode nascer junto. Parte da letra pode ir nascendo junto com a música. Geralmente a música tá pronta e a letra ainda não, e tem aquele trabalho de completar. A letra nunca vem antes.

Também em entrevista⁸, Nelson Motta tece suas considerações a respeito:

Nelson – Só faço a letra em cima da música.

Caco – Você tem aquela obsessão de fazer encaixar certinho sem dar nenhuma ‘quebradinha’ na música?

Nelson – Absolutamente. Acho que isso é o mínimo. Letra de música que tem ser, antes de tudo, música. No sentido de ritmo, sonoridade. Às vezes uma frase banal, escrita, quando cantada ganha uma outra coisa. Minhas letras não foram feitas para serem lidas.

Ziraldo – Você leva pra casa ou fica conversando com o compositor?

⁵ GOMES, *Op. Cit.* (entre as páginas 80 e 81).

⁶ SEVERIANO, e MELLO, *Op. Cit.* p. 305.

⁷ Entrevista publicada pela revista *Bundas*, ano 2 nº 53, de 20 de junho de 2000.

⁸ *Idem*, ano 2 nº 58, de 25 de julho de 2000.

Nelson – Não, Deus me livre, é como me ver pelado. Ninguém pode me ver escrevendo. Tá louco, Ziraldo? Nem minhas filhas podem me ver escrevendo... Não tá pronto, ainda. Ninguém gosta disso.

Dori Caymmi, parceiro de Nelson Motta em *Saveiros*, de 1966, foi outro que declarou, ao autor destas linhas, ter musicado apenas uma letra – a de *Desafio* – de seu parceiro Paulo César Pinheiro. Hoje em dia, Djavan simplesmente chega a gravar, em seus discos, os arranjos de ‘base’ e ‘cobertura’ de suas canções em cima apenas de seus *scats*, pois a letra vai ser a última etapa da criação. Em toda a parceria de Tom Jobim e Vinícius de Moraes a única canção que surgiu de uma letra foi, por um motivo óbvio, o *Soneto da Separação*. Jobim achava a música aí uma intrusa, mas cedeu. Já Vinícius defendeu publicamente que a canção demanda uma poética especial, condicionada às exigências de melodia e ritmo⁹. Outro importante poeta consonante com essa idéia foi Manuel Bandeira, que não ficava muito à vontade escrevendo para música, conforme relato¹⁰ que também a subentende já feita:

“Pode suceder que depois de pronto o trabalho o compositor ensaia a música e diz: ‘Ah, você tem que mudar essa rima em *i*, porque a nota é agudíssima e fica muito difícil emiti-la nessa vogal’. E lá se vai toda a igreja do poeta! Do poeta propriamente, não: nesse ofício costume por a poesia de lado e a única coisa que procuro é achar as palavras que caiam bem no compasso e no sentimento da melodia. Palavras que, de certo, faça corpo com a melodia”.

Nesse sentido, observamos o fato comum das pessoas serem capazes de cantarolar uma melodia inteira (claro, se a conhecem) e por vezes não se lembrarem de todos os versos. A partir desses indicadores de que a música freqüentemente vem primeiro e que a letra deve ser, “antes de tudo, música”, “caindo bem” na sonoridade que esta apresenta, rítmica, melódica (e harmonicamente), não podemos deixar de ‘cantar em coro’ com Morin¹¹: “Em princípio, a canção tem uma dupla substância: musical e verbal. Pode-se perguntar se o mais importante da canção, de seu sucesso, não

⁹ BARROS, *Op. Cit.* p. 75.

¹⁰ *Idem*, p. 159.

¹¹ MORIN, Edgar. “Não se conhece a canção” em *Linguagem da cultura de massas: Televisão e Canção*. Trad. Sebastião Velasco e Cruz e Hilda Fagundes. Petrópolis, Vozes, 1973, p. 145.

reside, antes de tudo, na parte musical. O caso é que sempre a canção se apresenta como totalidade música-letra”. Afinal, o que faz (a despeito do que lemos sobre o *Noturno*¹²) uma música difícil de cantar? Raramente a letra. Acreditamos que a resposta esteja ‘nos limites’ do *container* que guarda a parte musical a que se refere Morin. É nessa ‘zona de fronteira’ que vemos Custódio, “florete em punho” contra a indiferença e o lugar-comum, um traço que marca sua obra e seu nome, para aqueles a quem sua música ainda se faz soar.

Tendo em mente essa totalidade música-letra um outro problema se insurge. Para transcendermos a abordagem musical, razão primeira de nossa dedicação a Custódio Mesquita e podermos ouvir as canções do compositor como um fenômeno comunicacional mais amplo, precisamos contar com um mínimo apoio teórico a fim de edificarmos análises mais apuradas. Não nos deteremos apenas ao parâmetro melódico, componente dessa “substância” musical que diretamente responde pela condução do texto poético, para tentarmos atender à “multidimensionalidade” que a canção encerra, até porque “a própria música é algo de sincrético dentro da canção¹³”. Além do fato de uma nota da melodia assonar com seu respectivo acorde na composição da notílabo – o que implica na observação harmônica, temos toda uma sorte de outras variáveis de grande importância na cooptação de sentido, como a textura, o tratamento rítmico, os timbres, elementos de arranjo e da execução.

Toda a organização do universo da canção se deve em princípio, sendo a música uma arte temporal, ao pulso e depois, métrica e divisão. O tempo é o fator máximo de verticalização¹⁴ dos eventos sonoros incluindo o texto cantado. Esses eventos constituem “modulações da duração”¹⁵ e formam um composto complexo que, em cada uma de suas várias possíveis configurações, encerra uma natureza própria e distinta, que pode ser

¹² CABRAL, *Op. Cit.* p. 132.

¹³ MORIN, *Op. Cit.* p. 145.

¹⁴ Concomitância, simultaneidade.

¹⁵ MOLES, Abraham *Teoria da informação e percepção estética*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1978, p. 23.

mutilada se isolarmos qualquer fator. Notemos o que ocorre à planta, quando ela se mostra potencialmente ‘medicinal’. Através de processos bem definidos, pode-se retirar dessa planta um conjunto de substâncias – que inclui princípios ‘ativos’ e ‘não ativos’ – ao que se chama de composto fitoterápico. Continuando com o processo de extração, pode-se obter um princípio ativo específico, que é o fitofármaco. O estudo do conjunto desse composto é complicado na medida em que precisa se voltar para cada substância e seu relacionamento com as outras. Quando esse estudo se limita a esta ou aquela substância, fica mais fácil. Assusta imaginar quantas possibilidades de interação precisam ser aí estudadas. Mas, apesar do poeta sugerir que “o remédio é cantar”, a canção não é *exatamente* um remédio e por isso não tem o seu *uso* controlado pelo que a ‘ciência descobriu’ a seu respeito. Ao contrário, aqui o ouvinte tem livre arbítrio quanto ao uso que faz da canção, assim sendo bem aceitável considerarmos necessário admitir o maior número de variáveis analíticas, bem como de possibilidades de interpretação.

Qualquer “linguagem serve, no fim das contas para trocar idéias, conceitos, ordens, para criar as relações interindividuais. Sabemos, todavia, que certos tipos de linguagem são desviados, desde o princípio, da função [primária] de comunicação; é a poesia, é a arte oratória [também a música] que apresentam uma nítida preponderância da informação estética (“...surpreender, emocionar, arrebatam um espectador”); a informação semântica constitui aí, nas ‘poesias puras’, apenas uma espécie de limite, de suporte material em que se apóia a inteligência”¹⁶. Deste modo temos que a canção comunica uma mensagem estética, na qual o aspecto semântico da letra, bem como o sintático da estruturação musical, são os seus “suportes materiais”, que se agregam e produzem um sentido final unificado. “Assim, não é tanto por ser aí a informação semântica fraca, mas por ser a informação estética considerável, que a mensagem musical nos parece de uma riqueza que ultrapassa todas as capacidades do receptor”¹⁷ e portanto, devemos cuidar para não reduzir as interpretações a um sentido unívoco. Tudo o que contribui para a qualificação dessa mensagem, produzida pela canção, forma uma

¹⁶ *Idem*, p. 200. Grifos nossos.

¹⁷ *Idem*, p. 206.

polifonia, com diversas vozes ou camadas de significação de dimensões flexíveis, a exemplo do que ocorre na “polifonia audiovisual” do Cinema¹⁸.

Na tentativa de estabelecer um útil paralelo entre a canção e o filme é necessário investirmos no sentido dado ao do termo polifonia. Na diferenciação que se estabelece entre ‘trilha musical’ e ‘trilha sonora’, fica clara a participação da música como *parte* da trilha sonora, que envolve também os ruídos e diálogos, numa polifonia a três vozes. Sobre as imagens há outra, com enquadramento, movimento de câmara e montagem, e a interação com a trilha sonora imprime a todas essas ‘vozes’, participações diferentes mas essenciais na narrativa. Seria um prejuízo apontar as imagens e diálogos como únicos responsáveis pela enunciação fílmica. Por vezes todo o sentido de uma cena é dado apenas pela combinação de movimento de câmara e música, ou montagem e música, ou ainda enquadramento e ruído e muitas maneiras mais. Na canção, igualmente, não se deve adotar como foco a letra e a melodia exclusivamente pois, em muitos casos, elementos harmônicos, de arranjo, de orquestração ou execução (como as idiossincrasias impressas no canto), vêm somar-se à enunciação ou acrescentar a ela outros locutivos.

A cada elemento da linguagem cinematográfica, tanto no parâmetro imagético (enquadramento, movimento de câmara e montagem) quanto no sonoro (música, efeitos e diálogos), pode haver uma correspondência na canção. Numa associação experimental, o parâmetro da letra pode ter elementos de fonética e prosódia, a própria representação poética (referência a idéias e obetos), e ainda a *intenção* de um significado. Na música existe, de um lado, duração, altura, timbre e intensidade, de outro a estrutura de acordes e motivos melódicos, e há ainda as leis que regem e orientam os caminhos do discurso musical, seu entendimento, execução e concepção. Cabe ainda observar que o cinema incorpora o gênero lírico e o dramático, mas aparenta ter uma inclinação para o épico¹⁹, assim como, talvez, a canção o tenha para o lírico. De tudo aqui exposto deve ser dito tratar-se de uma singela semente que demandaria o cultivo para se desenvolver

¹⁸ CARRASCO, *Op. Cit.* p. 178-182.

¹⁹ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo, São Paulo Editora Col. *Buriti*, 1965, p. 3-26.

plenamente, o que não é objetivo deste trabalho realizar. Apenas tentaremos compreender a ‘planta’ sem destruí-la, e sim, tomando-a de vários ângulos.

Como o filme, a canção também não admite um modelo de análise rígido, e menos a prerrogativa do uso de um instrumental analítico em detrimento do que ela pode suggestionar por seus próprios meios. Cada caso é único, cada canção deve ser ouvida, como deve cada filme ser visto, até que se possa eleger o que é prioritário para análise. Barros diz que na fase entre 1937 e 1945, por ele qualificada como a dos “sucessos sob medida” e “canções inovadoras” do compositor, “quase sempre a qualidade da música ultrapassa a da letra”²⁰. Mesmo entendendo que uma *completa* abordagem da canção exigiria a consideração de tudo o que foi acima vislumbrado, deliberadamente assumimos manter, nas análises de *Mulher* e *Noturno* que procederemos neste último capítulo, uma tendência para a parte musical do trabalho do compositor, cumprindo com o compromisso assumido de tentar revelar o ‘músico’ Custódio Mesquita, lembrando, afinal de contas, que é esse o seu verdadeiro “cartão de visitas”. Isso não impede contudo que, ao contemplarmos os pontos interessantes no plano musical, continuemos a apontar o que de mais expressivo ouvimos na obra do compositor (e parceiros), procurando utilizar o aparato há pouco esboçado, na tentativa de diminuir a fragilidade do estado em que ainda se encontra a análise da canção, o que também admite Tatit²¹.

Mulher

Um exemplo de música que recebeu letra é o famoso *Mulher*, conforme conta Maurício Azedo²²: “... Custódio e Sadi fizeram *Mulher*. Custódio chegou com a partitura de um *foxblue* dedicado a Ceci, uma garota que ele estava namorando. Queria porque queria que o *fox* começasse pelo nome de sua amada. Sadi fez os versos na hora, Custódio não gostou: não começavam como combinado. Sadi defendeu sua letra:

²⁰ BARROS, *Op. Cit.* p. 126.

²¹ TATIT, *Op. Cit.* p. 309.

²² No já referido texto para a segunda edição da coleção *Nova História da Música Popular Brasileira*.

– Você está enganado, Custódio. Hoje você namora a Ceci, amanhã pode estar gostando da Maria da Glória, por exemplo. Com a música com a palavra *mulher*, você a dedica a todas as mulheres que foram e serão suas musas.

Foi uma ‘batalha’ não perdida por Custódio, pois ambos ganharam com a mudança, uma imagem marcante e muito simbólica como representação poética (imagine a música começando assim: *Ceci /...*). A aceitação da canção foi grande, a ponto de incluí-la entre os sete maiores sucessos produzidos em 1940. O irresistível “encanto” de *Mulher* é ainda “eficaz” nos nossos dias, prova do que nos dá a sua recente adoção como canção-tema de abertura do seriado de mesmo nome, exibido pela Rede Globo de Televisão, numa especial gravação de Emílio Santiago *atualizada* pelo sutil tratamento bossa nova, dado ao arranjo.

A gravação original, na voz de Sílvio Caldas com acompanhamento de orquestra é, no entanto, a codificação primeira de todo ambiente de “mistério e encantamento”²³ inscritos na composição, que foi lançada no mesmo disco Victor no qual figurava a valsa *Velho Realejo*, esta mais aceita de imediato. Talvez por ser *Mulher* “francamente sensual” possa ter de início havido alguma reticência, dado que “a canção sentimental brasileira de seu tempo [Custódio] não era muito ousada”²⁴, ousadia que aqui se verifica também na música. Quanto aos créditos referentes ao arranjo, outra vez um problema. Segundo a pesquisa de Aristóteles Travassos Andrade, para a elaboração do volume sobre Custódio publicado na segunda edição da coleção *Nova História da Música Popular Brasileira*, coube ao compositor a orquestração e o piano de *Mulher*; já Barros afirma que o arranjo é dele, e que tocou piano e regeu, de acordo com o selo original; em pesquisa realizada junto ao *Catálogo das Gravações Brasileiras em 78 rpm*, não encontramos nada além de ‘orquestra’, quanto ao acompanhamento desse *fox*. Nem mesmo a referência à ‘Custódio Mesquita e sua Orquestra’, sobre o que já falamos no primeiro capítulo, foi feita. Há que se salientar a diferença existente entre arranjo e orquestração, dois ofícios bem distintos apesar de, na música popular, quase sempre o

²³ BARROS, *Op. Cit.* p. 90.

