



# A ideia de música nacional brasileira: estudo para uma definição do processo evolutivo da característica da música brasileira (Rio de Janeiro, 1961)

*Leonardo Lessa (pseud. Vicente Salles)\**  
*transcr. Marena Isdebski Salles\*\**

## **Resumo**

Transcrição e publicação de texto, até então inédito, do saudoso pesquisador Vicente Salles (1931-2013), assinado sob pseudônimo Leonardo Lessa. Além de expressar um ponto de vista sobre questão, tão relevante na época, concernente ao nacionalismo na música brasileira, a importância desse texto para a historiografia musical brasileira reside no registro do processo de escrita do autor, que sugere que este tenha possivelmente surgido de anotações de conferência.

## **Palavras-chave**

Música brasileira – nacionalismo musical – historiografia musical brasileira – musicologia no Brasil – Vicente Salles.

## **Abstract**

Transcription and publication of the hitherto inedited text of the deceased researcher Vicente Salles (1931-2013), signed under Leonardo Lessa pseudonym. In addition to expressing a view on the question, so relevant at the time, concerning nationalism in Brazilian music, the importance of this text for the Brazilian musical history lies in the recording of the author's writing process, which suggests that this text has possibly arisen from lecture notes.

## **Keywords**

Brazilian music – musical nationalism – Brazilian musical historiography – musicology in Brazil – Vicente Salles.

---

\* Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, RJ, Brasil (post.).

\*\* Pesquisadora independente. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: marenasalles@gmail.com.



Após o falecimento de Vicente Salles (1931-2013), ao arrumar seu acervo particular, encontrei um texto inédito, datilografado em 1961: “*IDEIA DA MÚSICA NACIONAL BRASILEIRA*”, assinado por LEONARDO LESSA”. Vicente Salles usava dois pseudônimos para assinar seus textos: JUARIMBÚ TABAJARA e LEONARDO LESSA. O primeiro pseudônimo era usado em suas poesias iniciais e em artigos de jornais e revistas de Belém do Pará. Posteriormente passou a usar Leonardo Lessa, na imprensa e em textos de pesquisa. Neste documento Vicente questiona o início do nacionalismo na música brasileira. Infelizmente faltam duas páginas, o que não prejudica, entretanto, a análise lógica de seu pensamento. Pela importância do documento achei que seria necessário publicá-lo para o conhecimento dos estudiosos e pesquisadores da nossa história musical. Observe-se ainda que os tópicos indicados no sumário não correspondem ao desenvolvimento do texto.

Notas da transcrição:

NT1: Todo o texto em itálico e negrito são trechos que Vicente Salles acrescentou ao texto original.

NT2: Foram mantidas as expressões idiomáticas (sem itálico).

## **LEONARDO LESSA**

[Capa, f.1]

### **A IDÉIA DA MUSICA NACIONAL BRASILEIRA**

-

-Estudo para uma definição do processo evolutivo da característica da música brasileira

Rio de Janeiro

1961



[f.2]

## Conteúdo

### Fala inicial pag

#### Fala I

1. Música, experiência dialética.....pag
2. Base popular
3. Base erudita
4. Encadeamento, fusão, recíproca.

#### Fala II

1. Época colonial
2. A época imperial
3. A época republicana (atual)

#### Fala III

1. Um precursor
2. Os seixos do nacionalismo musical brasileiro
3. Um catalizador

#### Fala final

[f.3]

## FALA PRELIMINAR

Quando estudamos a arte musical de nossa terra, através dos compêndios, adquirimos o conhecimento de fatos e datas, mas continuamos a ignorar as forças que lhes condicionaram o progresso. Temos imagem do passado, mas, com segurança, não temos a ideia do passado. Procurando uma orientação mais atuante, dentro, naturalmente, de uma perspectiva mais objetiva, caracterizamos a história como ciência social e não como experimento de um método que se satisfaça com a exposição dos acontecimentos conforme estes aparecem na ordem de sua entrada no tempo, sem qualquer explicação, ou a história biográfica, cujo enfoque, da maneira

331



como nos habituamos a utilizar e aprendemos na nossa literatura didática, distorcida a realidade ao mesmo tempo que hipertrofia as personalidades examinadas. No caso específico do Brasil, na sua história musical, costuma-se ignorar as épocas em que viveram José Mauricio Nunes Garcia, Carlos Gomes ou Villa-Lobos, em benefício desses vultos, sem se discutir que forças permitiram-lhes a ascensão, que fatores determinaram-lhes o aparecimento.

A compreensão de certas constantes, a repetição de acontecimentos sociais semelhantes, através dos tempos, serve hoje de orientação para análise dos fatos históricos compreendidos no contexto onde hajam ocorrido. Deste modo, a História passa a constituir a base da formação filosófica de nossa época, explicando-a por sua formação, orientando-a no seu desenvolvimento. Só a compreensão do passado permite analisar as causas da situação atual.

Partindo deste princípio, procuraremos abordar um dos pontos mais importantes do panorama cultural brasileiro: a música que dentro dele se elabora; a feição nacional que esta música adquiriu; finalmente a análise da personalidade mais discutida desta arte, em nosso país: Heitor Villa –Lobos. É evidente que, para chegar a este personagem e nele fixar o pensamento, temos que formular certos conceitos, resumidamente embora, para não prejudicar as conclusões a que chegamos.

