

CHICO BORORÓ MIGNONE

Arnaldo D. Contier*

"Todos sentimos até hoje (sentiremos até o fim da vida) a falta de Mário. Imagino como não a sentirá Mignone! É preciso ter visto os dois conversarem, discutirem, brigarem, como eu vi no apartamento da Praia do Flamengo, para avaliar a familiaridade fecunda que unia os dois amigos. Um esclarecia o outro, a cada momento."

(Manuel Bandeira, 1955)

RESUMO: Este artigo se propõe a analisar a construção de uma memória sobre o popular, o italiano e o brasileiro na obra de Francisco Mignone em um contexto histórico-cultural específico: os conflitos da tendência modernista na música em face do pós-romantismo (tradição) e das vanguardas européias dos anos 20 e 30. A partir dos artigos de Mário de Andrade e do testemunho do Autor d'*O Inocente*, procuramos discutir a sacralização de uma memória construída nos anos 20 e 30, no calor da hora, como a representação de uma verdade histórica, pelo historiador Bruno Kiefer, em 1983.

UNITERMOS: história; popular; memória ; nacionalismo ; música.

O que sabemos sobre os significados estético-culturais das obras escritas por Francisco Mignone de 1912 a 1980? Quase tudo e absolutamente nada. Quase tudo porque uma parte de sua produção musical foi analisada pelos memorialistas simpatizantes do programa em prol da nacionalização da música erudita brasileira, a partir dos anos 20. Absolutamente nada porque retornar como uma verdade histórica os elogios de Mário sobre o *Maracatu do Chico-Rei* (1933) ou a *Terceira Fantasia* (1934) e as críticas virulentas do Autor de *Macunaíma* sobre *O Inocente* (1928), como o símbolo de uma ópera *despaísada*, "sem nenhum valor estético", implica negar a própria História da Música no Brasil.

Festejar, comemorar, enaltecer ou maldizer não é saber.

* Professor de História da Cultura da ECA/USP.

Os textos dos críticos, dos memorialistas e dos historiadores – Bruno Kiefer, por exemplo – preocupados com a obra de Francisco Mignone, em linhas gerais, insistem no debate sobre o *popular* e o *nacional* na música erudita brasileira. E, a partir desse paradigma, construíram uma memória sobre a *verdade* (peças inspiradas na cultura nacional) e a *mentira* (obras *despaísadas* ou *universais* – italiana ou espanhola), que implicou o afloramento de uma única interpretação histórica sobre a vida e a obra de Francisco Mignone no ano do centenário do seu nascimento: 1997.

Em geral, essa *interpretação* positivista sobre a vida e a obra de Francisco Mignone fundamenta-se nas críticas de Mário de Andrade, publicadas nos periódicos de 1921 a 1945. Na realidade, esses textos de Mário, escritos em momentos históricos cronologicamente determinados, foram lidos, parafraseados, citados parcial ou integralmente pelos historiadores dos anos 70, 80 e 90 como fontes documentais¹.

Neste final de século, as decodificações das mensagens sonoras de obras dos compositores do *passado* ou da *contemporaneidade* incidem numa reinvenção constante dos seus significados e significantes consoante *escutas* de *públicos* inseridos em formações sócio-culturais específicas. Assim, esses *públicos* presos a determinadas memórias histórico-musicais podem “re-inventar” as suas *escutas* das obras de Francisco Mignone, aproximando-se ou distanciando-se das *falas* dos discursos considerados competentes e produzidos por Mário de Andrade, Bruno Kiefer, Luís Heitor Corrêa de Azevedo, Andrade Muricy, Eurico Nogueira França e Caldeira Filho.