²⁴ *Ibid.*

primeiro acumular o segundo. Na época havia uma certa incompreensão sobre esta distinção, sendo o arranjo frequentemente tratado genericamente como orquestração o que, de qualquer maneira, complica um pouco as coisas. Algo, porém, é certo. Se em outros casos nos quais ‘subentende-se’ arranjos de Mesquita – quando se faz menção à *Sua Orquestra* – não verificamos uma compatibilidade entre o que se ouve neles e o que soa naqueles arranjos sobre as peças Nazareth, aos quais já nos referimos, no caso de *Mulher*, tudo leva a crer que é mesmo de Custódio o arranjo. Não há nada aí de tão denso ou rigorosamente complexo, como se ouve em *Feitiçaria*, nem tão pouco o cumprimento do modelo de arranjo pra *fox*, com escrita em bloco e elementos do *Swing*, como encontrados em *Naná* e mesmo *Nada Além*. A propósito, o arranjo de *Mulher* é bem fora de padrão, com combinações de timbres em regiões que por vezes soam esganiçadas. A textura homofônica do bloco é substituída por um tratamento mais polifônico, porém discreto, destacando o uso de cordas e flautas entre os sopros, algo que não se deve ao universo sonoro do *Jazz*. A maneira das intervenções melódicas em segundo plano estão em conformidade, bem como sua distribuição em certos grupamentos instrumentais, com as interpretações de Nazareth feitas por Mesquita.

Logo na introdução alguns elementos reforçam a idéia de ter sido mesmo Custódio o arranjador, principalmente as opções harmônicas, em concepção que muito remete a realizações anteriores. A progressão de acordes dominantes por segundas (de novo a lembrança de Debussy...), é um exemplo dessa concepção, aqui expressa nos quatro compassos iniciais. Ela começa com um C#m, passa pelo E7, pelo D7 e chega ao Eb7, que prepara a exposição instrumental da melodia, no tom de Ab maior, esta dividida entre o piano e os naipes da orquestra. Acompanhe a transcrição, ouvindo a [faixa 47](#):

The image shows a musical score for the first four measures of the introduction of the piece 'Mulher'. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Above the staff, the chords are labeled: C#m (flautas), E7 (clarinetes), D7 (trompete), and Eb7. The melody consists of eighth and quarter notes, with some accidentals.

Além do ‘brusco’ movimento de terça menor de C#m pra E7, no qual há um contraste no tipo de acordes usados, ocorre um aumento de tensão realçado pela acentuação orquestral. Notemos que a informação melódica também indica um adensamento do acorde, pois sobre o C#m prevalece o som da tríade, através do emprego das notas sol#(5j), mi(3m) e dó#(F), ao passo que sobre o E7 soam além do si(5j), o ré(7) e o fá#(T9). Já as notas longas (fá# e sol) ouvidas em seguida e pontuadas cada qual por um acorde do piano, são ambas terças dos respectivos acordes. Tal tensão de dilui após a entrada do tema, aparecendo de modo instrumental, o qual em si já traz, por suas próprias qualidades, um ‘clima’ suspensivo, que de certa maneira se mostra bem apropriado a exprimir a ansiedade com que o sujeito se lança, na chama do amor daquela “musa” que o arrebatava.

O tema (instrumental) é executado na íntegra, respondendo por quase metade do fonograma. A melodia é executada sutilmente, em entradas bem marcadas pelos timbres, alternando piano (homofonia simples, tessitura de tenor) e trompetes na primeira ocorrência da frase, e cordas com clarinetes na segunda exposição, que leva ao final desta forma simples. Os espaços de pausa ou pontos sem atividade melódica são estrategicamente preenchidos por intervenções dos naipes, num interessante jogo de som e silêncio, na medida em que nem todas as lacunas recebem esses complementos. Ao final da melodia, no trecho que em breve receberá o verso *por teu amor, por teu amor, mulher!* / se dá um desvio exatamente na conclusão, que deveria prolongar a nota que sustenta o vocativo ‘mulher’, mas em vez disso atende a uma passagem modulatória, em dois lances descendentes de um tom. Na verdade Custódio, após preparar a tônica (ainda em lá bemol) por meio de IIm7 – V7, ou seja, Bbm7 – Eb7, resolve (já em mi maior) no E6/G# (cujo baixo é a enarmonia do láb), de maneira transitiva, pois o novo tom só é confirmado após um novo dois-cinco, F#m7 – B7, que figura no final da cadência E6/G# - Gº - F#m7 – B7, nessa modulação direta que mais parece se dar por acorde pivô²⁵. O

²⁵ Acorde que tem análise tanto no tom inicial como no da modulação. Neste caso seria o suposto ‘Abm’, de empréstimo modal em lá bemol maior, que é ‘quase’ o E7M (já que láb-dób-mib são enarmônicos de sol#-si-ré#, respectivamente).

arco dinâmico é delineado de forma a alcançar, exatamente nesse momento da modulação, o ponto culminante, seguido de breve e acentuado declive. Ouçamos o tema, faixa 48.

Só então, a um minuto e doze segundos de música, vai surgir a voz do cantor Sílvio Caldas, em meio a um ambiente expressivo já bem composto, ao qual os versos vem se somar, logo de início confirmando o mistério (*Não sei que intensa magia / teu corpo irradia*) e a sedução (*que me deixa louco assim, mulher! /*) já evocados musicalmente. A harmonia já nesse primeiro inciso apresenta algumas soluções interessantes tanto a escolha dos acordes quanto o ritmo harmônico adotado em sua disposição. Na primeira metade é privilegiado o acorde de tônica (mi maior) mas ouvimos, em curtos movimentos que partem dele a outros acordes, o bIII diminuto de função auxiliar (G^o) nos dois primeiros tempos do compasso 3, e a subdominante menor (Am6), de empréstimo, que ocorre no terceiro e quarto tempos do compasso 4. Na outra metade do inciso prevalece a dominante (B7), que é preparada pelo substituto (C7) de sua dominante individual.

O segundo inciso tem, na sua primeira porção, exclusivamente o acorde de segundo grau menor, variando apenas a sexta e a sétima maior, alternadas. Depois de mais um compasso em F#m (o quinto seguido) e de outro empréstimo (Am6/C, seguido do B7) a segunda porção do inciso apresenta uma progressão por quartas, que parte do terceiro grau menor, em resolução transitiva, e conclui no primeiro grau tendo passado pelo sexto, segundo e quinto graus. Os acordes de sexto (C#7) e quinto (B7) graus são, entretanto, preparados pelos substitutos dos seus dominantes individuais, o D7 e o C7 respectivamente, colocados no tempo fraco imediatamente anterior à sua incidência. Representando em cifras: III^m7 (bVII7) – VI7 – II^m7 (bVI7) – V7. Cada acorde dura um tempo excetuando-se o VI7 e o V7 (dois tempos cada), estes preparados pelos respectivos subV7s (indicados entre parêntesis).

Antes de prosseguirmos com a observação da harmonia de *Mulher*, que para ser completa precisa ainda se ocupar da outra ‘versão’ da frase, inscrita em outros dezesseis compassos, façamos um esquema de seu enunciado, para uma visualização:

E6	E6	G° E6/G#	E6 Am6	E6/G#	C7/G	B7/F#	B7/F# B7	
F#m6	F#m7M	F#m6	F#m7M	F#m6	Am6/C B7	G#m7D7 C#7	F#m7C7 B7	
E6	E6	G° E6/G#	E6 Am6	E6	E7(#5)		A6	A6
Am6	Am6	Db7	Db7	F#m7	B7	E6 C#m7	F#m7 B7	

A segunda aparição da frase, que leva à terminação conclusiva, começa idêntica e depois de quatro compassos se encaminha para o desfecho. A subdominante é então preparada, tomando em seguida e sobre o mesmo quarto grau um empréstimo do modo menor, após o que o segundo grau é preparado por meio de dominante individual, já integrando o IIm7 – V7 final (ainda há um ‘giro’ pela tonalidade, um E6-C#m7-F#m7-B7, que toma impulso para a seção conclusiva do arranjo). Deve-se notar com atenção que há um salto incomum entre as fundamentais dos acordes, de terça maior ascendente, na passagem do Am6 (empréstimo modal sobre o quarto grau) para o C#7 que prepara o segundo grau, como acabamos de dizer. A impressão é de afastamento, uma tensão que é correspondida pela imagem da letra: *o teu amor tem um gosto amargo / e eu vivo sempre a chorar nesta dor /*, e os acordes de fato não tem nenhuma nota em comum, Am6(lá-dó-mi-fá#); C#7(dó#-mi#-sol#-si); aliás, à exceção do baixo, podemos até dizer que existe um movimento cromático, pois se consideramos o Am6 como D7(9) sem a fundamental (as notas são as mesmas), o caminho para o C#7 (que também leva a nona) é de semitom descendente. É esse, junto com a correspondente melodia, o elemento que produz o mais alto grau de tensão no plano harmônico-melódico da forma, não considerando os quatro compassos introdutórios. Vamos a ela (exemplo 6.1b – faixa 49):

Mulher Custódio Mesquita/Sady Cabral

Silvio Caldas
Victor - 1940

Musical notation for the first system of the song 'Mulher'. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The lyrics are: "Não sei quem ten sa ma gi a teu cor poir ra dia a que me dei xa / Mu lher só sei que sem al ma rou bas teminba cal ma ea teuspés eu". The piano accompaniment includes a treble clef with a first finger (1) and a bass clef. Chords are indicated below the vocal line: E6, E6, G° E6/G#, E6, Am6, E6. There are two triplet markings (3) over the vocal line.

Musical notation for the second system of the song 'Mulher'. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The lyrics are: "lou coas sin mu lher não sei teus o lhos cas ta nhos". The piano accompaniment includes a treble clef with a first finger (1) and a bass clef. Chords are indicated below the vocal line: C7/G, B7/F#, B7/F# B7, F#m6, F#m7M, F#m6. There is one triplet marking (3) over the vocal line.

Musical notation for the third system of the song 'Mulher'. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The lyrics are: "pro fun dos es tra nhos quemis té rio cul ta rão mu lher não sei dizer". The piano accompaniment includes a treble clef with a first finger (1) and a bass clef. Chords are indicated below the vocal line: F#m7M, F#m6, Am6, G#m7 D7 C#7, F#m7 C7 B7. There is one triplet marking (3) over the vocal line.

17

2

3 3 3 3

fi coa im plo rar o teu a mor tem um gos to a mar go

E7(#5) A6 A6 Am6 Am6

17

22

3 3 3

eu vi vos em prezo rar nesta dor por teu a mor por teu amor mu lher

C#7 C#7 F#m7 B7(#5) E6 C#m7 F#m7 B7

22

Uma análise harmônica e melódica é indispensável para estabelecermos um ponto de partida, no sentido da tentativa de relacionar os textos da canção, musical e poético, relação esta que percorre três universos distintos, a saber, o das qualidades de apresentação da ‘matéria sonora’, a sua própria efetivação (maneira como foi codificada na presente criação) e o da produção de significados. Essa análise também possibilita vários desdobramentos, numa ainda incipiente avaliação da musicalidade do compositor que pode e deve muito ser ampliada, abrindo frentes para novas observações que aqui deixarem de ser feitas. As notas melódicas estão implícitas, foram indicadas apenas as notas ‘reais’, assim como na harmonia só os graus aparecem, só incluindo o tipo quando este implicar em alguma alteração do campo harmônico primário. Como vários pontos da harmonia já foram abordados, a figura 1 apresenta uma síntese:

Figura 1: análise harmônica e melódica de Mulher

Mulher

Custódio Mesquita/sady Cabral

The musical score is presented in five systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The melody is written in the treble clef, and the bass clef staff contains chord symbols and fingering numbers. The lyrics are written below the melody. The chord analysis is provided below the lyrics.

System 1:
 Chords: E6, E6, G°, E6/G#, E6, Am6, E6
 Lyrics: Não sei quein ten sa ma gi a teu cor poir ra dia a que me dei xa
 Mu lher só sei que sem al ma rou bas teminha cal ma ca teuspés eu
 Roman numerals: I, bIII°, I, IVm, I

System 2:
 Chords: C7/G, B7/F#, B7/F# B7, F#m6, F#m7M, F#m6
 Lyrics: lou coas sim mu lher não sei teus o lhos cas ta nhos
 Roman numerals: bVI7, V7, II

System 3:
 Chords: F#m7M, F#m6, Am6, G#m7 D7 C#7, F#m7 C7 B7
 Lyrics: pro fun dos es tra nhos quemis té rioo cul ta rão mu lher não sei dizer
 Roman numerals: IVm, III bVII7 V17, II bVI7 V7

System 4:
 Chords: E7(#5), A6, A6, Am6, Am6
 Lyrics: fi coa im plo rar o teu a mor tem um gos to a mar go
 Roman numerals: I7, IV, IVm

System 5:
 Chords: C#7, C#7, F#m7, B7(#5), E6, E6
 Lyrics: eeu vi voserpreacho rar nes ta dor por teu a mor por teu amor mu lher
 Roman numerals: VI7, II, V7, I

A imbricação melódico-harmônica também muito revela sobre a representação musical-poética, possibilitando várias sugestões de sentido. Em *Mulher*, o lírico ganha uma unidade poucas vezes conseguida, com várias vozes da polifonia música-texto confluindo para a “expressão de emoções e disposições psíquicas”²⁶ do agente poético. A melodia, logo no começo, reafirma a tonalidade de duas diferentes maneiras: a) começo tético na quinta do acorde I6, o si(mínima), que se dirige à sexta, tônica relativa (dó#, outra mínima, ligada à primeira semínima do segundo compasso), seguida de uma ‘espécie bem lenta’ de *grupetto* (nota inferior, nota real, nota superior, nota real) sobre o mesmo mi, na parte fraca desse compasso 2; b) apojatura inferior sobre a tônica, compasso 3. Essa atração para a tônica sugere a proposição do sentido de ‘magnetismo’, exercido pela mulher que deixa o amante imerso numa fixação que “enlouquece”.

A propósito do estado de *loucura* do poeta, a notílabo acentuada de forma duradoura no signo “louco” quando de sua ocorrência no verso *que me deixa louco assim, mulher!* /, compasso 6, exibe uma nona sobre o dominante substituto da dominante (o acorde de C7/G), que além de ser uma tensão agregada a um acorde secundário (uma nota ré *bequadro*, fora da escala de mi maior), é a última nota de um gesto ascendente, um arpejo que começa (in)justamente com um ré *sustenido*. Um procedimento desses, em 1940, era mesmo uma ‘loucura’. Também o intervalo de sexta menor descendente (da F pra 3M de B7/F#, compasso 7) que articula as notílabas *sim* e *mu*, igualmente assinaladas acima, coaduna perfeitamente com o tom de súplica que a paixão confessa assume.

No segundo inciso da frase, que dará suporte musical ao verso *não sei / teus olhos castanhos / profundos, estranhos, que mistério ocultarão, mulher? / não sei dizer... /*, há aquela transposição diatônica do inciso inicial, como já mencionado. No entanto, esse ‘diatonismo’ é expandido com a alteração do mi para mi#, sétima maior de F#m, o que implica no emprego da forma melódica²⁷ da escala menor e não do dórico (modo próprio do segundo grau da escala maior). Essa importante alteração, acentuada em tempo forte no compasso 11 ante o atributo *castanhos*, precisamente onde está

²⁶ ROSENFELD, *Op. Cit.* p.10.