[f.4]

### A IDÉIA DA MÚSICA NACIONAL BRASILEIRA

A ideia de música nacional encerra, em si mesma, uma contradição. *Vamos situa-la primeiramente do ponto de vista, depois no assunto que o título sugere.* Do nascimento até o estado em que hoje se encontra, a música percorreu um vasto caminho. Chegou aos nossos dias condicionada ao meio em que o homem vive, ligada intimamente à sociedade, por isso mesmo ao pensamento do homem, de um povo, de uma civilização. À medida que esse povo toma conhecimento de suas próprias forças, as fontes de criação geram de forma autônoma e consciente e partem para a elaboração dos seus produtos culturais. Esta elaboração parte sempre do popular, do fundo das massas. Assim, teríamos nós a fermentação, dentro de nossas fronteiras, de uma arte popular autônoma, que serviria de base para futuras construções. Esta arte popular, longamente elaborada, herdada de velhas culturas europeias, constitui o folclore brasileiro, isto é, a sabedoria popular brasileira. O seu encontro com o espaço geográfico, a sua diluição na consciência coletiva, era a realidade cultural que havia de nutrir o pensamento e a inspiração dos artistas e intelectuais formados sob o seu contato. As obras musicais também exprimem ideias. E as ideias são expressão consciente da relação entre os homens e as coisas,



generalizações oriundas de múltiplas ações e descobertas, frutos da compreensão das leis mais profundas que irmanam a evolução da natureza e da sociedade. Quando compreendemos o significado da música, quando descobrimos que a criação artística requer um pensamento consciente não só no que diz respeito à técnica musical, mas também à sociedade humana, então podemos conceber e produzir a música que corresponda aos nossos desejos e necessidades.

Embora tivéssemos antes mesmo da independência política, a manifestação **embora incipiente** de uma arte popular autônoma, a cultura brasileira ainda permaneceria, por muitos anos, subalterna aos velhos padrões artísticos europeus. Os padrões da vida econômica assim o determinava. O batuque e o lundum fermentariam, desde os começos da colonização, aquilo que hoje se caracteriza nacionalmente, como música folclórica brasileira. E o lundum levaria à Europa essa primeira mensagem de autodeterminação cultural, bastando, para frisá-lo, assinalar o sucesso do mestiço carioca Domingos Caldas Barbosa, nos salões de Lisboa. Mais adiante vamos encontrar o erudito músico austríaco Sigismund Neukomm, interessado por essa música. As gerações se sucederiam e distanciariam cada vez mais a cultura popular de suas fontes primitivas. Já na época do padre José Mauricio havia bastante conteúdo social em nossa música folclórica e é oportuno lembrar o processo de assimilação de novos elementos culturais que viriam enriquecer este patrimônio popular: o caso da Modinha, p. ex., que de simples aculturação de árias de óperas italianas se transformaria na música popular urbana e, confundindo-se com toadas folclóricas, chegaria, como chegou, ao amalgamento de um protótipo de canção nacional. Com a modinha a música nacional folclórica e a popular começaram a coexistir e as influências recíprocas multiplicaram rapidamente o patrimônio musical de

[f.5]

nosso povo. Começam então os intelectuais a sentir a sua presença. Ela não passaria despercebida aos primeiros grandes escritores e poetas. Ela chegou mesmo a nutrir fortemente o pensamento de alguns desses intelectuais, como, Manuel Antônio de Almeida e Martins Pena. Machado de Assis também se deixaria influenciar e chegaríamos ao ponto de ver os primeiros grandes críticos literários serem, por sua vez, os primeiros folcloristas, ou melhor os primeiros interessados na cultura popular brasileira, com Silvio Romero, Araripe Junior e José Veríssimo.

O músico, mais especificamente o compositor brasileiro, também não poderia omitir-se. Se assinalamos “algo” de José Mauricio que não se identifica com as escolas germano-italianas, onde procurou nutrir o seu talento, este “algo” parece ser, precisamente, o conteúdo nacional de que era legítimo portador. Mais, porém, do que os escritores e poetas, os nossos músicos sentiram o processo de alienação



cultural que se aperfeiçoou no decorrer da monarquia. ***Isto não é só fácil de dizer, também é fácil provar. Basta assinalar enquanto a literatura se libertava da tutela do estado a música se conservaria submissa e seria, sempre, música oficial.*** As condições sociais eram diversas. O intelectual, via de regra, trabalhava na imprensa, embora não necessariamente junto do povo; o músico, via de regra, fazia parte da corte, era um fãmulos do imperador. O músico cortesão obtinha as vantagens do prestígio oficial e ascenderia socialmente; enquanto o músico não cortesão, plebeu estava definitivamente condenado a existência de homem obscuro. Esse antagonismo resultou no fortalecimento da música popular e no confinamento da música erudita a um círculo cada vez mais estreito. ***Não há termos de comparação quando falamos da literatura.***