Pierre Boulez teceu – em palestra proferida em outubro de 1996, no auditório do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – algumas considerações sobre a desconstrução do conceito de *arte efêmera*, defendendo, por outro lado, o ideal construtivista no campo das artes, não descartando uma abordagem aleatória da obra musical: “[...] o termo desconstrução vem sendo muito mal utilizado, levando muitas vezes à idéia de abandono da pesquisa... a idéia deve ser oposta; desconstruir para construir uma linguagem”². E a partir dessa concepção sobre o novo papel do compositor e do público nas sociedades contemporâneas, Pierre Boulez questiona a partitura musical como uma

1. “Todo o trabalho da operação crítica consiste, com efeito, em fazer passar do vestígio do fato em si, portanto em recriar as condições de uma relação direta entre o observador e o objeto observado. É em função daquilo que eles imaginam ser a relação científica no seio das ciências da observação que os historiadores ‘positivistas’ julgam a relação entre o historiador e o seu objeto. Daí o ideal que deve ser o seu: objetividade absoluta. Identificado com o erudito, o historiador deve possuir as virtudes intelectuais e morais e tornar-se um ser sem paixões *a priori*. Este ideal de uma observação objetiva traz consigo toda uma concepção do objeto histórico como dado antecipadamente. Fazer história consiste, então, em abstrair do fato o seu conhecimento, como se este último estivesse investido, de antemão, no real [...] Há lá, ao mesmo tempo, uma teoria do conhecimento que podemos designar como empirista e uma total incompreensão da operação científica que cria, por hipóteses e manipulações, o seu próprio objeto de análise.” In: LE GOFF, Jacques et al. *A Nova História*. Coimbra, Almedina, 1990, p. 517.
2. BLASQUES, Márcia. A tecnologia a serviço da erudição. *Jornal da USP*, São Paulo, n° 369, 4-10 nov. 1996.

possível representação de um cárcere, capaz de inibir a reinvenção de uma obra por intérpretes técnica e esteticamente mais radicais ou ousados. No caso de Mignone, como *reinventar* os seus maxixes, as suas valsas-de-esquina ou as suas óperas (*O Inocente, Maracatu do Chico-Rei*) através de novas experiências sintonizadas com as complexas teias de contradições sócio-culturais afloradas no âmbito do processo de globalização?

Considerando-se o público como o produtor da música no momento da sua execução, como desvencilhar-se de uma memória herdada do passado sobre as músicas de Francisco Mignone, ainda *rotuladas* de populares (pecinhas ou obras *menores*), *despaísadas* (italianas ou espanholas), afro-brasileiras (negras) e nacionais (culturalmente livres)?

|

Uma breve reflexão sobre as análises de críticos, memorialistas e historiadores sobre a produção musical de Francisco Mignone incide, de um lado, numa *desqualificação* de suas obras consideradas *italianas* ou *despaísadas*, e, de outro, numa *valorização relativa* de obras populares³ ou de peças inspiradas nos temas afro-bra-

3. Nos anos 10 e 20, ocorreram profundas mudanças nas mentalidades das elites burguesas e políticas do Rio de Janeiro e São Paulo. O ponto nodal da cultura musical de elite fundamentava-se nos temas da recusa e evasão. Durante esse momento histórico, as elites paulistanas, por exemplo, celebravam os projetos que enalteciam o progresso, a *Civilização*, como a construção do Teatro Municipal (1911), um prédio monumental destinado à apresentação de óperas, concertos representativos da alta cultura europeia. As obras de saneamento e de embelezamento da cidade de São Paulo simbolizavam crenças e mitos dessas elites sobre o ideal de *Civilização*, ponto central das reformas urbanísticas. Envolver-se com o mito da França como capital mundial da modernidade e da cultura significava, no Brasil, devido ao seu passado escravista, negar todos os símbolos da brasilidade ou dos atrasos econômicos e culturais. No imaginário das elites paulistanas aflorou uma série de idéias sobre medidas capazes de condenar e reprimir manifestações artísticas das camadas populares: carnaval, samba. Na medida em que as elites eram seduzidas pelos "sons europeus do Municipal", os ruídos dos pandeiros tornavam-se símbolos da barbárie, ou o violão como instrumento de vadios, mulatos, negros, analfabetos. Francisco Mignone, envolvido, de um lado, pela Arte Culta sintonizada com as *falas* dessa burguesia agrário-industrial, e, de outro, pelo seu convívio com músicos populares, usou o pseudônimo Chico Bororó até 1917, aproximadamente, tendo escrito valsas, maxixes, tangos e outros gêneros de música popular. As greves desencadeadas no meio fabril pelos líderes operários de origem espanhola ou italiana (anarquistas, anarco-sindicalistas) induziram setores das elites a repensarem uma possível incorporação da mão-de-obra nacional no mundo do trabalho paulista. Entretanto, no universo musical, a preservação do imaginário da *Belle Époque* permaneceu durante algumas décadas. No âmbito dessas contradições sócio-culturais, Francisco Mignone ora travestia-se na personagem de Chico Bororó, assumindo, de um lado, o *atraso*, a barbárie, o ócio das camadas populares conforme o neodarwinismo social internalizado pelas elites; e de outro, da Arte Culta, escrevendo com relativo sossego peças consideradas "menores" ou "malditas". O programa modernista, calcado nas falas culturais do *povo brasileiro*, valorizava peças semi-eruditas ou eruditas inspiradas nas músicas folclóricas de origem rural, em especial. Por essa razão, Mário valorizou esse primeiro contato fugaz de Mignone com o universo cultural antagônico às idéias dominantes durante a *Belle Époque*.