²⁷ Uma das formas de apresentação da escala menor, exatamente a que tem a sexta maior e a sensível.

assinalado, é imediatamente notada por ter um efeito *saliente*, e se inclina a corroborar o sentido do *estranhamento*, senão na mesma medida em que são “estranhos” os olhos da amada, numa outra em que tal elemento ajuda a evidenciar ‘laços profundos’ existentes entre letra e música, na impressão de significados em canções.

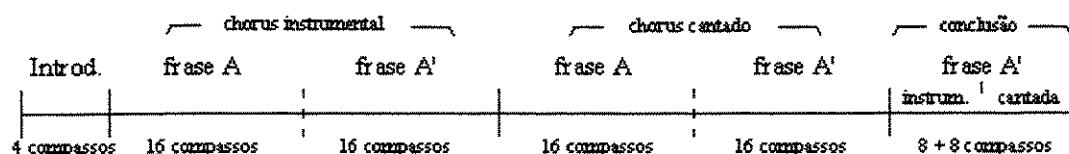
A outra incidência da frase é idêntica, como já dito, até os primeiros quatro compassos. O verso contido neles é *Mulher / só sei que sem alma / roubaste minha calma /*. O próximo verso, *e a teus pés eu fico a implorar /*, que marca a passagem para a casa², compasso 17, se apóia num arpejo da tríade de tônica iniciado pela sensível, numa amplitude de oitava, se considerarmos a sensível(ré#) como apojatura da tônica(mi). Esse arpejo se mostra muito próximo do primeiro motivo de *Fascinação*, *Os sonhos mais lindos /*, a não ser pelo fato de nessa valsa o acorde que compõe a notílabo *lin* (última nota do arpejo) ser de função tônica, e o que o faz na notílabo *fi* (de *e a teus pés eu fico a implorar*, também a última do tal arpejo) ser de função dominante, como ouvimos no compasso 17. Essa dominante sobre o primeiro grau, especialmente tensa por causa da quinta aumentada, indica o A6 (IV6) e esse deslocamento da tônica para a subdominante parece grifar a atitude do amante, que se atira aos *pés* da “malvada”²⁸, numa total entrega. O tom de súplica é reintroduzido pelo verso e reiterado pelo salto melódico descendente, agora de sétima menor – entre o mi(5j) e o fá#(6), compasso 18 – que se verifica nas notílabos *im* e *plo* assinaladas acima (*implorar*). Esse mesmo intervalo (transposto) se faz soar sobre o acorde de F#m, entre o si (T11) e o dó#(5j) na linha que conduz o verso *por teu amor, por teu amor, mulher! /*, na primeira vez em que aparecem sublinhada as notílabos *teu* e *mor* (compasso24). Na segunda vez há um segundo salto, de terça maior descendente, entre o, si(F) e o sol(#5) do agora acorde de B7 (se preferir, por a nota ser na verdade um fá dobrado sustenido, considerar o salto como de quarta diminuta...), no compasso 25. Todas essas opções juntas *elegem* a rogativa do “emissor” como imagem predominante nessa representação poético-musical.

²⁸ BARROS, *Op. Cit.* p. 91.

Outras conexões são possíveis ainda no plano melódico-harmônico, como a do substantivo *magia*, compasso 3, no qual a notilaba assinalada é composta com o acorde de G° – a primeira inversão do diminuto de função auxiliar (I°) – que ganha, com tal efeito, uma conotação de inesperado, surpresa, próprios da “magia”. Há uma infinidade de elementos e possibilidades de interpretação, e não vamos aqui tentar esgotá-los.

Antes de nos dedicarmos às coisas do arranjo e orquestração devemos apresentar o complemento da canção, a repetição de A', dividida entre o piano de Custódio, seguido do trompete (em oito compassos), e a voz de Caldas, que retoma os versos nos oito compassos finais (*faixa 50*). Aproveitando, a figura 2 mostra o esquema formal, como integralmente configurado no fonograma Victor 34.583-A:

Figura 2: configuração formal de Mulher



Após a introdução, de quatro compassos já descritos em torno do exemplo 6.1a, o tema é executado. Podemos, sem grandes preocupações, assumir que Custódio concebeu o arranjo com a finalidade clara de valorizar a composição, reservando rigorosamente o mesmo espaço para a execução instrumental e vocal da melodia. Também o seu piano, inclusive no selo do disco, foi valorizado, muito mais pelo toque das “mãos sedosas”, “insinuando” a sensualidade da canção, do que por quaisquer figurações de virtuosismo. Já nos dois últimos compassos da introdução, como dissemos antes, o piano ‘pontua’ dois acordes, duas ‘vírgulas’ posicionadas nos contratempos dos acordes de D7 e Eb7, anunciando solenemente o que virá. É também o piano que inicia a melodia, neste primeiro *Chorus*, executando em ‘notas isoladas’ a metade do primeiro inciso, que é completado pelo trompete. O mesmo ocorre no segundo, que transpõe diatonicamente o primeiro. No *chorus* cantado sua participação ‘ativa’ se resume à intervenção melódica em oitavas que segue o verso *que me deixa louco assim, mulher!* /, de cinco notas, (T9, Tb9 esta acentuada, T13, 5 e F de B7) como que comentando a loucura do *pobre*

homem. Na conclusão, a frase A' é retomada pelo piano, sendo este um ponto alto na sua contribuição para o desenvolvimento do arranjo. É o mesmo trecho inicial do primeiro inciso melódico, só que desta vez tocado em densos blocos, evitando assim a redundância no tratamento pianístico da melodia. Depois do verso *e a teus pés eu fico a implorar /*, ouve-se outro ‘comentário’, de quatro notas (sol#-mi-sol#-fã#, sobre o A6) também em oitavas, restando ainda ao piano suas ‘considerações’ finais, atacando uma escala pentatônica maior sobre o E6, o qual harmoniza o derradeiro emprego do vocativo “mulher”.

A orquestra também é responsável por algumas nuances expressivas que merecem menção. Uma delas incide no mesmo momento da primeira intervenção do piano em oitavas (*que me deixa louco assim, mulher! /*), só que no *chorus* instrumental. Fica a cargo das cordas, que de fato começam tocando antes (em cima do ‘futuro’ *louco* [pois ainda não há a letra]), e não ao final do ‘verso’ como vai fazer depois o piano, uma figura que, em toda sua extensão, parece *caracterizar* o inebriamento do poeta diante da visão da amada. O ‘comentário’ do piano ante a imagem da súplica (*e a teus pés eu fico a implorar / - A' final*), ecoa da clarineta, responsável por este mesmo elemento tanto aqui na exposição instrumental do tema quanto em sua versão cantada. Outra nuance nas cordas, que soa ao tempo do primeiro verso de A' – *Mulher / só sei que sem alma / roubaste minha calma /* – já na parte cantada, se coloca sugestivamente em complemento a representação do desespero do amante (que teve sua “calma” roubada por aquela que o tem “a seus pés”), um dramático gesto ascendente em direção à *desalmada*, para “implorar” por seu amor. Tal figura merece a transcrição:

The image shows a musical score for violins. The notation is on a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of several phrases, some marked with a '3' indicating a triplet. Above the staff, the following chords are indicated: E6, E6, G°, E6/G#, E6, Am6, and E6. The G° chord is a diminished triad (B, D, F#). The E6/G# chord is a triad (G#, B, E). The Am6 chord is a triad (A, C#, E).

Outra participação ativa de elementos do arranjo na cooptação de sentido, ocorre naquele momento de maior tensão no plano harmônico-melódico já apontado, ou seja, entre os compassos 20 e 23, ao longo dos versos *o teu amor tem um gosto amargo / e eu vivo sempre a chorar nesta dor* / (recorra ao exemplo 6.1b). São justamente aqueles dois acordes distantes em uma terça maior, o Am6 e o C#7, nos quais o baixo (instrumento) deixa a técnica do *pizzicato* que vinha usando desde o começo e usa o arco que, ao produzir aquele som característico em tom ‘cinza’, passa a conotar uma certa ‘gravidade’ ao clamor do poeta.

A letra de Sady Cabral é uma das mais felizes de todas as parcerias de Mesquita, unindo simplicidade, elegância e uma notável sonoridade. O parceiro já começa bem, ao sugerir a generalização na referência à amada, o que nos desobriga de ouvir *Ceci* no lugar de *Mulher*. Essa comparação introduz a importância do aspecto fonético, no que ‘mulher’ em muito suplanta a graça da então namorada do compositor, com importância especial nas terminações motivicas, de inciso e frase, bem como nos acentos rítmicos e notas prolongadas. Daí uma implicação imediata em se observar o aspecto prosódico, que de outro ângulo também se remete à naturalidade da fala. Todas as notas longas do primeiro inciso melódico da frase tem acento métrico natural, a exemplo de *magia*, *louco* e *assim*. A exceção fica por conta, já no segundo inciso, do verso *que mistério ocuuuuultarão, mulher?*, no prolongamento da vogal destacada, que não receberia o acento naturalmente. No mesmo ponto, do inciso seguinte, o verso *e a teus pés eu fiiiico a implorar* / volta a prolongar uma vogal de acentuação tônica, sem no entanto demovê-la da pronúncia coloquial. Para constatarmos a importância dessa rítmica natural, para o que se volta a atuação de Sílvio Caldas, notemos com atenção que o cantor evita, na entonação do vocativo *mulher*, no começo de A', acentuar a primeira mínima (*Mu*, que é seguida de outra *lher*) preferindo atacá-la após uma pausa de colcheia, o que deixa a duração da primeira notilaba menor que a da segunda, deslocando para esta o acento.

As variações fonéticas nos acentos rítmicos e articulações de frase, submetidas aos princípios da eufonia e da rima, são muito bem utilizadas na letra de *Mulher*, garantindo ao poema diversos coloridos sonoros e uma ótima cantabilidade.

*Não sei que intensa magia teu corpo irradia
Que me deixa louco assim, mulher!
Não sei... teus olhos castanhos, profundos, estranhos
Que mistério ocultarão, mulher? Não sei dizer*

*Mulher, só sei que sem alma roubaste minha calma
E a teus pés eu fico a implorar!
O teu amor tem um gosto amargo e eu vivo sempre a chorar nesta dor
Por teu amor, por teu amor, mulher!*

A representação poética no texto se dá pela adoção de quatro imagens invulgares que se conectam de maneira precisa. Três delas decantam qualidades de sentimento que dominam o locutor: a *magia* irradiada pelo corpo da mulher que o deixa louco; o *mistério* oculto nos olhos da amada; o *gosto amargo* do amor, que o faz viver a chorar de dor. A terceira das quatro, que portanto divide a forma e aponta para a conclusão, introduz uma ‘ação passada’, da mulher roubar-lhe a calma e ele, em ‘consequência’ disso se põe aos pés dela para implorar uma chance. Esse ‘corte’, produzido pela lâmina pretérita dessa narrativa, imprime um contraste nos locutivos da enunciação, contraste que se verifica também no encaminhamento conclusivo da melodia como vimos, acerca da forma (A – A’).

O envolvimento passional é o fio temático que conduz todo o poema, levando o homem a ‘gravitar’ em torno do vulto sedutor dessa irresistível mulher. Essa relação dominadora para com a ‘vítima’ sugere fortemente a noção da mulher-corpo²⁹, e o poder de sedução vem simbolizar um ardente sensualismo que, mesmo suavizado pela ‘fineza’ das imagens poéticas, atende a uma ousada *programação* de significado, no terreno das representações românticas. Nesse sentido, em sua época *Mulher* só encontra um paralelo naqueles conhecidos ‘sambas pornográficos’ de Bororó, *Da Cor do Pecado* e *Curare*.

Por tudo o que foi aqui aventado sobre esse *fox* podemos confirmá-lo como uma das melhores realizações do compositor, que nele inscreve muitas de suas particularidades estilísticas, como também nele estão as preferências de Sady, que em conjunto fazem da canção “um exemplar magnífico quando se quer ter em conta a eficácia comunicativa”³⁰. Agora sim, devemos inteiramente apreciar o fonograma Victor 34.583-A (faixa 51):

Noturno (em Tempo de Samba)

O traço expansivo de Custódio Mesquita como compositor de música popular tem uma manifestação marcante em *Noturno (em Tempo de Samba)*. A despeito de ser apontada freqüentemente como a da melhor produção do autor a fase final de sua carreira, entre 1943 e 1945, devemos entender que isto se deve tanto à quantidade de músicas que se constituíram em sucesso quanto ao melhor ‘ajustamento’ do compositor ao ofício da canção, o perfeito equilíbrio no manuseio dos instrumentos poéticos para bem determinar a totalidade música-letra. *Mulher* teria sido um “prenúncio” dessa “melhor fase”, em se reconhecendo nela o pleno cumprimento dessa totalidade, e não a sofisticação máxima do “jogo harmônico” do compositor³¹. Os capítulos anteriores nos dão várias amostras dessa sofisticação mesmo em canções anteriores a *Mulher*, mas nenhuma tão contundente quanto nos dá o *Noturno*, composto ainda em 1937 ao piano da SBAT³².

Mário Lago, em depoimento (de 22/10/92) a Orlando de Barros³³, disse que presenciou a criação da música, tendo sido “convidado por Custódio para pôr letra nela”. O parceiro, porém, achou a música estranha e “disse francamente a Custódio que se tratava de material para uma suíte ‘erudita’”. Meses antes deste, num outro depoimento a Barros (em 21/04/92), o maestro Guerra Peixe declarou que “Considerava *Noturno* a

²⁹ BARROS, *Op. Cit.* p. 91.

³⁰ *Idem*, p. 133.

³¹ SEVERIANO e MELLO, *Op. Cit.* p. 188.

³² BARROS, *Op. Cit.* p. 126.

³³ *Ibid.*

mais moderna canção popular que ouvira em toda a vida”³⁴, o que revela uma avaliação musical, de sua parte. Uma pena que Lago não tenha aceito escrever sua letra, artista ‘popular’ que era ³⁵, porque quanto à de Ruy não podemos apontar nenhum depoimento favorável. Ao contrário. Em entrevista ao autor, o compositor e cantor Johnny Alf disse espontaneamente o seguinte, sobre as letras de Evaldo:

- Inclusive eu não sou muito partidário de, a maioria das letras do Evaldo Ruy, eu não sou muito partidário, acho que Evaldo Ruy tem umas letras que... ele era meio cafona compreende? Algumas... porque o Evaldo morreu suicidado, suicidou-se, acho que ele já carregava problema de baixo astral da vida dele e muitas letras dele refletem isso. Agora o Custódio teve outros letristas muito bons, parece que Sady Cabral né, parece...

Parece ser o *Noturno* um desses casos, no qual encontramos imagens carregadas de pessimismo, sombrias e até lúgubres, revelando uma assimilação algo distorcida da inspiração em torno do título da canção. A escolha do nome, em outro entendimento, remete mais à qualidade de ‘erudita’, por conta do amplo uso do termo em peças pianísticas (Chopin, Fauré), geralmente de caráter sereno e meditativo que sugerem a noite. Além de optar por representações um tanto “cafona”, esta letra de Ruy não é de suas melhores, chegando mesmo a repetir figuras (*onde estou? e és meu mundo, mulher!*) que resultam na redundância da enunciação.