A existência desse profundo antagonismo nos é comprovada pelo estudo da vida de um dos mais curiosos músicos brasileiros do século dezenove: Henrique Alves de Mesquita. Pode-se afirmar que foi esse antagonismo que o destinou a aproximar-se das fontes da inspiração popular, já que fora excluído do meio social em que vivia, tornando-o assim um músico grandemente admirado do povo. A vida desse compositor está marcada por duas fases distintas; a primeira em que obtém rápida ascensão social como um dos mais talentosos alunos do Imperial Conservatório de Música, onde estudara com Joaquim Gianini e obtivera, em memorável concurso, a grande medalha de ouro e o prêmio de viagem a Europa. Até aí, tudo bem. A vida lhe corria maravilhosamente e as esperanças que nele se depositavam eram plenamente correspondidas. É indispensável frisar que tais sucessos precederam e tiveram o mesmo brilho dos que, poucos anos depois, iria alcançar Antônio Carlos Gomes.

Acompanhado a vida desse compositor carioca, verificamos que em julho de 1857 embarcava para a Europa, indo se fixar em Paris. Torna-se aluno de François Bazin. Mas a vida boemia de Paris seduz o jovem carioca e ao tempo que obtinha os primeiros sucessos, entregava-se à vida mundana, cheia de episódios românticos e aventuras amorosas. Tais excessos marcariam o fim de sua carreira, como protegido do imperador. De fato, um episódio galante, de consequências escandalosas, ***afrontou o austero Mecen***

[f. 6]

que ***para desagrar-se***, lhe cortou a pensão e deixou-o entregue a própria sorte. Assim, para o Império brasileiro deixou de existir um grande talento, o jovem autor de uma banalidade engraçada que é a ópera cômica “La Nuit au Chateau” e da sedutora quadrilha “Les Soireés Brésiliennes”, que alcançaria larga popularidade. Paris lhe dera, contudo, a oportunidade de escrever talvez a primeira página nacionalmente brasileira, a overture “Étoile Du Bresil”, malgrado o título e, naturalmente, o processo



artesanal, e mais do que essa página, a ópera “O Vagabundo”, que seria cantada em português numa versão livre do dr. Luiz Victor Simone do libreto de Francisco Gumirato. Perdendo a proteção imperial, Mesquita volta em 1862, para o Rio de Janeiro. Aí trabalha incansavelmente como professor de orquestra, compositor e regente. Em 1863 faz representar a ópera “O Vagabundo” pelo elenco da Companhia de Ópera Nacional. Não consegue, porém, reabilitar-se. Sua vida transcorre nos meios populares e ele convive intensamente com os músicos populares de então. É conhecida a amizade que nutria pelo flautista Callado, o admirável criador de polcas e estilizador do lundum. E foi em sua casa que Chiquinha Gonzaga revelou-se grande compositora popular. De 1862 a 1870, Mesquita polariza a atenção dos músicos de sua época e com ele vão instruir-se Calado, Chiquinha Gonzaga e outros. É como que o guia espiritual de toda uma geração de músicos populares. A sua música adquire maior vivacidade e malícia. O centro de sua atuação é o teatro popular e, de fato, vamos vê-lo dirigindo permanentemente a orquestra do Alcazar. Torna-se um dos mais autênticos criadores do teatro musicado brasileiro, adquirindo enorme popularidade com suas inúmeras operetas: “Trunfo às avessas”, “A loteria do diabo”, “Ali Babá e os 40 ladrões”, “A coroa de Carlos Magno”, “Princesa flor de maio”, “O vampiro”, “A gata borralheira”, “Uma experiência” etc. Multiplica-se também sua produção de músicas dançantes, canções, modinhas, trechos de operetas que se popularizaram em todo o país, graças a sucessivas edições, destacando-se, entre outros, o célebre tango “Ali Babá”, para piano a 4 mãos, o recitativo “ Eu amo a calma” (da opereta “ Trunfo às avessas”), a romança “Ama a lua a branca vaga”, da mesma opereta; as modinhas “Morena teus olhos” (letra de Eduardo Villas Boas) e “ Confissão e desengano” ( letra do Sr. Velho da Silva).

Este o compositor contra o qual a crítica burguesa colocou o nome de Brasília Itiberê da Cunha, um diletante burguês e que não produziu outra coisa senão a celebrada “Sertaneja”, composta em 1869, - quando boa parte de produção de Mesquita já se havia divulgado entre nós - na época em que Louis Moreau Gottschalk eletrizava as assembleias da corte com os fogos de artifício de suas escalas, arpejos e oitavas. A “Sertaneja” não desmerecida e sempre superestimada parece existir sozinha, como um fenômeno à parte, quando, na realidade, na época, e antes dela, já se havia feito bastante música de caráter brasileiro. O mais curioso é que falta a essa peça aquela identificação popular que vamos encontrar, com fundamento muito mais sólido, na obra de Mesquita, tanto na que antecedeu, como na que lhe foi posterior. Obra acidental, única na bagagem do compositor paranaense.