sileiros, e numa apologia de obras sintonizadas com uma determinada concepção de identidade nacional e cultural, perfeitamente ajustada a uma interpretação evolucionista da História do Brasil.

Francisco Mignone formou-se em flauta, piano e composição pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, em 1917, preso, de um lado, às escutas de músicas populares em voga na época – valsas, maxixes, tangos – e, de outro, às escutas de músicas de autores italianos, graças às informações recebidas de seus mestres: Sílvio Motto, Agostino Cantú, Savino De Benedictis, Luigi Chiaffarelli, em diversos momentos de sua formação artística.

Para não ser *massacrado* ou duramente atacado pelos críticos eruditos ou pelas elites dominantes, que condenavam as tradições populares como símbolos do atraso, da barbárie, Mignone escreveu suas primeiras músicas de colorações populares, como a valsa *Manon* ou o tango *Não se impressione*, adotando o pseudônimo de Chico Bororó⁴.

A partir de 1914, a opção de Mignone pela música erudita levou-o a abandonar suas atividades seresteiras. Paradoxalmente, neste momento de inserção mais sistemática das escutas de Mignone na estética pós-romântica européia, alguns intelectuais, críticos, compositores brasileiros passaram a discutir questões sobre uma possível atualização estético-social dos artistas em face da realidade cultural. Esses intelectuais – Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Luciano Gallet, Graça Aranha, Renato Almeida – começaram a esboçar críticas sobre o tradicionalismo musical brasileiro (Carlos Gomes, Leopoldo Miguez, Henrique Oswald) ou tendências modernistas européias que não se harmonizavam com o programa modernista: o futurismo, de Luigi Russolo, ou o serialismo, de A. Schoenberg, ou ainda o *humor corrosivo* de Erik Satie.

Durante os anos 20, 30 e inícios dos 40, Mário de Andrade publicou dezenas de artigos sobre música nos principais periódicos de São Paulo e do Rio de Janeiro⁵. Em muitos desses textos, implícita ou explicitamente, defendia a criação de uma Escola Nacional de Composição. A construção de uma memória sobre a função social do artista, numa fase de construção do projeto modernista na música erudita, fundamentava-se numa determinada interpretação da História do Brasil, em geral, e sobre a História da evolução técnica e estética da música, a partir da chegada dos jesuítas no século XVI, em particular.

De acordo com Mário de Andrade, o compositor interessado no projeto modernista deveria, de um lado, resgatar a evolução histórica da técnica internalizada nas formas da cultura popular (modalismo; estruturas rítmicas; especificidades timbrísticas de instrumentos folclóricos) e, de outro, reagir ácida e virulentamente contra os critérios estéticos *passadistas* e antimodernistas presentes em algumas

4. Com essas duas composições aos quinze anos, obteve o segundo lugar em concurso no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Como seresteiro, escreveu diversas músicas populares, utilizando o mesmo pseudônimo de Chico Bororó.