Foi em 1944 que Evaldo Ruy acrescentou sua letra a esse samba, que foi então gravado em disco por Sílvio Caldas com acompanhamento de Custódio Mesquita e Sua orquestra. O arranjo, conforme o original editado pelos irmãos Vitale, é de César Siqueira. Não tem muito de sinfônico e nem mesmo a presença das cordas se evidencia e o tratamento dado, firmemente marcado pelos sopros (metais e palhetas, não há flautas), tem mais o sotaque de *Jazzband* em gafieira que propriamente *Jazzsinfônico*. Torna-se oportuno comentar que o andamento adotado nessa gravação de Caldas, contrariando a

³⁴ *Ibid.*

³⁵ “Ter música de sucesso no carnaval era o grande sonho de todo o compositor naquele tempo”. LAGO, *Op. Cit.* p. 139.

indicação de *vagaroso* da partitura, é bastante rápido para (o que tudo indicava) ser um samba-canção, de acento romântico, com sofisticada harmonia e toda a inspiração na idéia de ‘noturno’, ainda mais se comparado ao da interpretação de Elizete Cardoso, de 1958. Talvez tudo isso possa ser creditado à preocupação de Custódio com a aceitação da música, “porque temia a reação do público”³⁶, como já o havia alertado o amigo Lago, anos antes.

A introdução é meio ‘sinistra’, limitando-se a oito compassos de efeito quase que puramente rítmico, ao longo dos quais há a justaposição de três acordes maiores, o I, o bVI/I e o bII6 (dois compassos cada), seguidos de uma preparação da tônica que se dá nos dois outros compassos, assim: V7 / bVI7 / – V7 / / / . Um dado interessante é o erro de nota cometido por um dos saxofonistas, na linha secundária dessa introdução (esta com alguma atividade melódica), conforme o exemplo (faixa 52).

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a treble and bass staff in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). Above the treble staff, four chords are indicated: F, F, D \flat /F, and D \flat /F. The second system also consists of a treble and bass staff in the same key and time signature. Above the treble staff, five chords are indicated: G \flat 6, G \flat 6, C7, D \flat 7, and C7. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Ouve-se um dó na voz tenor em vez de réb, na primeira incidência do G \flat 6, o que desde já prejudica a gravação, manchando-a com um ‘borrão’ que compromete um pouco sua integridade. Dada a insegurança de Mesquita em relação à canção e o fato de

³⁶ BARROS, *Op. Cit.* p. 136.

que ela apresentava dificuldades à participação do cantor³⁷, é possível que ambos tenham abdicado de uma nova tentativa já que, apesar da falha instrumental, a interpretação de Caldas esteve satisfatória. A voz entra exatamente após a barra dupla, *Tarde da noite na rua deserta / a vagar eu estou /*, executando o tema completo, que tem diferentes frases constituídas de vários materiais motivicos distintos, sendo pelos menos dois deles bem explorados e desenvolvidos no decurso melódico.

O quesito harmônico é o elemento musical que de imediato atrai para si o foco, pois logo nos primeiros oito compassos de A, ocorrem súbitas mudanças no colorido tonal e mesmo o tom muda, de fá para ré maior. Veja a seqüência de acordes: F6 – Db7 – Gb6 – A7 – D7M – Bm7 – F#m7 – G6-Gm6 – D (este no compasso 9). Só até aí já temos um empréstimo modal do bII6 (de função subdominante) – preparado com dominante auxiliar – e uma modulação para ré maior, confirmada pela cadência plagal G7M-Gm6 – D7M (IV-IVm – I). Já na frase B uma nova modulação direta traz de volta ao tom de fá, pela preparação da tônica menor relativa, o ré menor, que se dá pelo A7 (dominante individual) que por sua vez é também preparado pelo substituto (Bb7) de sua dominante secundária. Depois de um novo empréstimo modal, que completa a frase B, ocorre nova modulação, agora para sol bemol, que não pode ser aqui confundido com a situação de empréstimo modal há pouco referida, por ser confirmado por cadência e permanecer durante toda a frase C. Em C' é retomada a tonalidade inicial, que permanece até o fim, mas tendo ainda que sobreviver a um 'ataque impressionista'. Mas antes de 'narrarmos' esse fato precisamos disponibilizar o esquema harmônico para que o texto não acumule dúvidas sobre os pontos que destacamos e, enfim, uma visualização é sempre bem vinda. Note que há uma frase em cada linha menos em A, que ocupa duas linhas (estas menos separadas):

³⁷ *Ibid.*

F6	Db7	Gb6	A7	D7M	Bm7				
F#m7	G6 Gm6	D D(#5)	D6 D(#5)	D D(#5)	D6 D(#5)				
Bb7	A7	Dm	Bbm6/Db	F7M/C	Bbm6	F6	Db7		
Gb6	Abm7 Db7	Gb6 G°	Abm6 Db7	Gb6 G°	Abm6 Db7	Db7	C7		
F7M	Db7	Gm7	C7	F7M	Db7	A7 B7	A7 B7	Db7 Eb7	Db7
F6	Am7 Ab°	Gm7	C7(#5)	Fm	Db7	C7 Db7	C7		

Os ‘ecos franceses’ continuavam fortes em 1937, e se Custódio já vinha experimentando progressões de acordes dominantes por segundas, aqui ele o faz de modo categórico, dedicando quatro compassos (que combinam também quatro acordes) de um modo tal a sugerir uma progressividade, que é orientada no feixe sonoro da escala de tons inteiros. Tudo está explicado até o Db7 do sexto compasso de C', acorde este que substitui a dominante da dominante. Na primeira vez em que ele incide, em C, é seguido de um IIm7 interpolado. Depois da segunda vez ouvimos a progressão³⁸ A7-B7 – A7-B7 – Db7-Eb7 – Db7 que, da maneira pela qual incide, leva à compreensão de que tais acordes não devem ter sua análise ‘encaixada’ na acepção tonal que eventualmente têm em seu contexto funcional, a saber: A7(V7/VI); B7(subV7/IV); Db7(subV7/V7) e Eb7(subV7/VI ou simplesmente bVII7 - dominante auxiliar de bIII, de empréstimo modal). Devemos reforçar o fato de que o último acorde da progressão, o Db7, não se dirige à dominante primária e sim direto à tônica afastando, nesse momento de sonoridade hexafônica, a idéia de função harmônica. O trecho recebe o verso *tu és todo*

³⁸ Não se consegue ouvir claramente, em virtude do péssimo estado da gravação a que tivemos acesso. De qualquer maneira, se os acordes não são *exatamente* esses, o paralelismo em tons inteiros é indiscutível.

meu mundo, mulher /, concluindo a frase C', rumo à sua repetição algo modificada, o C" – volta eu perdôo o teu erro / esqueçamos o que passou / - que dura oito compassos e apresenta ainda uma seqüência IIIIm7 – bIII° - IIm7 e um empréstimo modal de função tônica, sobre o próprio Fm (e acompanhemos o enterro / de um passado que o vento levou /). Esta é a íntegra da forma (faixa 53):

Noturno Custódio Mesquita/EvaldoRuy Sílvio Caldas
(em Tempo de Samba) Victor - 1944

1 A

Tar de da noi te na ru a de ser ta a va gar eu es tou não tenhodes ti no nem

F6 Db7 Gb6 A7 D7M Bm

7

ru mo não sei de on de vim nem sei pra on de vou on dees tou?

F#m7 G6 Gm6 D D(#5) D6 D(#5) D D(#5) D D(#5)

13 B

sei quees tou a pai xona do sei que sou desgra çado por a mar tantoas sim ai de miru já não

Bb7 A7 Dm Bbm6/Db F7M/C Bbm6 F7M Db7

21 **C**

sinto os encantos que o mundo oferece a qual quer é meu mundo dormir transfor

21 **Gb6 Abm6 D7 Gb6 G° Abm6 D7 Gb6 G° Abm6 D7 D7 C7**

29 **C'**

mei-meen vul gar va ga bun do que no fundo sa beo que quer dar-tea mor e um ca ri nho pro fim

29 **F7M D7 Gm7 C7 F7M**

34

do tu és to do meu mundo mu lher

34 **D7 A7 B7 A7 B7 D7 Eb7 D7**

38 C^{''}

vo! ta eu per dó oo teu er ro es que çamos o que pas sou ea compa nhemos ointer ro deumpas

F6 Am7 Ab° Gm7 C7(#5) Fm Db7

45

sa do queo ven to le vou

C7 Db7 C7

A arquitetura melódica apresenta vários arcos constituídos de diferentes motivos, como já dito, nos quais se notam inúmeras bordaduras, passagens, apojeturas, bem ao gosto “romântico” das melhores realizações de Mesquita. Há múltiplos contornos e gestos na melodia, organizados de

modo complexo e livre como é a própria forma, da qual falaremos depois. Um desses gestos, entretanto, sobressai aos demais pela sua linha, em ascensão obstinada, ao longo dos seis últimos compassos de B aos quais correspondem os versos *[apaixo]nado sei que sou desgraçado / por amar tanto assim! Ai de mim... /*. Ela começa na região de ré menor (tônica relativa) passa pela tônica maior (fá) e, após duas cadências plagais envolvendo acordes de empréstimo modal, prepara a modulação para o *afastado* tom de sol bemol maior. O motivo utilizado é composto por uma nota de acorde acentuada em tempo forte, seguida da nota inferior e dela mesma, impulsionando à próxima, como vemos nos compassos 15(esta sincopada), 16, 17, 18, 19 e 20, exceto o réb do compasso 20 que permanece, em duas repetições (estas já em anacrusa de C). Vejamos mais uma vez do que se trata:

13 B

sei quees tou a pai xona do sei que sou desgra ça do pora mar tantoas sim ai de mim já não

Há alguns arpejos, ascendentes e descendentes, que são também bons exemplos das sinuosas curvas melódicas tão caras ao compositor, em especial aquele de nona (sib-ré-fá-lá-dó) que sobe, no ‘desce e sobe’ que marca os compassos iniciais de C', o mesmo que se repetirá em C'', antes daquele Fm de empréstimo que leva à conclusão. Para não perder de vista (escuta):



Os elementos que permeiam a melodia são representados já nos primeiros dois compassos, numa espécie de síntese-

miniatura, contendo uma bordadura inferior, notas de passagem e saltos, ascendente e descendente:



A notas melódicas prevalecem na linha de *Noturno*, existindo poucas e bem localizadas tensões. No quarto compasso, compondo a notílabo

sublinhada no verso *a vagar eu estou* /, aparece a décima terceira (T13) sobre a dominante primária (A7) de ré maior, o ‘novo’ tom apresentado pela modulação. As décimas primeiras (T11) dos compassos 24 e 26 soam brandas, talvez por serem as fundamentais dos acordes (dominantes) que as sucedem. Já as nonas dos compassos 30 e 34, ambas antecipadas em semicolcheia, conferem um forte colorido ao acorde de Db7 que as recebe. Na primeira vez ainda mais, com o contraste estabelecido pela conseqüente interpolação do Gm7, com uma nota ré(5j) que soa após o réb(F) e antes o referido mib(T9 de Db7). Outras nonas, agora as daquela ‘turbulenta’ passagem em tons inteiros, são importantes para o efeito do trecho, que é um dos que mais chama a atenção na estruturação musical desse samba.

Tal como apresentada em *Mulher*, segue a figura abaixo com o que encontramos, analisando os parâmetros melódico e harmônico da canção:

Figura 3: análise harmônica e melódica de Noturno

Noturno
(em Tempo de Samba)

Custódio Mesquita/Evaldo Ruy

1 F6 5 F D \flat 7 T13 5 G \flat 6 A7 T13 D7M Bm 5

Tar de da noi te na ru a de ser ta a va gar eu es tou não tenho des ti no nem

I bVI7 bII D V7 I VI

7 F \sharp m7 3 G6 3 Gm6 F 5 D 3 D6 D(#5) D D D(#5)

ru mo não sei de on de vim nem sei pra on de vou on dees tou?

III IV IVm I

13 B \flat 7 3 A7 5 3 F 3 Dm 6 B \flat m6/D \flat F7M/C B \flat m6 F 5 F7M D \flat 7 F

sei quees tou a pai xona do sei que sou des gra ça do pora mar tantoas sim ai de mim já não

F IV7 III7 VI IVm I IVm I G \flat V7

21 G \flat 6 5 3 F A \flat m6 D \flat 7 G \flat 6 G \circ A \flat m6 D \flat 7 G \flat 6 G \circ A \flat m6 D \flat 7 C7 F

sintoos en cantos queo mun do o fe re cea qual quer és meu num domulher transfor

I II V7 I #I \circ F V7

29 F7M 5 3 F D \flat 7 T9 Gm7 5 3 C7 F F7M 5 3 F T9

mei-nen vul gar va ga bun do que no fun do sa beo que quer dar-tea mor cum ca ri nho pro fun

I bVI7 II V7

34 D \flat 7 A7 B7 A7 B7 D \flat 7 E \flat 7 D \flat 7

do tu és to do meu mun do mu lher

bVI7

39 F6 5 3 F 5 Am7 A \flat Gm7 Tb13 5 3 7 T9 C7(#5) Fm 5 3 F 5 D \flat 7

voitaeuper dô oo teu er ro es que çamos o que pas sou ea compa nhemos ointer ro deumpas

I III bIII° II V7 Im bVI7

45 C7 D \flat 7 C7

sa do queo veni to le vou

V7

Em *Noturno* não se nota a mesma unidade em torno do lírico obtida em *Mulher*. Nele vemos uma enunciação mais fragmentada, que não consegue firmar plenamente um traço expressivo em consonância com a causa formal, ou imaginativa, que é a própria representação do ambiente noturno. Talvez isto se deva à hesitação de Custódio em manter toda a ‘intenção’ inicial da peça, quando de sua composição, flexionando em alguns de seus elementos como o próprio andamento e também escolhas orquestrais³⁹, mudanças essas que devem ter alterado algo da essência poética. De qualquer maneira devemos investigar como a melodia e a harmonia se colocam na produção do sentido como um todo, “fazendo corpo” com o poema.

Os versos iniciais, *Tarde da noite na rua deserta / a vagar eu estou /*, são bem sustentados pela “substância musical”, que como dito, harmonicamente aborda um bII, que incide após preparação, seguido por uma modulação para ré maior. Esta

³⁹ BARROS, *Op. Cit.* p. 136.