[f.7]

Testemunha bem o sentido ocasional que a cercou ao nascer nos meios acadêmicos de São Paulo, quando o autor desfrutava de ambiente propício à expansão de seu sentimento, ligado a mocidade ávida de diversões e de serenatas, por isso mesmo impregnada de modinhas e de música popular bem nossa. Formando-se, retorna ao ambiente burguês donde provinha, fazendo carreira diplomática, Itiberê se contentaria com a curiosidade de Liszt que, dizem, gostava de executar a sua peça. Formalmente “A Sertaneja” não escapou ao estilo retórico de uma época rica em variações, rapsódias e fantasias brilhantes, como também retórica é a quadrilha “Les Soirées bresiliennes”, de Mesquita, que a precedeu quase uma década. Mas, o tema popular do “Balaio, meu bem, balaio” marca, para alguns críticos apressados, o início do processo de nacionalização da música erudita no Brasil, dando-lhe a palma de precursor da música brasileira que tem o folclore por fonte de inspiração.

Uma investigação mais cuidadosa, um desejo sincero de investigar, estudar, comparar e colocar nos devidos lugares os homens e os fatos, o tempo e a época, desiludiria a esses apressados julgadores de nossa formação histórico –musical. Já não aludimos ao confronto, de todo inadmissível, entre Mesquita (1836-1906) e Itiberê (1846-1913), que visaria apenas o destaque de personalidades, mas ao fato da existência real de uma música nacional autônoma, dinâmica atuante, ao tempo do aparecimento de “A Sertaneja”. **Esta música jamais foi devidamente apreciada.**

É sem dúvida, muito mais importante, sob todos os aspectos, a obra produzida por Mesquita do que a de qualquer outro compositor erudito de sua época. A guinada decisiva e definitiva que deu à sua obra, desprezando a cena lírica, para oferecer música de opereta popular; a constância com que, durante vários anos, pode-se dizer mesmo até a morte, lutou por uma música brasileira, juntamente com nossos compositores populares; e, complementando isto, a indiferença da crítica, a omissão dos historiadores, e a afirmação de que perdeu realmente o prestígio oficial – criador de glórias e gloriólas – ao qual não escaparia o gênio de Carlos Gomes – as contradições próprias de uma corte exótica na América, cujas injunções se acomodavam, **bastante entediadas** nos salões de São Cristovão ou no palácio de Petrópolis. Significativamente, a vida de Mesquita, a perda do seu prestígio oficial, assemelha-se à vida de Augusta Candiani, **outra notável artista da época**. Enquanto a ópera perdia uma grande intérprete, a modinha brasileira, isto é, a canção nacional, ganhava a primeira grande interprete.

Com Mesquita, Candiani, Calado, Chiquinha Gonzaga a música nacional brasileira começa efetivamente a se caracterizar, começa, vamos dizer, a se “estilizar”. O complexo social age, neles, de modo imperativo. Uma realização feliz e casual como “Sertaneja” ou um espírito de brasilidade latente, que pode se identificar no “Guarani” ou no “Escravo”, não chegam a demonstrar a existência dessa música nacional. Seus



traços marcantes estão ainda quase inexplorados. ***Mas já existe profusamente e os sem interpretes avançam com absoluta segurança, forjando uma arte (musical) indiscutivelmente nacional.***

[f.8]

***A criação de Chiquinha Gonzaga (lembrada) apenas como criadora da música popular, o admirável Lundu característico de Calado, a obra nascente e um tanto (desavisada) de Nazaré, que foi uma música instintiva mas não (- - - - -) os preconceitos e a atitude pessoal um tanto equivocada. Nazaré seria (lembrado) pelo que produziu e não pelo que aspirava produzir ao contrário de outros como (Nepomuceno) e Miguez que aspiravam fazer música brasileira e produziam coisa tão distantes da real nacionalidade.*** Irão desenvolver-se na obra de Alberto Nepomuceno e Alexandre Levi. Estes já se orientam deliberadamente sob uma condição ideológica, embora ainda com o talento modelado nos processos musicais europeus adquiridos na França e na Alemanha. Villa-Lobos, o sucessor imediato, rompe com as peias ancestrais, revelando-se como produto espontâneo da musicalidade brasileira. ***Até aí temos esboçado sumariamente a evolução da idéia de um nacionalismo brasileiro. Da sua base popular e de sua grandeza (- - -) todos os expoentes haviam falhado no período colonial devido ao compromisso do músico erudito com a igreja, só se fazia música sacra no império pela total submissão à monarquia. Quando surgiu a república, assistimos apenas ao sacrifício de algumas personalidades e evidência – Carlos Gomes e Mesquita- do então diretor do Imperial Conservatório etc.- e a ascensão de outros que embora politicamente emancipados ainda eram portadores do mesmo vício e cacoetes da música oficial e seria por sua vez, música oficial da República. Emancipado, politizado, Leopoldo Miguez deu, contudo, um grande passo: recuperou o ensino. A ascensão burguesa e a República traria fatalmente a ascensão das forças populares. Vemos assim, o Instituto Nacional de Música encher-se de músicos populares, mestres de banda, compositores chorões, alcançaram matrícula no colégio oficial da música. E músicos esteticamente bem formados, como Nepomuceno, e o curioso de tudo isto, a qualificação final de Henrique Alves de Mesquita que obtém uma cadeira. A República saboreou o apogeu da música popular carioca, com suas fórmulas perfeitamente definidas, com sua estrutura perfeita (imaculada) no processo criador nacional, fermentada na moda das serestas e dos chorões, nas transcrições de Ernesto Nazaré, no aparecimento de novas formulas rítmicas, como o maxixe e o aparecimento do samba e logo sua supremacia como característica rítmica nacional gerada pelos chorões aperfeiçoada por Nazaré e recriada por Villa-Lobos. Chegamos à plena saturação***