5. *Diário Nacional* (SP); *O Estado de S. Paulo* (SP); *Folha da Manhã* (SP); *Diários Associados* (SP); *Correio da Manhã* (RJ).

obras de Antônio Carlos Gomes, Henrique Oswald, Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone, entre outros: “[...] é mais ou menos verdade que em arte todo progresso, ou melhor, toda evolução não se realiza tecnicamente e idealmente da mesma forma. A evolução técnica se dá pelo desenvolvimento, ao passo que a evolução estética se dá pela reação. Se as formas vivem e crescem por constante soma e ajuntamento, o espírito se desenvolve na perpétua revolta”⁶. A partir dessa *fatalidade* ou desse *determinismo* histórico, o artista somente poderia universalizar-se após ter *esgotado* todos os caracteres próprios da *raça brasileira*: “[...] o querer ser universal desraçadamente é uma utopia. A razão está com aquele que pretender contribuir para o universal com os meios que lhe são próprios e que lhe vieram tradicionalmente da evolução do seu povo. Tudo o mais é perder-se e divagar informe, sem efeito”⁷.

Em 1924, Mário admitia a existência da música nacional no inconsciente do “povo anônimo”, advertindo que, em raras experiências, essa música nacional havia aflorado na área semi-erudita, como em algumas peças de Marcelo Tupinambá e Ernesto Nazareth, ou erudita (Heitor Villa-Lobos). Logo, a *brasilidade* modernista ainda inexistia historicamente, devendo, no futuro, aflorar das pesquisas folclóricas⁸.

Nesta fase de construção do programa nacionalista, o compositor deveria inspirar-se nos temas, formas, técnicas do imaginário popular, consoante regras herdadas do neoclassicismo (princípios polifônicos, variações-suites, modalismo, polirritmia, politonalidade). A busca do “nacional” ou do particular favoreceria decretar a independência cultural do Brasil em face das principais tendências musicais européias.

No momento da intensificação desse debate sobre o folclore como a principal fonte da *fala autêntica* do povo brasileiro e a música como representação da identidade cultural⁹, Francisco Mignone encontrava-se na Itália, onde vinha usufruindo de uma bolsa de estudos concedida pelo Governo de São Paulo (1920-29), tendo realizado algumas viagens esporádicas a São Paulo e Rio de Janeiro durante esse período.

Na Itália, sob orientação de Vincenzo Ferroni, professor e compositor de óperas, Mignone escreveu *O Contratador de Diamantes* (1922), cuja estréia deu-se no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 20 de setembro de 1924. Posteriormente, escreveu a *Suíte Asturiana* (1928) para orquestra; algumas canções; *Cenas da Roça* - a estréia deu-se em São Paulo, em agosto de 1923; *Festa Dionisíaca*

6. ANDRADE, Mário de. Reação contra Wagner. In: *Música, Doce Música*. São Paulo. Martins, 1963, p. 55. Nas próximas notas a obra será expressa pela sigla MDM.

7. *Idem*. Marcelo Tupinambá. In: MDM. p. 115.

8. “[...] para o pensamento folclórico, o dado possui uma existência externa que é independente daqueles que o produziram, e é legítimo dizer neste ponto que eles se assemelham a esta consciência que Marx descreve como reificada, transcendente daqueles que a vivenciaram. Talvez pudéssemos dizer que a metodologia empregada é um certo positivismo fetichizado cujo objetivo final é a captura dos ‘espíritos’ das tradições populares.” Cf. ORTIZ, Renato. *Cultura popular: românticos e folcloristas*. São Paulo. PUC/SP, 1985. p. 35.

9. As discussões de Mário de Andrade sobre as obras de Heitor Villa-Lobos, Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone são sempre analisadas sob a óptica da identidade nacional e cultural.

(poema sinfônico, 1923), que venceu um concurso promovido pela Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo em 1926.