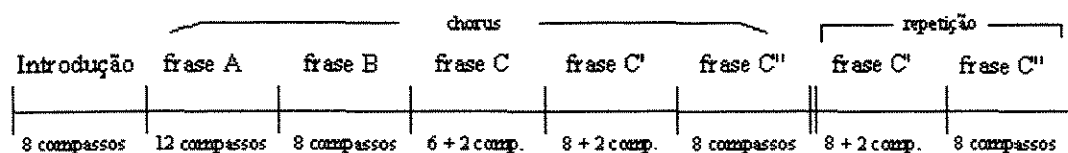
instabilidade tonal se associa à idéia da perdição presente na letra (que continua: *não tenho destino nem rumo / não sei de onde vim nem sei pra onde vou / onde estou?*), sugerindo o ‘caminhar a esmo’ do poeta, ao que vem se somar a acentuação da tensão T13 do acorde de A7, que compõe a notílaba *gar* do compasso 4 (*a vagar eu estou /*). De outra maneira, aquele gesto melódico ascendente que foi notificado na página 158, ao fim do qual há também uma modulação para sol bemol, vem cooptar uma agudeza ao caráter de auto comiseração expresso no verso *sei que sou desgraçado / por amar tanto assim! Ai de mim... /*, tendo na notílaba assinalada o ponto culminante da linha e sendo esse também o ponto da modulação (V7 para o novo tom), no tempo forte do compasso 20. O regresso ao tom de fá, no compasso 28, parece naturalmente acompanhar a transformação do locutor – *transformei-me em vulgar vagabundo / que no fundo sabe o que quer /*. A tensão T9 que aparece na notílaba em destaque no *elogio* “vagabundo” (mib sobre Db7), atingida como que num ‘deslize’, por movimento cromático descendente, prenuncia a ambigüidade na imagem de *um carinho profundo /*, que ele “sabe que quer dar” à amada, na qual a mesma tensão aparece e amplia o efeito da rima. A confusão mental que assola o agente poético e o leva ao isolamento tem sua representação máxima na continuação deste mesmo verso *dar-te amor e um carinho profundo / – tu é todo meu mundo mulher... /*, na qual incide o elemento mais denso de todo o discurso harmônico-melódico, aquela progressão de acordes dominantes em movimento paralelo, o que vem corroborar a expressão do delírio⁴⁰ do amante, que tem o seu “mundo” inteiramente tomado pela figura da mulher que quer ter de volta.

Mais um exemplo dessa participação de elementos musicais na composição de significados pode ser tomado, no segundo e último inciso de C", pelo que diz o verso *acompanhemos o enterro / de um passado que o vento levou /*, pois aí temos a ocorrência de um sugestivo empréstimo modal de função tônica (bem mais raro que o de função subdominante), confirmando o atrelamento do modo menor à decantação dos estados de

⁴⁰ Assim entende o Prof. Hilton Jorge Valente (Gogô), que espontaneamente, enquanto tocava o *Noturno* e falava de sua harmonia em depoimento ao autor, introduziu esta interpretação de “delírio” acerca do trecho que ora comentamos.

melancolia e tristeza, como o “enterro” acima⁴¹ (mesmo que seja o de um “passado que o vento [já] levou”). Outras conexões podem ser feitas e mais de uma delas precisa de um esclarecimento completo da forma para se fazer entendida. Para isso, um esquema do que se ouve no fonograma Victor 80.0200-B:

Figura 4: configuração formal de Noturno



Muito do que nos leva a apontar o caráter fragmentário de *Noturno* se deve à complexidade de sua forma ternária. A primeira frase é composta de três breves incisos, o primeiro de cinco, o segundo de três e o terceiro de quatro compassos, sendo que na passagem do primeiro para o segundo encontra-se a referida modulação de fá para ré maior, que se sustenta até o fim da frase. Em B, que retoma o tom de fá maior, há oito compassos, sendo que o último prepara nova modulação, esta para o sol bemol. É interessante notar que em C a melodia só avança até o sexto compasso da frase (de oito), ficando os dois últimos reservados apenas para encaminhar a tonalidade de volta a fá. Já em C' a melodia se estende por oito compassos, mas aí é a frase que se prolonga por mais dois, totalizando dez compassos. Esse ‘excedente’ é justificado pela informação importante que ele confirma, que começa dois compassos antes, no verso *tu és todo meu mundo mulher...* /, a “harmonia flutuante”⁴² em tons inteiros que aproxima, simbolicamente, este *Noturno* dos três que escreveu Debussy (*Nuages, Fêtes, Sirènes*).

Com ou sem porquês o fato é que a forma é assimétrica. A importância do ‘volume’ das frases (em termos de sua duração em compassos) já foi mais de uma vez discutida neste trabalho, e a defendemos por compreender que um enunciado musical, que se dá no curso do tempo, gera uma expectativa quanto a seu desenvolvimento e o fator *tamanho* – que aqui é *tempo*, justo por ser um componente mais geral, é dos mais

⁴¹ *Idem*.

⁴² Expressão usada no verbete “Debussy”, do Dicionário Grove de Música, edição concisa, p. 257.

determinantes (também harmonia e melodia o são, entre outros) na quebra ou não dessa expectativa.

Do arranjo talvez possamos dizer que constitui o elemento mais circunscrito no ‘padrão estabelecido’ pelas canções a viger naquele momento, revelando um proficiente tratamento das vozes na escrita em bloco, um variado uso dos naipes (com predomínio dos metais) e ainda o auxílio luxuoso na articulação da forma em suas diversas frases. A introdução é predominantemente rítmica, como dissemos, mas essa é uma propriedade do arranjo como um todo, o que pode ser verificado nas intervenções em meio ao canto, que têm uma alta atividade rítmica e por vezes até se integra à marcação da ‘cozinha’. Quando a voz de Sílvio Caldas surge com a melodia, as cordas (em reduzido número) assumem os contracantos que soam ‘frágeis’ e ‘sensíveis’, com bordaduras inferiores seguidas de saltos de sexta ascendente nas notílabas Tar (*Tarde da noite...*) e ser (...*na rua deserta...*). Logo esse clima é desfeito pelos metais, que reaparecem num *crescendo* desde o compasso 4, e as palhetas, que ‘chamam’ um breque. Um não, pois este é apenas o primeiro de três breques, um a cada compasso (6, 7 e 8) sendo que o terceiro é preenchido, a fim de reimprimir o ritmo. Afinal: isto é samba-canção ou samba-de-breque? É possível que isso indique uma ação premeditada, uma tentativa de trazer o samba para um gosto mais popular, mas que pode ter funcionado, ao invés disso, para a descaracterização da música como um inovador representante dos sambas-de-fossa, que vieram a se tornar habituais dez anos depois.

Conforme demonstra o quadro 3, a frase C tem três ocorrências distintas. O C, propriamente, tem aqueles oito compassos nos quais há melodia apenas em seis, sendo os dois últimos reservados para modular de volta a fá maior, o que cabe ao fragmento executado pelas palhetas, que deixa a passagem mais ‘redonda’. Também é a orquestra, protagonizada primeiro pelas palhetas (que reforçam a harmonização do trecho em que se ouve o verso *tu és todo meu mundo mulher... /*) e depois pelos metais, que preenchem os dois compassos finais de C', que toma a dianteira na condução desta ocorrência da frase para a próxima, o C". A figura executada pelos metais forja uma espiral rítmica,

com o uso de tercinas de colcheia que se precipitam em outras de semicolcheia (que vão adensando a matéria harmônica), num aumento progressivo da tensão, que se dissipa quando entra C", com a proposta: *volta eu perdôo o teu erro... /*, cantada em fá maior. Até aqui nos detivemos ao *chorus*, um A – B – C – C' – C". No desenvolvimento do arranjo há ainda a repetição de C' e de C", sendo a primeira a instrumental e a cargo dos sopros – que tocam, no respectivo momento, a mesma figura em espiral descrita acima – e a segunda com voz e letra, tal como ocorre no *chorus* e mais uma *coda*, que retoma elementos da introdução antes de proceder a pontuação final. Ouçamos essa repetição, faixa 54. O cantor Sílvio Caldas joga suas últimas fichas nesse desfecho no qual enfatiza, por meio da repetição, o verso de gosto muitíssimo duvidoso *que o vento levou / e*, no ‘desespero’ da causa (evitar um fracasso da canção) improvisa o infalível(?) vocativo *amor*, num largo apelo sentimental.

A letra do *Noturno* definitivamente não está à altura de seu plano musical mas, com ‘tanta’ harmonia, nem precisaria dela para que canção fosse lembrada. Sua sonoridade é às vezes repetitiva, fruto de certas redundâncias como *a vagar eu estou / e onde estou? /*, ou *és meu mundo mulher / e tu és todo meu mundo mulher... /*, ou mesmo a forçada assonância *vagabundo, fundo, profundo e mundo* que é ouvida em C'. Também forçada é a construção de algumas rimas, pobres, como é o caso de *[...encantos que o mundo] oferece a qualquer[um] / és meu mundo mulher* ou, a pior delas, *apaixonado e desgraçado* (João Gilberto nunca cantaria isso!). O efeito sonoro conseguido na prosódia é mais suave que o da fonética, e não registramos queixas quanto a esse fundamento.

A representação poética de “noturno” ideada por Evaldo Ruy subordina o *regime* da noite ao ‘vagar desolado’ de um amante não correspondido, o que põe uma mordada no piano de Custódio, calando todas as outras possibilidades expressivas evocadas pela música. Era praticamente ‘obrigatório’ que a poesia falasse de amor, um lugar-(super)comum em sambas de meio de ano, e mesmo do amor não correspondido, mas não de modo assim... tão sorumbático/macambúzio. Curioso notar que o começo do poema é promissor e bem a propósito da idéia de Mesquita, com uma imagem atraente e

sugestiva que infelizmente não é encadeada por outros locutivos de mesma sobriedade.
Veja sua construção:

*Tarde da noite na rua deserta
A vagar eu estou
Não tenho destino nem rumo
Não sei de onde vim nem sei pra onde vou
Onde estou?*

*Sei que estou apaixonado
Sei que sou desgraçado
Por amar tanto assim
Ai de mim...*

*Já não sinto os encantos que o mundo
Oferece a qualquer
És meu mundo mulher*

*Transformei-me em vulgar vagabundo
Que no fundo sabe o que quer
Dar-te amor e um carinho profundo
Tu és todo meu mundo mulher...*

*Volta, eu perdôo o teu erro
Esqueçamos o que passou
E acompanhemos o enterro
De um passado que o vento levou*

Sobre as escolhas de Ruy há ainda uma observação irresistível de se fazer. É a desbotada alusão à película Hollywoodiana *Gone with the Wind* (*E o vento levou*) de

1939, que logrou um tremendo êxito que permaneceu por vários anos. O letrista lança mão dessa ‘máxima’ no derradeiro verso da canção, de um modo tal que deixa um forte indício de ter sido esta uma evasiva, uma última tentativa de salvar sua participação na parceria dessa música, tão difícil de enquadrar em qualquer modelo consagrado pela indústria fonográfica. Para finalizar, ouçamos a íntegra do fonograma Víctor 80.0200-B (faixa 55).

Ainda que reconheçamos um predomínio da letra sobre as demais ‘vozes’ da polifonia que a canção encerra, nos posicionamos de forma a convidar os interessados a voltarem sua atenção para essas componentes musicais que, por vezes (como neste caso de *Noturno*) tem muito mais a revelar do que exaustivas análises do conteúdo referencial poético são capazes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se considerar, ao final deste estudo, que Custódio Mesquita tenha tido uma trajetória um tanto irregular sob o ponto de vista da contribuição a ele creditada para o desenvolvimento do vocabulário musical da canção popular brasileira, apesar de nela encontrarmos brilhantes exemplos. Nota-se um claro equilíbrio entre criações mais audaciosas e o cumprimento de padrões consolidados pelo uso, em termos do que era veiculado pelo disco. Entretanto cabe a observação de que muitas o compositor imprime “críticas” aos modelos adotados, acrescentando elementos que os subvertem em maior ou menor proporção, mesmo num repertório tido como mais “conservador”. Esse tipo de avaliação, porém, esbarra num obstáculo de difícil transposição, que é a necessidade de se clarear melhor a noção do que seja o campo de expressões aceitas pela canção popular, no que diz respeito à parte musical. Para isso, precisamos muito avançar na direção desse universo de procedimentos que, além de imensamente variado, requer um cuidado especial do pesquisador em garantir sua comunicabilidade, procurando traduzir em palavras tudo aquilo que o ouvido *acusar* “dentro” ou “fora” dos padrões.

Para que um panorama assim possa ser delineado, as abordagens desta e de outras obras, (de compositores citados ou não neste trabalho) devem ser aprofundadas nesta linha de pensamento, que ainda poderá contribuir para um possível confronto entre “nacional” e “estrangeiro”, “tradicional” e “moderno”. A discussão sobre os valores da canção, em sua totalidade música-letra, também pode em muito ser enriquecida e acreditamos que algumas das sugestões aqui presentes possam ser de valia, no futuro, para o desenvolvimento de novos rumos e possibilidades de compreensão para esta arte que tanto fascina e seduz, tendo enorme representatividade na produção musical brasileira. É a essa produção que pretendamos nos dedicar em posteriores estudos, muitos dos quais se conectarão a este bem como a outros que a ele somam ou vierem somar na busca de um amplo entendimento da nossa arte e cultura musicais.

BIBLIOGRAFIA

- BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali; o eterno experimentador*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1984.
- BARROS, Orlando de. *Custódio Mesquita, um compositor romântico – o entretenimento, a canção sentimental e a política no tempo de Vargas (1930-1945)*, Tese de Doutorado. São Paulo, FFLCH/USP, 1995.
- BAS, Julio. *Tratado de la Forma Musical*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947.
- BENNET, Roy. *Forma e Estrutura na Música*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1986
- BERENDT, Joachim E. *O Jazz do Rag ao Rock – trad. Julio Medaglia*. São Paulo Perspectiva, 1987.
- BERKLEE Correspondence Course - Arranging.
- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*, Mineola, Dover, 1987.
- CABRAL, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim - uma biografia*. Rio de Janeiro, Lumiar, 1997.
- CARRASCO, Claudiney. *Sigkronos: A Formação da Poética musical do Cinema*, Tese de Doutorado. São Paulo, ECA/USP, 1998.
- CASELLA, Alfredo. *La Técnica de la Orquesta Contemporanea*. Milano, Ricordi, 1950.
- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- CAZES, Henrique. *Choro: Do Quintal ao Municipal*. São Paulo, 34, 1998.
- COKER, Jerry. *Improvising Jazz*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1964.
- CONTIER, Arnaldo. “Edu Lobo e Carlos Lyra: O nacional e o popular na canção de Protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 18 nº 35, 1998.
- _____. “Modernismos e Brasilidade – Música, utopia e tradição”, in NOVAES, A. (org.) *Tempo e História*, São Paulo, Cia. das Letras, 1992.
- COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. New York, Norton & Company, 1992.
- DAVIS, Flora. *A Comunicação Não Verbal – trad. Antonio Dimas*. São Paulo, Summus, 1979.
- DAVIS, Miles e TROUPE, Quincy. *Miles Davis: A Autobiografia – trad. Marcos Santarrita*, Rio de Janeiro, Campus, 1991.
- DELAMONT Gordon. *Modern arranging technique*. New York, Kendor Music, 1965.
- DORT, Bernard. *O Teatro e Sua Realidade – trad. Fernando Peixoto*. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- DRESSLER, Wolfgang. “Interactions Between Iconicity and Other Semiotic Parameters in Language” in *Iconicity in Language* ed. Raffaele Simone. Amsterdam, John Benjamins Publishing, 1995.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados – trad. Pérola de Carvalho*. São Paulo, Perspectiva, 1987.
- GOMES, Bruno. *Custódio Mesquita; prazer em conhecê-lo*. Rio de Janeiro (FUNARTE: Col. MPB) 1986.
- _____. *Wilson Batista e sua época*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1985.
- GRABÓCZ, Márta. La Sonate en si mineur de Listz: une stratégie narrative complexe. *Analyse musicale* 3º trimestre de 1987, p. 64-70.
- GREIMAS, Algirdas. “Os Atuantes, os Atores e as Figuras” – trad. Jesus Antônio Durigan, in *Semiótica Narrativa e Textual*. São Paulo, Cultrix, 1977.