337



***disse, e essa atmosfera é pitorescamente regida por um “espírito de porco” da época, uma revista humorística: “O Malho” de 1904, esta sátira anônima.***

Convivendo (Villa-Lobos) com os chorões e interpretando Ernesto Nazaré e outros músicos populares, com os quais fez vida boêmia, nutriu o seu talento nos ambientes que forjavam a música popular e assim combinou o que já existia plasmando na sensibilidade do nosso povo à sua capacidade criadora.

[f.9]

Chegamos a Villa-Lobos com o propósito de sintetizar esse movimento criador, cuja evolução tentamos resumir. Justamente considerado o maior músico brasileiro em um dos mais extraordinários de nossa época, ele avulta singularmente como figura humana e expressão artística. É- nos particularmente importante sobretudo porque avulta como músico que modelou definitivamente a tendência nacionalista na música brasileira, isto é, aquele que conseguiu exprimir, na sua música, uma função social do emprego dos modelos musicais já definidos pelas várias atividades sociais surge , como se sabe, a fantasia musical ou seja a capacidade de evocar, através da frase musical, imagens de ações ou sentimentos sociais a que estão ligados. Percebendo isto, sua obra é mais do que um objeto de arte e pode ser estudada deste ou daquele modo, compreendida, aceita ou negada, dissecada até a última célula. Mas sua obra é sobretudo o acabado do processo de naturalização da música no Brasil.

Homem de natureza rebelde, Villa-Lobos jamais se submeteu à autoridade de um mestre ou guia, numa sala de aula, num conservatório. Elegeu para si próprio um guia mestre perfeito e não o isolou da coletividade – Bach. Mas foi no seio do povo que nutriu o seu talento. E desta fonte básica, extraiu o melhor de sua música, o ritmo e a melodia, seus recursos e processos de construção, as peculiaridades modais do nosso idioma musical, enfim tudo o que o eleva à categoria de mestre e maior compositor brasileiro desta primeira metade do século, em transito para a segunda, conservando firme o lugar que ocupou quando agora outras perspectivas se abrem ao conhecimento dos valores novos. Sem deixar continuadores, o caráter nacionalista de sua música presente e se

[NT3: Está faltando página. Não foi encontrada no acervo de Vicente Salles]

[f.10]

É quando surge Henrique Alves de Mesquita, cuja personalidade entrará em cheque com os princípios morais da corte, especialmente com o espírito mesquinho do imperador. Não há dúvida que Mesquita, entre os compositores de sua época,



seria aquele destinado a se aproximar das fontes da inspiração popular, arrancando do anonimato a música que o povo inconscientemente elaborava. A vida desse compositor está marcada por duas fases distintas: a primeira, em que, em rápida ascensão, com o prestígio oficial que o cercara, como um dos mais talentosos alunos do Imperial Conservatório de Música, onde estudara com Joaquim Giannini e obtivera, em memorável concurso, a grande medalha de ouro e o prêmio de viagem à Europa. Até aí tudo correu maravilhosamente e as esperanças que nele se depositavam foram plenamente correspondidas. É necessário assinalar que tais sucessos precederam e tiveram o mesmo brilho dos que, poucos anos depois, iria alcançar Carlos Gomes.

Acompanhando a vida deste compositor carioca, verificamos que em julho de 1857 embarcava ele para a Europa, indo fixar-se em Paris. Ali torna-se discípulo de François Bazin. A vida boêmia que Paris lhe oferecia aquela atmosfera saturada de inteligências, bom gosto e devassidão, seduzira o jovem carioca e, ao mesmo tempo que lograva grandes sucessos na sua arte, entregava-se a vida mundana, cheia de episódios românticos e aventuras amorosas. Tais excessos marcariam o fim de sua carreira, como protegido do imperador. De fato, um episódio galante, de conseqüências policiais, chegou ao conhecimento do austero mecenas que, imediatamente, cortou-lhe a pensão e deixou-o ao desamparo, entregue a própria sorte. Todavia, Paris assistira à representação de sua ópera cômica “La Nuit au Chateau”, com um enredo banal, mas picante e malicioso, arranjado por Paul de Koch, tradução de sua ópera “Noivado em Paquetá” e uma quadrilha intitulada “Les Soirées Brésiliennes”, que alcançaria larga popularidade. Ainda em Paris, escreve a ouverture “Étoile du Brésil” e a ópera “o Vagabundo”, em um prólogo e 3 atos, com libreto de Francisco Gumirato, que seria cantada em português na versão livre dr. Luiz Victor Simone.

Mesquita, como se vê, mais do que qualquer outro compositor na época, estava impregnado de brasileiro e toda a sua música lembra um pouco do Brasil, não só na simples denominação, como também na própria construção, impregnada de sentimento brasileiro.