Em geral, essas peças instrumentais ou operísticas (*O Contratador de Diamantes*, *O Inocente*) foram acidamente criticadas por Mário de Andrade, num momento considerado decisivo pelos modernistas: a construção de uma nova música erudita no Brasil. No âmbito desse contexto histórico-cultural, a obra de um artista promissor de outrora – Chico Bororó – havia se metamorfoseado numa produção marcadamente *italiana* ou *despaísada* durante os anos 20. De repente, o sobrenome italiano – Mignone – harmonizou-se sem conflitos técnico-estéticos com o seu estilo pós-romântico marcadamente italiano!

Na realidade, a obra de Francisco Mignone passou a representar uma *Outra Nação* (Itália), entrando em choque direto com uma memória que vinha sendo construída sobre o nacional na música erudita brasileira modernista. Entretanto, nesse contexto ainda não-consolidado do modernismo musical, as críticas de Mário sobre o italianismo de Mignone visavam provocar a sua possível conversão no novo credo ou na nova religião artística. Num momento em que Mário falava sobre a inexistência da música nacional no campo da Arte Culta, Francisco Mignone era um alvo importante a ser atingido...

Colegas de turma (1917 – Conservatório Dramático e Musical de São Paulo), Mário e Mignone vivenciaram todos os conflitos político-culturais e estético-ideológicos dos anos 20 e 30¹⁰.

Durante as décadas de 1920 e 1930, Mário construiu uma nova interpretação da História da Música no Brasil fundamentada em *acontecimentos*, almejando estabelecer uma periodização dos fatos artístico-culturais. Influenciado de um lado pela historiografia positivista e, de outro, pelas teses de Hanslick e J. Combarieu¹¹, Mário privilegiou os *fatos históricos* – 7 de setembro de 1822 – como o momento da ruptura política do Brasil com a Metrôpole (Portugal) e o final da Primeira Guerra Mundial (1918) como o momento-chave na construção de um novo projeto cultural para o Brasil. Em função dessa dupla datação – 1822 e 1918 – Mário explicou as razões históricas sobre o *internacionalismo* e o *despaísamento* presentes na obra de Carlos Gomes, por exemplo: no período de 1822 a 1918, deu-se um total divórcio entre as elites políticas dominantes – únicos agentes da emancipação política – e o povo, que *dificultou* uma possível aproximação entre a intelectualidade e as camadas populares, e, além disso, inexistiu no Brasil, durante o século XIX, uma cultura nacional autêntica. Uma cantiga apresentava ora traços nitidamente portugueses, ora colorações marcadamente africanas ou indígenas.

Em função desse determinismo geográfico-histórico, muitos compositores foram obrigados a escrever obras européias, como Carlos Gomes, Leopoldo Miguez e

10. Ver: SEVCENKO, Nicolau. Orfeu extático na metrópole. In: *São Paulo: sociedade e cultura nos primeiros anos 20*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

11. No folclore, Mário foi influenciado por Edward B. Taylor, James George Frazer, Lucien Lévy-Bruhl, Gilberto Freyre, entre outros. Na área musical, recebeu influências decisivas de Jules Combarieu.

Henrique Oswald. Porém, a partir de 1918-1920, devido à existência de uma música nacional na *inconsciência do povo* e de uma plêiade de intelectuais modernistas interessados num possível resgate das falas populares, os compositores deveriam necessariamente voltar-se para essa nova realidade histórico-cultural. Agora, todos os pecados *internacionalistas*, *desraçados* ou *despaísados* cometidos pelos compositores brasileiros deveriam ser apontados, *denunciados* ou *censurados* pelos intelectuais preocupados com o programa nacionalista no campo musical.

Nos anos 20, as críticas de Mário sobre as obras de Lorenzo Fernandez, Luciano Gallet, entre outros, eram extremamente condescendentes, devido ao interesse desses compositores pela pesquisa da cultura popular brasileira. Por essa razão, Mário elogiou maxixes, valsas, tangos escritos por Chico Bororó, como um momento marcado pelo envolvimento pedagógico do artista com os problemas da cultura brasileira, infelizmente abandonado a partir de 1916-1918.