- GRIDLEY, Mark. *Jazz Styles: History and Analysis*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1988.
- GUEST, I. *Arranjo, método prático*, volumes 1, 2 e 3. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- HALEY, Michael C. *The Semeiosis of Poetic Metaphor*. Texas: Indiana University Press, 1988. [As Semioses da Metáfora Poética] Resenha de Nadja de Moura Carvalho.
- HINDEMITH, P. *Harmonia tradicional*. 1º e 2º volumes. São Paulo, Vitale, 1949.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação* – trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, s/ data.
- KARBUSICKY, Wladimir. The Index Sign in Music. *Semiotica* 66(1/3), 1987, p. 23-35.
- KATZ, Chaim, DORIA Francisco e LIMA, Luiz. *Dicionário Básico de Comunicação*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975.
- KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu, duas raízes da música popular brasileira*. Porto Alegre, Movimento, 1977.
- LAGO, Mário. *Na rolança do tempo*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1976.
- LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio – A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas, Ed. da UNICAMP, 1995.
- LIDOV, David. Music. In *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, T. Sebeok (ed.), Amsterdam, Berlin, New York, Mouton de Gruyter, 1986, p. 577-587.
- MAMMI, Lorenzo. “João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova”, em *Novos Estudos*. São Paulo, CEBRAP, nov. 1992.
- MARCONDES, Marcos Antônio (org.). *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular* – 2. ed., rev. ampl. – São Paulo, Art Editora, 1998.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*. Rio de Janeiro, Zahar, 1968.
- MARTINEZ, José Luiz. Icons in Music: a Peircean Rationale. *Semiotica* 110(1/2), 1996, p. 57-86.
- _____. “A semiotic theory of music: according to a peircean rationale”, apresentado em The Sixth International Conference on Music Signification, Université de Provence, dezembro 1-5, 1998.
- MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: Uma Biografia*, Brasília, Editora da UnB, 1990.
- McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Trad. Décio Pignatari. São Paulo, Cultrix, 1979, p. 309-318.
- MELLO, José Eduardo Homem de. *Música Popular Brasileira*. São Paulo, Melhoramentos, 1976.
- MOLES, Abraham A. *A criação científica*. São Paulo, EdUSP, 1971.
- _____. *Teoria da informação e percepção estética*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1978.
- MORIN, Edgar. “Não se conhece a canção” em *Linguagem da cultura de massas: Televisão e Canção*. Trad. Sebastião Velasco e Cruz e Hilda Fagundes. Petrópolis, Vozes, 1973.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, ECO Umberto, RUWET, Nicolas e MOLINO, Jean. *Semiologia da Música*. Lisboa, Vega, s/ data.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Towards a Semiology of Music*, (capítulo 1, “A theory of semiology” trad. De C. Abbate. Princeton, Princeton University Press, 1990.
- NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. São Paulo, Annablume, 1995.

- _____. *A semiótica no século XX*. São Paulo, Annablume, 1995.
- OLIVER, Paul, HARRISON, Max e BOLCOM, William. *Gospel, Blues e Jazz*. Porto Alegre, L&PM, 1989.
- PEASE, Ted. *Workbook for chord scale voicings for arranging*. Boston, Berklee.
- PEIRCE, Charles. *Semiótica* – trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- PERRONE, Maria da Conceição. “Metodologia da Pesquisa: Análise Semiótica” in *ART 021 – Revista da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia*, dez. 1992.
- PETERFALVI, Jean-Michel. *Introdução à Psicolinguística* – trad. Rodolfo Ilari, São Paulo, Cultrix, 1973
- PIRES, Filipe. *Elementos Teóricos de Contraponto e Cânon*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo, Perspectiva, 1987.
- _____. “Métodos de Criação” – Apostila de Classe. Campinas, UNICAMP, s/ data.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo, São Paulo Editora Col. Burity, 1965.
- ROSETTI, A. *Introdução à Fonética* – trad. Maria Leonor Carvalhão Buesco. Edição portuguesa, Publicações Europa-América, 1974.
- RUIZ, Roberto. *O Teatro de Revista no Brasil: das origens à I guerra mundial*. Rio de Janeiro, INACEN, 1988.
- RUSSEL, G. *The Lydian Chromatic Concept*. Cambridge, Concept, 1959.
- SABLOSKY, Irving. *A Música Norte-Americana* – trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.
- SADIE, Stanley e LATHAM, Alison. *Dicionário Grove de Música – edição concisa*, trad. de Eduardo Francisco Alves – Rio de Janeiro, Zahar, 1994.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo, Brasiliense, 1999.
- SANTOS, Rafael dos. “Análise e considerações sobre a execução dos Choros para Piano Solo ‘Canhoto’ e ‘Manhosamente’ de Radamés Gnattali”, apresentado no I Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical, Belo Horizonte, 2000.
- SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional; o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1984.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral* – trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo, Cultrix, 1971.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*, São Paulo, EdUSP, 1983.
- _____. *Tratado de Armonia*. Madrid, Real Musical, 1979.
- SCHULLER, Gunther. *Il Jazz Classico*. Milano, Arnoldo Mondadori, 1979.
- SEBESKY, Don. *The contemporary arranging*. Sherman Oaks, Alfred Publishing, 1979.
- SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (vol. 1: 1901-1957)*. São Paulo, 34, 1997.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro, Mauad, 1998.
- SOUZA, Tárík de e ANDREATO, Elifas. *Rostos e Gostos da Música Popular Brasileira*. Porto Alegre, L&PM, 1979.
- STEFANI, Gino. A Theory of Musical Competence. *Semiotica* 66(1/3), 1987, p.7-22.
- _____. *Para Entender a Música* – trad. Maria Bethânia Amoroso. Rio de Janeiro, Globo, 1989.

- TAGG, Philip. Musicology and the Semiotics of Popular Music. *Semiotica* 66(1/3), 1987, p.279-278.
- TARASTI, Eero. Some Peircean and Greimasian Concepts as Applied to Music. In *The Semiotic Web 1986*, Thomas A. Sebeok and Jean Umiker-Sebeok (eds.), 1987, Amsterdam, Berlin, New York, Mouton de Gruyter, 1986, p. 445-459.
- TATTI, Luiz. *O cancionista: Composição de canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1996.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis, Vozes, 1974.
- _____. *Do Gramofone ao Rádio e TV*. São Paulo, Ática, 1981.
- ULHÔA, Martha. *Philip Tagg interviewed by Martha Ulhôa*, april 1998 (home page de Philip Tagg).
- VELLOSO, Mônica. "Mário Lago: boemia e política". Rio de Janeiro, Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- ZAN, José Roberto. *Do Fundo de Quintal à Vanguarda: Contribuição para uma História Social da Música Popular Brasileira*, Tese de Doutorado. Campinas, IFCH/UNICAMP, 1997.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A "Literatura" medieval*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

ANEXO 2 – DISCOGRAFIA

<i>Título</i>	<i>Autor(es)</i>	<i>Gênero</i>	<i>Intérprete</i>	<i>Gravadora</i>	<i>Data</i>
Dormindo na Rua	Custódio Mesquita	fox-canção	Sílvio Caldas	Victor 33.588	04.32
Tenho um Segredo	Custódio Mesquita	fox-canção	Sílvio Caldas	Victor 33.588	06.32
Os Homens São uns Anjinhos	Custódio Mesquita	samba	Sílvio Caldas	Victor 33.690	07.32
Prazer em Conheçê-lo	Custódio Mesquita e Noel Rosa	samba	Mário Reis	Odeon 10.943	09.32
Morena Faccira	Custódio Mesquita	samba	Aracy Cortes	Columbia 22.153	12.32
Era Uma Vez	Custódio Mesquita	canção	Madelou de Assis	Columbia 22.172	12.32
Papai Noel - Felicidade	Custódio Mesquita	canções	Madelou de Assis	Columbia 22.172	12.32
O teu Amor é uma Cabana	Custódio Mesquita	marcha	Zeze Fonseca	Columbia 22.224	04.33
Palacete de Malandro	Custódio Mesquita	samba-canção	João Petra de Barros	Victor 33.692	06.33
Conto da Carochinha	Custódio Mesquita	samba-canção	João Petra de Barros	Victor 33.692	06.33
Por Amor a Este Branco	Custódio Mesquita	samba	Carmen Miranda	Victor 33.709	06.33
Cantor de Rádio	Custódio Mesquita e Paulo Roberto	fox-canção	João Petra de Barros	Odeon 11.056	08.33
Canção ao Microfone	Custódio Mesquita e Paulo Roberto	fox-canção	João Petra de Barros	Odeon 11.058	08.33
Se a Lua Contasse	Custódio Mesquita	marcha	Aurora Miranda	Odeon 11.074	10.33
Doutor em samba	Custódio Mesquita	samba	Mário Reis	Victor 33.728	11.33
Lourinha	Custódio Mesquita	marcha	João Petra de Barros	Odeon 11.089	12.33
Moreno Cor de Bronze	Custódio Mesquita	samba-canção	Aurora Miranda	Odeon 11.125	04.34
Sobe Balão	Custódio Mesquita	marcha	Aurora Miranda	Odeon 11.125	04.34
Alua Fez Feriado	Custódio Mesquita	marcha	Aurora Miranda	Odeon 11.145	06.34
Moreno Jogador	Custódio Mesquita e Paulo Roberto	samba	Aurora Miranda	Odeon 11.145	06.34
Nestas Noites de Amor	Custódio Mesquita e Orestes Barbosa	valsa	João Petra de Barros	Odeon 11.163	08.34
Tapera	Custódio Mesquita e Alberto Ribeiro	canção	João Petra de Barros	Odeon 11.222	08.34
Eu Sou Pobre... Pobre...Pobre	Custódio Mesquita	marcha	Aurora Miranda	Odeon 11.174	08.34
Ladrãozinho	Custódio Mesquita	marcha	Aurora Miranda	Odeon 11.165	10.34
O Tempo Passa	Custódio Mesquita e Paulo Orlando	marcha	Aurora Miranda e João Petra de Barros	Odeon 11.191	10.34
De Quem É O Meu Amor?	Custódio Mesquita	marcha	João Petra de Barros	Odeon 11.195	11.34
Coração Camarada	Custódio Mesquita, J. Cortez e J. Milton	marcha	Aurora Miranda	Odeon 11.199	12.34
Vitrine	Custódio Mesquita e César Ladeira	canção	Silvinha Melo	Columbia 8.133	??.35
Negra Velha	Custódio Mesquita	canção	Silvinha Melo	Columbia 8.133	??.35
O Que O Teu Piano Revelou	Custódio Mesquita e Orestes Barbosa	fox-trot	João Petra de Barros	Odeon 11.222	01.35
Cansei de Sofrer	Custódio Mesquita	marcha	Aurora Miranda	Odeon 11.224	04.35

Onde Está Seu Carneirinho?	Custódio Mesquita	marcha	Aurora Miranda	Odeon 11.227	04.35
Nego Nequinho	Custódio Mesquita e Luiz Peixoto	samba-canção	Aurora Miranda	Odeon 11.227	04.35
Noites Cariocas	Custódio Mesquita	marcha	Aurora Miranda	Odeon 11.240	06.35
Jardineiro do Amor	Custódio Mesquita e Zeca Ivo	marcha	Aurora Miranda	Odeon 11.240	06.35
Fruto Proibido	Custódio Mesquita e Jaime Távora	marcha	Carmen Miranda	Odeon 11.260	07.35
Ano Novo	Custódio Mesquita e Zeca Ivo	marcha	Aurora Miranda	Odeon 11.292	10.35
Bateu Meia Noite	Custódio Mesquita	samba	Aurora Miranda	Odeon 11.292	10.35
Menina eu Sei de uma Coisa	Custódio Mesquita e Mario Lago	marcha	Mário Reis	Odeon 11.301	11.35
Podia Ser Melhor	Custódio Mesquita e Mário Lago	marcha	Aurora Miranda	Odeon 11.320	12.35
Seja Feliz	Custódio Mesquita e Mário Lago	marcha	Aurora Miranda	Odeon 11.348	04.36
É Noite	Custódio Mesquita e Mário Lago	marcha	Aurora Miranda	Odeon 11.352	04.36
Juntei os Meus Trapinhos	Custódio Mesquita	samba	Aurora Miranda	Odeon 11.352	04.36
Vai Meu Samba	Custódio Mesquita	samba	Francisco Alves	Victor 34.096	05.36
Cuica, Pandeiro e Tamborim	Custódio Mesquita	samba	Carmen Miranda	Odeon 11.377	05.36
Sambista da Cinelândia	Custódio Mesquita e Mário Lago	samba	Carmen Miranda	Odeon 11.377	05.36
Gato Escondido	Custódio Mesquita e Orestes Barbosa	marcha	Irmãs Pagãs	Odeon 11.390	06.36
Exaltação à Favela	Custódio Mesquita e Dan Malio	samba	Imãs Pagãs	Odeon 11.390	06.36
Quem É	Custódio Mesquita e Joraci Camargo	choro	Carmen Miranda e Barbosa Jr.	Odeon 11.506	03.37
Nada Além	Custódio Mesquita e Mário Lago	fox-canção	Orlando Silva	Victor 34.331	05.38
Enquanto Houver Saudade	Custódio Mesquita e Mário Lago	valsa	Orlando Silva	Victor 34.331	05.38
Faça de Conta	Custódio Mesquita e Mário Lago	marcha	Emilinha Borba	Columbia 55.154	07.39
Mulher	Custódio Mesquita e Sadi Cabral	fox-canção	Silvio Caldas	Victor 34.583	01.40
Velho Realejo	Custódio Mesquita e Sadi Cabral	valsa	Silvio Caldas	Victor 34.583	01.40
Quero Voltar	Custódio Mesquita e Vicente Celestino	canção	Vicente Celestino	Victor 34.592	02.40
Preto Velho	Custódio Mesquita e Jorge Faraj	samba	Silvio Caldas	Victor 34.610	03.40
Linda Judia	Custódio Mesquita e David Nasser	valsa-canção	Francisco Alves	Columbia 55.209	03.40
Céu E Mar	Custódio Mesquita e Geysa Bôscoli	fox-canção	Francisco Alves	Columbia 55.209	03.40
No Meu Tempo de Criança	Custódio Mesquita	marcha	Francisco Alves	Columbia 55.230	05.40
Naná	Custódio Mesquita e Geysa Bôscoli	fox-blue	Orlando Silva	Victor 34.667	08.40
Caixinha de Música	Custódio Mesquita	valsa	Silvio Caldas	Victor 34.756	04.41