Perdendo a proteção imperial, é forçado a voltar ao Brasil em 1862 e, no Rio de Janeiro, passa a arte de professor de orquestra, alternadamente com a de compositor e diretor de funções sacras e teatrais. Em 1863 fazia representar a ópera “O Vagabundo”, composta em Paris, pelo elenco da Companhia da Ópera Nacional. Entretanto, não consegue reabilitar-se. Sua vida transcorre nos meios populares, nos teatros populares,

[f.11]

convivendo mesmo com os músicos populares da época. É conhecida a amizade que nutria pelo flautista Callado, mulato e um dos grandes criadores da música



brasileira, estilizador do lundu. E foi em sua casa que Chiquinha Gonzaga iria revelar-se como grande compositora popular.

Em 1862 a 1870 consegue polarizar a atenção dos músicos de sua época e é como o guia espiritual de toda uma geração de músicos populares. Com ele vão se instruir Calado, Chiquinha Gonzaga e outros. A sua música é cheia de originalidades e encantamento, mas, não obstante isso, depois de sua movimentada vida boêmia na capital francesa, forçado a retornar, sem reaver a simpatia da corte imperial, donde foi definitivamente banido. O centro de sua atuação seria no meio do povo, tornando-se músico do Alcazar e regente da orquestra da empresa da Haller, onde a alta burguesia punha os pés não para homenagear os artistas, mas para divertir-se. Adquiriu então grande popularidade, tornado-se um dos mais autênticos criadores do teatro musicado brasileiro. Retornando ao Brasil, desprestigiado e mal visto pelos puritanos da corte, foi tocar pistão na orquestra do Alcazar, para cujo teatro escreveu a partitura de diversas operetas de êxito. Conquistou então o posto de regente da orquestra da empresa Haller, em que se manteve durante muitos anos, adquirindo enorme popularidade com suas inúmeras operetas: “Trunfo às avessas”, com o libreto de Joaquim França; “A loteria do diabo”, Ali Babá e os 40 ladrões”, que foram autênticos sucessos. Esta última especialmente, adaptada à cena brasileira por Eduardo Garrido, torna-se um compositor verdadeiramente popular. Montada com deslumbrante encenação, grande luxo de vestuários, cheia de tramóias, transformações e visualidades, prodígios de maquinaria, para a técnica de então, agradou extraordinariamente o público que a partir de então começou a dedicar-se inteiramente ao teatro alegre. A obra seguinte, “A coroa de Carlos Magno”, amplia a sua popularidade, que é alicerçada com outras obras de grande repercussão: “Princesa flor de maio”, “O Vampiro”, “A gata borralheira”, “Uma experiência” etc. e de muitas peças traduzidas e que se encarrega de musicar, desprezando inteiramente o teatro lírico. Alguns interpretes de renome e conceito popular ajudaram grandemente a tornar sua obra preferida do grande público: Escalante, Lehni, Marzoli, Ordinas e outros, ao passo que se multiplicavam sua produção de músicas dançantes, cançonetas, modinhas, trechos de operetas que se popularizaram em todo o país, graças a sucessivas edições, destacando-se, entre outras o célebre tango “Ali Babá”, para piano a 4 mãos e recitativo “Eu amo a calma” (da opereta “Trunfos às avessas”), a romanza “Ama a lua branca vaga” da mesma opereta; as modinhas “Morena, teus olhos” com letra de Eduardo Villas boas e “Confissão e desengano”, letras do dr. Velho Silva, enquanto a quadrilha “Soirées Brésiliennes” e “Raios de sol” se reproduziam sucessivamente como duas joias musicais no gênero, pela originalidade e bom gosto.

A queda da monarquia, trouxe a reabilitação de Henrique Alves de Mesquita, pois a nova direção do Conservatório, transformado por Leopoldo Miguez em Instituto



[f.12]

Nacional de Música, entregou-lhe uma das principais cadeiras, a ela dedicando-se até a data de seu falecimento, a 12 de julho de 1906.

Este compositor contra o qual a crítica burguesa colocou o nome de Brasília Itiberê da Cunha, um diletante burguês e que não produziu outra coisa senão o celebrado “Sertaneja”, composta em 1869, quando boa parte da produção de Mesquita já se havia divulgado entre nós, na época em que Gottschalk eletrizava as “assembleias” da corte com os fogos de artifício de suas escalas, arpejos e oitavas. À “Sertaneja”, não desmerecida como obra de arte qualquer coisa brasileira, falta, todavia, aquela identificação popular que vamos encontrar, com fundamento mais sólido, na obra de Mesquita, tanto na que a antecedeu como na que lhe foi posterior. Obra acidental, única bagagem do compositor paranaense, testemunha bem o sentido ocasional em que se cercou, sendo oportuno lembrar que nasceu nos meios acadêmicos de São Paulo, quando o autor desfrutava de ambiente propício às expansões de seu sentimento, ligado à mocidade ávida de diversões e de serenatas, por isso mesmo impregnada de “modinhas” e de música popular bem nossa. Formando-se, ligando-se à burguesia, fazendo carreira diplomática, Itiberê se contentaria com a curiosidade de Liszt que, dizem, gostava de executar sua peça. Formalmente, “A Sertaneja” não escapou ao estilo retórico de uma época rica em variações, rapsódias e fantasias brilhantes. Mas, o tema popular de “Balaio, meu bem, balaio” marca para alguns autores, o início do processo de nacionalização da música erudita no Brasil, dando-lhe a palma de precursor da música brasileira que tem o folclore por fonte de inspiração.