II

As obras de Francisco Mignone escritas no período de 1918 a 1929, foram em geral muito criticadas por Mário de Andrade. O não-envolvimento de Mignone nos anos 20 com o projeto modernista foi explicado por Mário¹² como um *desvio* de conduta de um artista possuidor de uma ampla e sólida formação musical, mas ainda muito *hesitante* em face de uma possível busca de conhecimentos filosóficos e históricos sobre a realidade brasileira: “[...] dentre os compositores vivos brasileiros, Francisco Mignone é talvez o de problema mais complexo pelas causas raciais e pela unilateralidade de cultura que muito o despaísam e descaminham. Além disso minha impressão é que o compositor ainda não teve coragem pra colocar bem os seus problemas espirituais. Ele ainda está excessivamente atraído pela chamada ‘música universal’, sem reparar que a verdadeira universalidade, senão a mais aplaudida, pelo menos a mais fecunda e enobrecedora, é a dos artistas nacionais por excelência. Nunca um Tchaikowsky universal terá o valor nem a importância dum Mussorgsky, nacional; nem um Saint Saëns a importância dum Debussy”¹³.

De acordo com essa interpretação, Francisco Mignone é visto como um compositor talentoso, porém, demasiadamente internacionalista ou *despaísado*. Na realidade, o emprego de palavras ásperas ou ácidas por Mário em face da produção *italiana* de Mignone durante os anos 20, implicava, paralelamente, a utilização de um vocabulário fortemente emotivo, visando seduzi-lo e levá-lo para o *verdadeiro*

12. Bruno Kiefer retomou fragmentos de citações de Mário de Andrade de artigos publicados na revista *Klaxon* n° 8, de outubro de 1922; no jornal sobre “Campanha contra Temporadas Líricas” (1928), para explicar a hesitação de Mignone entre o *nacional* (brasileiridade) e o *universal* (italianismo) em suas obras escritas de 1918 a 1929. Na realidade, B. Kiefer analisou, sem uma crítica revisionista sob o ponto de vista historiográfico, a produção musical de Francisco Mignone.

13. ANDRADE, Mário de. Luta pelo sinfonismo. XI. Sociedade Sinfônica de São Paulo. In: *MDM*. p. 239.

caminho da História!: “[...] os diletantes da nossa música e os compositores, todos de grande incultura brasileira [...]”¹⁴. Por essa razão, Mário criticou todas as obras de compositores que se apoiaram nas escolas estéticas européias. Dentre os não-modemistas, criticou a obra de Henrique Oswald, por exemplo: “[...] digo mais: sem nunca o ter propriamente atacado, eu era, digamos, teoricamente, inimigo de Henrique Oswald. Tínhamos, não apenas da música, mas, preliminarmente, da própria vida, um conceito muito diverso pra que doutrinariamente eu pudesse considerá-lo um companheiro de vida [...] Henrique Oswald, que podia nos dar a sua expressão particular da nossa raça, provinha dum epicurismo fatigado e refinado por demais pra abandonar suas liberdades em favor dessa conquista comum de nacionalidade [...]”¹⁵. E a respeito de uma possível conversão dos seus contemporâneos, Mário denunciava a formação precária dos músicos brasileiros nos campos da filosofia, da estética e do folclore: “[...] No Brasil o estudo da música de folclore é duma ausência vergonhosa [...]”¹⁶.

Mário demonstrou em suas críticas um profundo desprezo pelas óperas de Leoncavallo: a *aproximação* de Mignone com Leoncavallo significava lançar todas as obras desse compositor nos porões da História!: “[...] e a sua musicalidade abundante, a facilidade quase prodigiosa, o brilho, a vivacidade intelectual, o poder de apropriação e, mais psicologicamente, o amor do aplauso, a serenata italiana que lhe ressoava nas cordas das veias, o gosto de viver, a sensualidade, tudo eram forças tendenciosas que o podiam tornar o nosso Leoncavallo, ou, na melhor das hipóteses, o Saint-Saëns entre as palmeiras”¹⁷.