O Pião	Custódio Mesquita e Sady Cabral	valsa	Sílvio Caldas	Victor 34.756	04.41
Bonequinha	Custódio Mesquita e Aldo Cabral	valsa	Carlos Galhardo	Victor 34.758	04.41
Bazar	Custódio Mesquita e Aldo Cabral	fox-canção	Carlos Galhardo	Victor 34.770	04.41
O Morro Começa Ali	Custódio Mesquita e Heber de Boscoli	samba	Joel e Gaúcho	Odeon 12.011	05.41
Mentirosa	Custódio Mesquita e Mário Lago	choro	Orlando Silva	Victor 34.783	06.41
Dizem que Sou um Mau Rapaz	Custódio Mesquita	fox	Francisco Alves	Odeon 12.028	07.41
Volta	Custódio Mesquita	fox-canção	Orlando Silva	Victor 34.920	01.42
Mês de Maio	Custódio Mesquita e Edgard Proença	valsa	Orlando Silva	Victor 34.929	03.42
Espera Maria	Custódio Mesquita e René Bittencourt	marcha	Carlos Galhardo	Victor 80-0018	09.42
Os Produtos de Minha Terra	Custódio Mesquita	samba	Isaura Garcia	Victor 80-0058	11.42
A Valsa de Maria	Custódio Mesquita e David Nasser	valsa	Nelson Gonçalves	Victor 80-0066	01.43
Olhos Negros	Custódio Mesquita e Ari Monteiro	fox-canção	Nelson Gonçalves	Victor 80-0066	01.43
Antigamente Era Assim	Custódio Mesquita e Ari Monteiro	valsa	Carlos Galhardo	Victor 80-0076	02.43
O Homem da Valsa	Custódio Mesquita e David Nasser	valsa	Carlos Galhardo	Victor 80-0076	02.43
Brejeiro	Ernesto Nazareth	chôro	Custódio Mesquita e Sua Orquestra	Victor 80-0079	03/43
Eponina	Ernesto Nazareth	valsa	Custódio Mesquita e Sua Orquestra	Victor 80-0079	03/43
Pra que Viver?	Custódio Mesquita e Evaldo Ruy	bolero	Carlos Roberto	Victor 80-0088	04.43
Escovado	Ernesto Nazareth	chôro	Custódio Mesquita e Sua Orquestra	Victor 80-0105	05.43
Expansiva	Ernesto Nazareth	valsa	Custódio Mesquita e Sua Orquestra	Victor 80-0105	05.43
Bambino	Ernesto Nazareth	chôro	Custódio Mesquita e Sua Orquestra	Victor 80-0654	05.43
Há Sempre Alguém Mãe Maria	Custódio Mesquita e David Nasser	fox samba	Orlando Silva Nelson Gonçalves	Odeon 12.329 Victor 80-0109	05.43 06.43
Quem Será?	Custódio Mesquita e David Nasser	valsa	João Petra de Barros	Victor 80-0111	06.43
Faceira	Ernesto Nazareth	valsa	Custódio Mesquita e Sua Orquestra	Victor 80-0122	08.43
Promessa	Custódio Mesquita e Evaldo Ruy	samba	Sílvio Caldas	Victor 80-0118	08.43
A Vida em Quatro Tempos	Custódio Mesquita e Paulo Orlando	samba	Sílvio Caldas	Victor 80-0118	08.43
É Inútil Mentir	Custódio Mesquita e Evaldo Ruy	marcha	Sílvio Caldas	Victor 80-0127	09.43
O Samba de Beatriz	Custódio Mesquita e Evaldo Ruy	samba	Sílvio Caldas	Victor 80-0127	09.43
Adivinhe Coração	Custódio Mesquita e Evaldo Ruy	samba	Isaura Garcia	Victor 80-0165	12.43

Pretinho	Custódio Mesquita e Evaldo Ruy	samba	Isaura Garcia	Victor 80-0178	12.43
Rosa de Maio	Custódio Mesquita e Evaldo Ruy	fox	Carlos Galhardo	Victor 80-0175	02.44
Gira...Gira...	Custódio Mesquita e Evaldo Ruy	valsas	Carlos Galhardo	Victor 80-0175	02.44
Como os Rios que Correm pro Mar	Custódio Mesquita e Evaldo Ruy	samba	Silvio Caldas	Victor 80-0176	03.44
Valsa do Meu Subúrbio	Custódio Mesquita e Evaldo Ruy	valsas	Silvio Caldas	Victor 80-0176	03.44
Nossa Comédia	Custódio Mesquita e Evaldo Ruy	fox	Nelson Gonçalves	Victor 80-0194	05.44
Casa de Sopapo	Custódio Mesquita e Luiz Peixoto	embolada - samba	Nelson Gonçalves	Victor 80-0194	05.44
Duvido	Custódio Mesquita e Nelson Trigueiro	samba	Carlos Galhardo	Victor 80-0197	05.44
Algodão	Custódio Mesquita e David Nasser	samba	Silvio Caldas	Victor 80-0200	06.44
Noturno em Tempo de Samba	Custódio Mesquita e Evaldo Ruy	samba	Silvio Caldas	Victor 80-0200	06.44
Mulata Brasileira	Custódio Mesquita e Joraci Camargo	samba	Linda Batista	Victor 80-0206	06.44
Valsinha do Turi-turé	Custódio Mesquita e Evaldo Ruy	valsas	Linda Batista	Victor 80-0216	07.44
Olha o Jeito Desse Nego	Custódio Mesquita e Evaldo Ruy	samba	Linda Batista	Victor 80-0216	07.44
A Carta	Custódio Mesquita	marcha-canção	Orlando Silva	Odeon 12.487	07.44
Não Faça Caso Coração	Custódio Mesquita e Evaldo Ruy	samba	Isaura Garcia	Victor 80-0254	11.44
Eu Fico	Custódio Mesquita e Evaldo Ruy	samba	Isaura Garcia	Victor 80-0254	11.44
Feitiçaria	Custódio Mesquita e Evaldo Ruy	samba	Silvio Caldas	Victor 80-0269	02.45
Sim ou Não	Custódio Mesquita e Evaldo Ruy	fox	Silvio Caldas	Victor 80-0269	02.45
Voltarás	Custódio Mesquita e Evaldo Ruy	fox	Nelson Gonçalves	Victor 80-0270	02.45
A Valsa de Quem Não Tem Amor	Custódio Mesquita e Evaldo Ruy	valsas	Nelson Gonçalves	Victor 80-0270	02.45
Flauta, Cavaquinho e Violão	Custódio Mesquita e Orestes Barbosa	samba-choro	Aracy de Almeida	Odeon 12.622	07.45
Saia do Caminho	Custódio Mesquita e Evaldo Ruy	samba	Aracy de Almeida	Odeon 12.686	02.46
Viva o Samba	Custódio Mesquita e Evaldo Ruy	samba	Linda Batista	Victor 80-0428	05.46
Beduína	Custódio Mesquita e David Nasser	valsas	Francisco Alves	Odeon 12.928	06.48
Adeus	Custódio Mesquita e Evaldo Ruy	samba-canção	Dircinha Batista	Odeon 12.926	01.49
Noturno em Tempo de Samba	Custódio Mesquita e Evaldo Ruy	samba	Elizete Cardoso	Copacabana Lp-11013	??.58
Feitiçaria	Custódio Mesquita e Evaldo Ruy	samba	Johnny Alf	RCA Victor BBL-1155	??.61

APÊNDICE 1 – ENTREVISTA COM JOHNNY ALF (25 DE ABRIL DE 2001)

- [Johnny Alf começa a falar, antes mesmo que eu ligasse o gravador...] E fui me ligando nessa música né? [?] Aquele negócio... de Deus. Aos vinte três anos foi quando o Dick e a Nora me deram a oportunidade de... trabalhar, né, na cantina do César de Alencar. O César era, foi um precursor dos programas de auditório, vamos dizer assim... na Rádio Nacional, ele começou. Tinha aquele negócio criado pelas fãs de Emilinha, Marlene aquele negócio todo. E o César abriu uma cantina, e queria um pianista. No programa dele, tentou escolher um pianista e não conseguiu. Aí foi quando a Nora, a Nora Ney e o Dick Farney falaram pra ele a meu respeito. Aí eu fui lá na cantina dele de noite, educado naquela educação antiga não sabia o quê que era de noite, meia noite uma hora da manhã, né? E fui lá fazer um teste e ele me contratou. Foi quando comecei, na cantina em 52. Aí fui.

- Ali naquele momento...eu gostaria de te fazer uma pergunta um pouco anterior a esse seu processo já de profissional, por que a gente também lê ai coisas do tipo assim que já bem jovem em Vila Isabel, você montou um grupo pra se apresentar...

- É o pessoal na Tijuca ainda, o pessoal na Tijuca criou um fã clube que foi o Dick, o Sinatra/Farney né? Mas eu já tinha um grupinho amador lá em Vila Isabel. Então já tinha mais ou menos um, fazia só uma domingueira lá no Andaraí, eu já tinha uma proposta de querer ser músico.

- Nesse, nesse tempo qual era o repertório, como, mais ou menos o quê que vocês

- Não, o repertório era aquilo que eu ouvia em rádio, Ary Barroso, tudo, né? Aí quando eu peguei a cantina, ai me firmei mais em sucessos. Na época, Caymmi, Gilberto Milfont...e o próprio Custódio, né?

- Qual que foi assim seu contato com, ainda enquanto ele era vivo, com a música dele através...

- Não, eu não conheci pessoalmente nada dele a música eu ouvia só pelo rádio.

- Era uma boa...era bem executada no rádio, as músicas dele?

- É, porque, ele foi um...tinha parceria com Evaldo Ruy, então havia assim é, por exemplo *Feitiçaria*, que eu gravei...

- Em 61, né?

- É sim. Nelson Gonçalves gravou *Nossa Comédia* dele, né? Então ele tinha, o trabalho dele tinha uma pequena preferência por cantores populares.

- Essa perda dele, trouxe algum, foi...significativa no meio musical carioca?

- Olha ele não foi notado assim, não. Foi notado... mas ele chegou a fazer um filme na Atlântida inclusive, *Moleque Tião*...

- *Moleque Tião*, com o Sebastião Prata o, nosso Grande Othelo.

- Grande Othelo, exato. Ele chegou a nem [?], mas o Custódio foi lá fazer, por exemplo, porque ele tinha um certo prestígio, era um rapaz de boa pinta e tudo, né? Mas a minha preferência por ele é realmente na inclinação pelo trabalho dele.

- Certo.

- Aquele tipo de música, compreende?

- A qualidade musical.
- Inclusive eu não sou muito partidário de, a maioria das letras do Evaldo Ruy, eu não sou muito partidário, acho que Evaldo Ruy tem umas letras que ele era meio cafona compreende? Algumas, porque o Evaldo morreu suicidado, suicidou-se. Acho que ele já carregava problema de baixo astral da vida dele e muitas letras dele reflete isso. Agora o Custódio teve outros letristas muito bons, parece que Sady Cabral né, parece...
- Sady, fez o *Mulher* com ele, teve antes...
- Agora a música, a melodia dele é que me tocava muito, já era, eu considero ele, o Valzinho, o próprio Caymmi, José Maria de Abreu, já precursores da Bossa Nova.
- Certo, nesse quesito principalmente harmônico...
- Isso justamente.
- Melódico.
- Melódico, exato.
- Porque o Custódio tem uma qualidade de melodia fantástica.
- Justamente, exato. Aquele *Noturno* por exemplo, eu acho aquela música, um negócio incrível.
- Modulante à beça, né?
- Exato, é, justamente. Agora o interessante ouviu, é que nós músicos analisamos isso. Eu por exemplo analiso muito, o repertório quando eu trabalhava na noite, música americana, música brasileira, eu analisava bem as melodias dos compositores, as letras, né? Talvez por essa qualidade de ser compositor também, até que eu decidi escrever, um bocado de compositor, quer dizer, então, o lado dele foi justamente isso. Enquanto [?], se bem que no Rio tem um rapaz que fez um trabalho em cima de Custódio.
- É mesmo?
- Teve.
- Ah o Bruno...
- Numa boate, eu não cheguei a conhecê-lo mas eu vi no jornal.
- Um trabalho interpretando as coisas dele?
- Exato.
- Não tive notícias disso.
- Pois é.
- Tem muito tempo?
- Tem, eu me lembro disso. Eu fiquei até surpreso.

- É, porque o Custódio...até gostaria de pedir permissão pra você de ler uma coisinha... você chegou a ver esse livro do Cabral sobre o Tom?

- Não.

- Uma biografia, e tudo, mas só que aqui ele vem por etapas da vida do Jobim e tal, e ele coloca, numa fase de Copacabana dos anos 50 e tudo, uma coisa que eu achei muito interessante e que, que refere a você assim com muita...posso ler um pedacinho, só pra, aí você, tem umas coisas que saem daqui né, ele fala assim: “o pioneiro desse movimento na noite carioca... porque ele antes fala que o João Gilberto as vezes se encontrava com o João Donato assim sentado na calçada e tal pra reclamar dos caras antiquados, que tavam fazendo, insistindo naquela música já consagrada e tudo, e aí ele falando dessa coisa de que tinha que modernizar, tinha que continuar isso, né?: “o pioneiro desse movimento na noite carioca foi Jonny Alf. É claro que Jobim e Newton Mendonça já faziam músicas estranhas ao padrão estabelecido, mas Johnny foi o mais radical. Tão radical que chamou atenção dos demais quando passou a tocar piano e a cantar na cantina do César, casa noturna criada pelo” radialista, né?... “Quando Johnny estreou na noite carioca aos 23 anos, já contava com 14 anos de convivência com a música, pois iniciara o estudo de piano clássico aos 9, e ainda menino trocou os clássicos pela música norte-americana, Porter e Gershwin em especial. Logo depois envolveu-se com o grupo responsável pela apresentação de shows e de teatro do Instituto Brasil-Estados Unidos, e por sugestão de uma integrante do grupo até adotou o” pseudônimo né..

- Johnny Alf, exato.

- De Johnny Alf. “ O grupo transformou-se em clube, em 49, e adotou o nome de Sinatra/Farney” e tal. Dois cantores ai, o Dick e a Nora Ney, que foram esses que te apresentaram ao César, né, “ que pelo menos no pequeno mundo dos engajados no processo de modernização da nossa música Johnny foi um sucesso. Tom Jobim estava lá em todos os seus horários de folga” . Era freqüente mesmo a presença dele...

- Ele trabalhava muito no Tudo Azul.

- É, né?

- E eu, então no meu intervalo eu ia correndo pra lá, e no dele ele vinha me ouvir. A gente já tinha uma afinidade muito grande, por cada um. Foi quando ele lançou *Outra Vez* com o Dick.