Uma investigação cuidadosa, um desejo sincero de investigar, estudar, comparar e colocar nos devidos lugares os homens e os fatos, o tempo e a época, desiludiria a esses apressados julgadores de nossa formação histórico-musical. Já não aludimos ao confronto, de todo impossível, entre Mesquita (1836-1906) e Itiberê (1846-1913), mas ao fato da existência de uma música nacional autêntica, viva e atuante, ao tempo do aparecimento de “A Sertaneja”.

É sem dúvida, muito mais importante, sob todos os aspectos, a obra produzida por Mesquita do que a de qualquer outro compositor erudito da época. A guinada decisiva e definitiva que deu à sua obra, desprezando a cena lírica, para a música de opereta e popular; a constância com que, durante vários anos, pode-se mesmo dizer até a morte, lutou por uma música brasileira, juntamente com nossos compositores populares. E, complementando tudo isto, a indiferença da crítica, a omissão dos historiadores, a afirmação de que realmente perdeu o prestígio oficial, criador de glórias e gloriólas – à qual não escaparia o gênio de Carlos Gomes –, as contradições próprias de uma corte exótica na América, cujas injunções se acomodavam,



suficientemente acomodadas, nos vastos salões de São Cristóvão ou no palácio imperial em Petrópolis.

Pedro II, homem frívolo e bajulador, condicionava a “proteção” a arte e ao artista à eventual conduta do ser humano, destruindo implacavelmente todos os que ferissem os seus rígidos princípios e preconceitos de pequeno burguês bem nutrido. Exceção, em toda a vida monárquica brasileira, e que por isso guarda certo carinho do povo, foi sem dúvida a princesa Isabel, a quem se deve uma proteção mais efetiva e liberal às artes. Sabe-se que, graças ao seu prestígio, Isabel amparou e pode manter na corte de São Cristóvão alguns músicos negros de notável capacidade: entre outros, pode-se citar o cubano José White, fiel e dedicado, que fizera a revolução pela independência de seu país e se submetera aos caprichos da corte imperial, preso, possivelmente, a um certo sentimento de ternura e admiração que os negros sentem por aqueles de quem recebem dádivas e compreensão; outro caso típico, o nosso Calado, sem dúvida o maior flautista da época, e o primeiro criador genial da música genuinamente brasileira, despejada de todos os compromissos à forma e às etiquetas estilísticas da velha Europa, com o seu monumental “Lundu Característico”.

O caráter do imperador pode ser ainda aludido ao caso da grande diva Augusta Candiani, sua comadre, e que, resvalando, jamais recuperaria o prestígio oficial. Mas enquanto a ópera perdia uma grande intérprete, a modinha brasileira, isto é, a canção nacional, ganharia a primeira grande intérprete.

[f.13]

### PRECURSORES DA MÚSICA NACIONAL

Machado de Assis, observou Astrojildo Pereira, fazendo o seu comentário incidir sobre algum caso do momento, o cronista alternava a galhofa e a gravidade e lá se saía com uma tirada de sociólogo ou de jurista filósofo: “Outrossim, se a lei pode valer pelo uso que se lhe der, é também certo que o simples uso faz a lei. Começa-se por um abuso, espécie de erva que se alastra depressa, correndo chão e arvoredo; depois, ou porque a força do homem corte algumas excrescências, ou por que a vista se haja acostumado, (...) o abuso passa a uso natural e legítimo, até que fica lei de ferro”(1).

Ora, é precisamente argumentando com Machado de Assis que vamos iniciar o nosso comentário, visando corrigir um erro histórico que, à força da repetição se está consolidando como verdade absoluta. A história da música brasileira tem sido escrita com capítulos preferenciais em que autores buscam apenas contentar a sua vaidade natural, satisfazendo, por outro lado o orgulho provinciano. No âmbito geral, o que se sabe, sobre nossa história musical, se restringe quase exclusivamente às atividades