Apesar dessas críticas negativas, Mário acreditava na conversão de Mignone ao credo nacionalista: “[...] muitos compositores americanos, principalmente brasileiros têm passado por mim, e de todas as castas. Cabotinos deslavados, ingênuos quase analfabetos, técnicos honestos mas cheios de falhas, gênios geniosos admiráveis pondo tampões em estrelas reluzentes, como Francisco Mignone, um conhecimento mais íntimo, mais profundo e mais vasto da música. Talvez fosse desejável que essa cultura musical se acrescentasse de que falta mesmo a quase todos os artistas brasileiros de todas as artes, um conhecimento filosófico, mais legítimo. É certo que isso nos traria uma possibilidade de autocrítica muito mais perfeita, pois que se uns não a têm quase nenhuma, outras a exercem parcialmente, ou exigindo apenas técnica ou a mensagem original”¹⁸.

No caso de Mignone, Mário enfatizava a sua *inclinação* natural para a cultura popular: “[...] Francisco Mignone é de uma especificidade brasileira tão íntima como a de qualquer outro, e desde os primeiros maxixes para piano sob o pseudônimo de

14. *Idem*. In: Dinamogemas políticas. In: MDM, p. 106.

15. *Idem*. Henrique Oswald. In: MDM, p. 168-9. José Eduardo Martins analisou, em profundidade, os aspectos estéticos da obra de Henrique Oswald. Ver: MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald, músico de uma saga romântica*. São Paulo, Giordano-Edusp, 1995.

16. ANDRADE, Mário de. Luciano Gallet: “Canções Brasileiras”. In: MDM, p. 171.

17. *Idem*. Francisco Mignone. In: MDM, p. 309.

18. *Idem*, *Ibidem*, p. 310-1.

Chico Bororó lançava para o mercado, percebia-se uma perfeita identificação nacional. Ainda com o *Contratador de Diamantes*, agora mais a intenção que a verdade nacional se demonstrava. Mas na ópera vinha esta *Congada* que por ser obra de mocidade não deixa de ser uma notável afirmação de valor. Abre-se então para o paulista a fase de formação, em que ele se cultiva, percorre ambiciosamente todas as Europas musicais, adquire técnica, mas divaga tanto em sua funcionalidade que quase se naturaliza franco-espanhol com a *Suite Asturiana*¹⁹.

Nos artigos publicados por Mário sobre a *Campanha contra as temporadas líricas*, em 1928, a questão do internacionalismo ou do estrangeirismo foi debatida, com clareza, sendo vista como um possível vírus capaz de implodir a formação de uma Escola Nacionalista de Composição no Brasil. O programa da Temporada Lírica Oficial realizado no Teatro Municipal de São Paulo, sob o patrocínio da Empresa Teatral Ítalo-Brasileira e da Prefeitura do Município, apresentava, conforme Mário, “[...] falsificações de novidades com óperas velhas [...] o resto das oito récitas de assinatura, é tudo velharia gasta, conhecidíssima, prejudicial”²⁰. Para Mário, essa Temporada havia *abolido o povo, a nacionalidade e a arte*, graças à *hipocrisia* do governo, da comissão organizadora e da empresa responsável pela *palhaçada*. De acordo com os organizadores desse evento, as óperas foram selecionadas para atender ao gosto do público que freqüentava o Teatro Municipal. Para Mário, o povo de São Paulo havia sido *traído* pelos governantes da Cidade: “[...] o povo elegeu os donos da Prefeitura pra que ela subvencionasse uma Empresa pra que esta por preços exorbitantes satisfizesse uma moda da elite” através da “falsificação da arte”, marginalizando o “povo” em face da manifestação melodramática oficial da cidade²¹. Esse episódio, conforme o autor de *Macunaíma*, implicou o divórcio entre o governo e a *nacionalidade*²² e o desejo das elites políticas e dominantes, que mandaram o povo “*plantar batatas*”²³. Por outro lado, Mário responsabilizou as elites por terem patrocinado a construção do Teatro Municipal, em função de suas “[...] aspirações de vaidade, a quinquilharia arquitetônica, que é o Teatro Municipal [...] luxo inútil, falso, hipócrita, numa cidade infeliz, na qual o povo não conta”²⁴. Assim, os *traidores* da nacionalidade promoveram encenações de óperas “inúteis, gastas, batidas”, como, por exemplo, *Záida* de W. A. Mozart ou *Rosaura* de A. Scarlatti. E, além disso, Mário acusava as “elites” pela sua total ignorância estética, a burguesia e a aristocracia financeira freqüentavam esse teatro por *modismo*, onde mulheres iam mostrar as suas jóias e vestidos somente para aplaudir artistas já consagrados pela crítica internacional, como Beniamino Gigli.