- Certo. *Incerteza...*

- *Se É por Falta de Adeus...*ele era orquestrador. E a gente se ligava né, porque era um trabalho diferente, era aquilo que vinha de encontro ao que eu gostava, então, eu ouvia trabalho dele, aí ia lá, e ele vinha me ver.

- Quê que cê acha dessa coincidência que tem, porque o seu...*Rapaz de Bem* é de que ano?

- 53.

- 53. Um bom tempo depois, o *Desafinado* tem um...um início que lembra muito aquela passagem pro sexto grau, né? Cê acha que aí já tem um pouco desse reflexo da influência que você possa ter exercido nele, no trabalho...inclusive por que você revezou com o Newton Mendonça, né?

- É nós trabalhamos no...numa *boite* que se chamava...como é que chamava...

- Mandarim?

- Arpège. Era Mandarim antes, depois foi Arpège e trabalhou um pianista...esqueci o nome. E o Newton também já tinha essa tendência então já tinha um grupo já, só que [?] e não se conhecia. Então, falando sobre o negócio mesmo, eu, tinha do meu lado...agora eu consegui ser o mais notado porque eu comecei a trabalhar profissionalmente antes de todos eles. Mas a tendência, eu acho, que na hora que eu criei, eles criaram também.

- Foi uma coisa que então tinha um movimento...

- É, foi um...aquele negócio, de repente começa a fluir uma mudança, o *pop* etc, *rock*, esse negócio [?] a canção e a Bossa Nova foi assim. Agora, o Tom foi favorecido porque fez músicas com o Aloísio Oliveira, o Aloísio tinha uma gravadora e tinha contatos lá fora que ele fez quando foi com a Carmen Miranda.

- Certo.

- Então isso ajudou muito ao Tom, ele fazer essa amizade porque o Aloísio pôde promover mais ele e o João Gilberto, em termos...de estrangeiro.

- Certo. Então ele acabou sendo o mais...o que ficou, né? Assim, lá fora como uma referência...

- Particularmente, um negócio que eu não gosto de falar, porque esse *show* do Carnegie Hall foi resolvido a ser feito bem antes. Aí, aquele compositor, como é o nome dele, meu deus do céu? Chico Feitosa, falou assim, eu tava no Rio: "Johnny, vai ter um encontro no Carnegie Hall, fica de olho...". Aí eu vim pra São Paulo e fiquei ligado. Aí o negócio aconteceu e não me chamaram, eu fiquei na minha, tudo bem. Agora há pouco tempo foi que ele falou que eu não fui porque o Aloísio pediu pro Itamarati não dar passagem nem pra mim nem pro Ronaldo Bôscoli.

- Mesmo? Pra garantir o destaque de outros artistas...

- Exato! O Chico me contou isso agora, há pouco tempo, acabou de contar. Porque eu já tinha um certo...coisa e o Ronaldo [?]

- É. Enquanto pianista, assim, eu acho que esse seu destaque realmente poderia oferecer logo de cara um...

- É, e eu cantava também...

- ...uma alta qualidade...

- O Sidney Fry, o cara que promoveu esse *show*, ele quis comprar o *Céu e Mar*. Um dia ele chegou e queria comprar o *Céu e Mar*, a minha música. Aí não vendi, por que já tinha editado.

- Certo. Essa coisa com a Bossa Nova envolve muitos...

- Você vê que a Bossa Nova, falando certo, teve muito egocentrismo, sabe? Por parte [?]. A sorte foi que houve esse prestígio lá fora, porque se dependesse da união... . Eu nunca fui dado a grupos, então eu tava aqui em São Paulo, quando eles foram pra lá eu tava aqui.

- Aqui, o que te trouxe, de início, foi mais trabalho?

- Não. Eu vim fazer um contrato, em 52, e fiquei aqui. Em 54, e fiquei aqui. Na Baiuquinha e depois...me dei bem com São Paulo.

- Muitos anos, já, também, aqui, né? Uma cidade que te acolheu...

- Esse negócio de corre-corre, aqui...
- Não voltaria...
- Até hoje, eu chego no Rio, acho o Rio meio devagar, entendeu? Adoro a natureza, vou pra lá e tudo...mas o negócio do corre-corre é aqui em São Paulo. Com todo problema que tá, como o de tráfego, de poluição, mas eu continuo gostando.
- Interessante isso...
- Eu acho que aqui você pisa no chão, certo? Você consegue pisar no chão.
- Uma coisa menos fantasiosa, né? Esse movimento de mídia, disso e daquilo, né?
- Porque o carioca, eu sou carioca, gosta de uma boemia, de água fresca, eu sei porque eu sou carioca.
- Bom, essa coisa, trazendo um pouquinho pro Custódio, quando você grava o Feitiçaria, é, o quê que te chama assim, em relação aquele motivo todo [cantarolo o início do tema], você acha que isso, é mais a coisa exótica?
- É a música em si. É aquele negócio, é a tendência de querer fazer um negócio que mais ou menos equiparasse com o que eu gravei, o *Rapaz de Bem*, no mesmo disco, né? *Ilusão à Toa*.
- Foi o seu primeiro *long-play*?
- Meu primeiro *long-play*, foi o *Rapaz de Bem*, que saiu agora...a gravadora lançou os dois primeiros discos meus em CD.
- Ah, é? Que notícia boa! Eu tenho só o 'Dois em Um' da EMI, com o *Esse é Johnny* e o *Nós*.
- Saiu há uns dois meses atrás. É o primeiro e o segundo discos meus. Eles estão lançando uma série de discos antigos, Simonal, e tudo...isso aí foi uma sorte pra mim, porque aí...meus primeiros trabalhos, né?
- Tão de volta no mercado...Olha aqui. Foi bom Ter visto o *Seu Chopin, Desculpe*, por que você tem essa coisa, esse flerte com a música erudita, essa formação...Você acha que essa herança pianística, principalmente Chopin, talvez alguns prelúdios de Debussy, ou...principalmente Chopin, com aquela forma de conduzir a harmonia, o privilégio da melodia e tudo, tem uma...um eco na produção, tanto americana como brasileira, dessa coisa da canção? Ou que é uma coisa mais...
- Não, em mim tem muita influência. Tanto que isso aqui [mostra uma pilha de discos] é erudito que eu ouço. Quando vou deitar, depois da comida, eu ouço só erudito, a maioria. Ainda continuo...eu acho que a música erudita tem muito chão pra música popular.
- Esse fluxo de informação dos Estados Unidos pro resto do mundo via, principalmente Cinema, que é uma coisa que também parece ter sido determinante na sua formação musical e tudo, fala um pouco dessa coisa do cinema na música, né, a música do cinema no seu trabalho...
- É, muita influência, né, porque eu viajava com o que eu ouvia na tela e queria fazer igual.
- Aquelas canções...
- Eu queria fazer em termos brasileiros.
- Com o nosso ritmo...

- Isso, justamente. Aquela mensagem...e tudo.

- Esse...o pianista no Rio, nessa cena contemporânea à de Custódio, como você já citou o José Maria de Abreu o próprio Ari, o Custódio figurava bastante como pianista? Quem que se destacava como pianista?

- Ele, na época dele não me lembro porque eu era garoto, né, eu tinha o quê...uns oito nove anos de idade, não sabia quê que era noite. Eu vim conhecer Copacabana quando eu comecei a trabalhar, aos vinte e três anos de idade. Foi quando atravessei...né? Que eu fui criado naquela educação antiga, ia ao cinema aos domingos, tinha que chegar antes das nove horas...então eu praticamente entrei no mundo quando comecei a trabalhar. Foi pra mim aquele negócio 'Alice no país das maravilhas' do mundo...

- Decolou, né?

- Já tinha, porque a música tinha muito a ver com a noite, então eu hibernei[?]. Tanto que...eu trabalhei muito tempo e até hoje [?] na noite. Aprendi muita coisa...a noite ensina muito. Principalmente a conhecer as pessoas...e a música é o embalo maior da noite.

- É. Sem ela...

- Quando você trabalha à noite, o que mais chama pra trabalhar é a música, não é o trabalho. É que cê sabe que vai tocar etc e tudo...luzes no escuro...isso é que inebria você. Comigo, por exemplo, era assim. Tanto que eu parei de trabalhar e não consigo mais sair à noite, de jeito nenhum.

- Essa coisa de só *show* assim, mantém o seu contato...

- Tá bom, mas não tá como eu quero porque eles tão distorcendo muito os caminhos do nosso trabalho, né? Esse negócio de...música conhecida...então eu tô meio decepcionado com o caminho que tá tocando a nossa música, o nosso trabalho. Porque agora eu tô com um certo nome então nos *shows* tenho que fazer aquele negócio conhecido...e eu tô desenvolvendo um trabalho que não posso aproveitar porque ninguém...as gravadoras não querem lançar coisas novas. Todo mundo tá regravando, é regravação, regravação, regravação, regravação...então esse detalhe tá me deixando meio decepcionado. Agora, realmente o que segura, são...o esforço que nós músicos, que gostamos de música, então...só tocar com eles me traz um pouco de animação. Mas em termos de público...se bem que a garotada agora tá aí conhecendo nosso trabalho, né? As pessoas têm vindo muito ligadas, pra assistir.

- É porque é uma oportunidade que eles estão tendo depois de...

- É, justamente.

- ...um tempo meio nebuloso aí, né?

- É, eles estão sentindo que não é bem isso que...tá tocando aí... . Conheço muitos rapazes que estão fazendo um caminho tipo...Bossa Nova, então eles vão no meu *show* e pedem partitura...isso é bom.

- É sim, sem dúvida. Pegando esse gancho da partitura, eu andei vendo, através do Marcos [Souza], alguns manuscritos, até o que me chamou muito a atenção é que tinha, coisas suas de próprio punho, né, bom, como o material do Custódio e não só dele mas, algumas do Valzinho, como o *Tormento*, o *Sonhar*, o *Doce Veneno*...Aquele Trio Surdina, por exemplo, antes um pouco de uma outra pergunta que eu vou fazer que tem a ver com esse repertório seu, quando tem aquele momento desse convívio com o Garoto, com o Fafá e tal, e aí o João Donato parece que veio a te substituir...como é que...

- É, o Chiquinho.

- Foi o Chiquinho?

- Começou com o Chiquinho, o Fafá Lemos, Garoto...começou com os três. Aí o Garoto faleceu...aí parece que depois...não, Garoto não...[toca o telefone] Garoto, depois foi o Bonfá [tova de novo]...eu não acompanhei bem a desenvoltura [tova de novo]

- Depois...

- do Trio Surdina exato, é [já incomodado com o telefone]. [Atende].

- Então esse negócio do seu arquivo, né? Eu consegui achar lá algumas do Noel, quatro, essas três do Valzinho, cinco do Custódio, tem algumas do Bonfá, também, tem um Garoto, algumas do Jobim...mas tem catorze do Ari. Foi o que mais assim...fora, claro, do seu trabalho que tem lá quase, praticamente tudo, é...tem catorze do Ari. Isso reflete uma preferência sua, pelo Ari? Em relação a...

- É, eu acho o Ari Barroso um grande compositor, né? Acho que ele não perdeu o...mas o fato de ter muita música dele eu acho que é mera coincidência. Porque realmente é um compositor...gostoso de você tocar, compreende?

- Deixou um trabalho grande, também, né?

- Deixou.

- Ele, em termos de uma suposta comparação, porque isso até foi mais importante na época em que o Custódio era vivo e tal, mais até por uma vaidade dele, ele queria assumir uma condição de contrapor ao Ari, de ter a mesma importância e tudo, e talvez até pelo fato de ter morrido muito moço, né, antes de fazer 35 anos e o Ari ainda ter tido bastante tempo ainda pra reforçar o trabalho dele e tudo, né?

- Exato.

- Mas essa comparação, quem seria o Gershwin brasileiro e tal, isso se falava muito naquela época – o que não tem essa importância toda – mas na sua preferência, quem que cê apontaria, assim, como, entre os dois, tanto na melodia como na harmonia o...

- Acho que o Ari tinha mais...

- ...mais recado, assim, que ele colaborou mais pra canção no país...

- Eu acho que o Ari tinha muita...um trabalho bem forte nesse...com esse tipo de...

- A gente toma contato muito mais, hoje em dia, com a obra dele, né? Isso vem talvez também reforçar que, talvez a...essa questão até dos letristas quando você coloca em relação ao Evaldo Ruy e tal, algumas incompatibilidades, assim e tal, às vezes prejudicava uma música que poderia ter ficado...

- Exato.

- E ele consegue com o *Tu* com...sei lá, todas essas músicas assim, aquela sutileza, né? Deixa eu me guiar um pouquinho aqui, em algumas coisas que eu queria levantar, é...Esse negócio do *Jazz* na música brasileira, entra por uma via mais do tratamento do acompanhamento, do arranjo, da orquestração, por meio dos instrumentistas, ou pelo meio da composição, melodia, letra...

- A composição às vezes ela oferece...compreende? Eu também toquei muito *Jazz* na noite. E a gente tinha a mania de tocar a música brasileira e improvisar, então eu trouxe isso pros meus discos.

- Mas é mais a inspiração quanto à conduta musical, ou é mais uma coisa que vem realmente da observação do que tá sendo praticado...
- É, eu gosto que o músico mostre o que ele tem com o instrumento, né? E o improvisado é a melhor coisa.
- É um discurso fluente...
- É, exato.
- ...que ele tem que ter muito domínio musical, né?
- E a música brasileira oferece muito isso, muito mesmo, eu acho interessante isso...
- Um tema como *Fim de semana em Eldorado*, o próprio *Ilusão à Toa*, assim, são temas que...favorecem logo de imediato, até pela estrutura, pelo ambiente, né?
- Exato.
- Você gosta quando as pessoas gravam, ou quando você ouve gente tocar suas músicas apenas de forma instrumental...
- Gosto, gosto, evidente.
- Na sua criação como que é essa participação de música e letra? Vem a música primeiro...
- Olha, não tem esquema. Às vezes vem um, às vezes o outro, é um negócio que a gente...
- É, né? Pode começar por uma idéia de letra, de poesia...
- É verdade, justamente, exato. Não tem esquema.
- Certo. Em relação ao *Feitiçaria*, mais um pontinho, você acha que aquela coisa tem mais a ver com *blues* ou com *baião*? Porque ela [na gravação original] começa com aquele arranjo do Guerra, né [cantarolo o início], porque o Custódio, como ator e tal, andou viajando pelo nordeste um tempo antes de fazer o *Promessa*, de ter feito o *Feitiçaria*. Inclusive a letra também fala abertamente dessa temática...
- É, exato.
- ...afro-brasileira, do sincretismo religioso e tal, você acha que tá mais pra nordeste ou pra *blues*, essa inspiração musical que tá ali por trás?
- *Blues*.
- Mais pra *blues*, né? Acha que o Custódio tem um pouco desse reflexo da produção do Cinema também?
- Exato.
- É um cara que já tá nessa trajetória do diálogo com o *Jazz*?
- Exato. É mais pra *blues*.
- Tá *ok!*
- [Johnny Alf desconversa, muda o rumo da prosa...ai foi impossível arrancar dele mais alguma coisa do nosso assunto...]