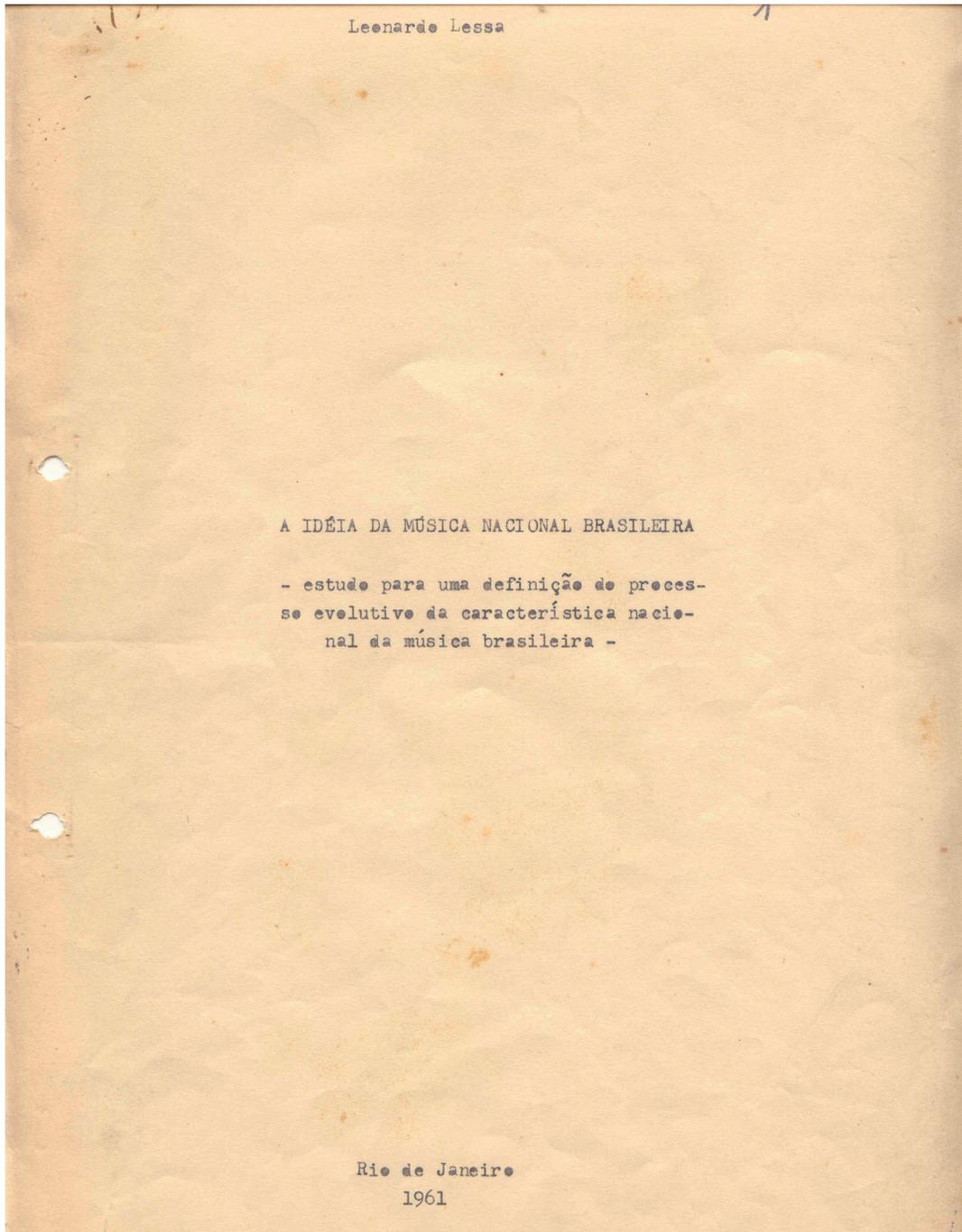


do Rio de Janeiro, centro de gravitação da cultura e da ciência e que, por condições especiais tornou-se como se diz “a capital” da cultura do país, obscurecendo outros centros, relativamente dinâmicos, e com as mesmas características de sobrevivência, onde a cultura também se elabora, criando raízes e exportando, finalmente, para o Rio de Janeiro, foco de atração e absorvência, os frutos mais legítimos. Passa-se na cultura o mesmo fenômeno que se observa nas relações econômicas, onde um forte centro consumidor exaure e depaupera, para seu próprio e exclusivo benefício, as fontes de fornecimento da matéria prima. O historiador deixa-se deslumbrar pelas luzes da metrópole e assim tem traçado a história musical do país, concedendo, naturalmente, conforme seu estado de origem, um capítulo laudatório à sua província e aos seus conterrâneos. A história, na base de exaltação dos vultos individuais, torna-se assim um apanhado de dados e citações que se repetem, de livro para livro sem se conciliar a música com as verdadeiras fontes de criação, aos **processos condicionadores** do qual o homem é apenas um intérprete, quando se historia e quando se procura lhe dar um cunho nacional.

[f.14]

Criou-se assim uma auréola de simpatia para Brasília Itiberê, por uma obra ocasional, de juventude, e quase inconsciente, pois o compositor não teve.....

[NT4: A continuação do texto está extraviada]





CONTEÚDO

Fala inicial ..... pág.

Fala I:

1. Música, experiência dialética ..... pág.
2. Base popular <sup>nas de propósito</sup> ..... pág.
3. Base erudita <sup>fora de propósito</sup> ..... pág.
4. *Em cada momento, fusão, reciprocidade*

Fala II

1. A época colonial ..... pág.
2. A época imperial ..... pág.
3. A época republicana (atual) ..... pág.

Fala III

1. Um precursor ..... pág.
2. Os seixos de nacionalismo musical brasileiro ..... pág.
3. Um catalizador ..... pág.

Fala final ..... pág.

Fig. 2. Leonardo Lessa (pseud. Vicente Salles), *A ideia de música nacional brasileira* (1961), sumário.