No âmbito dessa programação, foi representada, em primeira récita mundial, a ópera *O Inocente* de Francisco Mignone. Mário assim se manifestou: “coros sem

19. *Idem, ibidem*, p. 312.

20. *Idem*. Campanha contra as temporadas líricas (1928) I. In: MDM, p. 193.

21. *Idem, ibidem*, p. 194.

22. *Idem, ibidem*, p. 195.

23. *Idem, ibidem*, loc. cit.

24. *Idem, ibidem*, loc. cit.

nenhuma formação técnica”; guarda-roupa “ridículo de pobreza e falsificação [...] e no meio dessa inqualificável mesquinha antiartística, o esplendor maravilhoso da Sr^a Cláudio Muzio, a voz magnífica do Sr. Gigli”²⁵. Para os papéis secundários, a Empresa contratou artistas brasileiros considerados *muito ruins* por Mário de Andrade, que admitia, por outro lado, a *inexistência* no Brasil de *bons intérpretes*.

A partir dessa constatação, como encenar uma ópera *italiana* de um compositor paulista – Francisco Mignone – num país onde havia total carência de bons pianistas, cantores de óperas e conjuntos corais?

Para Mário, a formação de novos intérpretes brasileiros deveria implicar uma reformulação pedagógico-filosófico-estética das escolas do país conforme os novos paradigmas do programa modernista. A luta em prol da nacionalização da música no Brasil proposta pelos modernistas implicava uma total reformulação do ensino, visando modificar, futuramente, o gosto do público e das práticas artístico-culturais das elites políticas dominantes.

Almejando *desqualificar* a Temporada Lírica Oficial, Mário comparou-a com o Carnaval, caracterizado como uma festa urbana e popularesca de “nível inferior”: “[...] tínhamos um *carnaval*²⁶ só, o do primeiro semestre. Mas a Prefeitura de mãos dadas com a Empresa Teatral Ítalo-Brasileira, inventou uma palhaçada pro segundo semestre, a Temporada Lírica Oficial. E assim o povo não tem do que se queixar: pois se até possui dois camavais!”²⁷. E, por outro lado, Mário criticou o Carnaval urbano como o ópio do povo! Para Mário, São Paulo não precisava de uma temporada lírica oficial, representativa de uma “falsificação ridícula” e de mera manifestação de luxo de alguns privilegiados: “[...] simplesmente porque na situação econômica, intelectual e moral em que a cidade está não tem por que e com o que luxar”²⁸.

No âmbito dessas contradições sócio-culturais, Mário teceu alguns comentários negativos sobre a representação da ópera *O Inocente* de Francisco Mignone, em linhas gerais caracterizada como o símbolo de um *universalismo desraçado* e de uma *cultura exclusivamente européia*, em sintonia com a “sensibilidade italiana”²⁹. Neste momento, Mignone poderia afastar-se definitivamente do programa modernista. Por essa razão, Mário radicalizou o tom do seu discurso: “[...] Francisco Mignone está numa situação dolorosa. Não encontra libretistas brasileiros que lhe forneçam assuntos nacionais. E se encontrar: o libreto pra ser representado, terá de ser vertido pro italiano, porque ninguém não canta em brasileiro neste mundo... Se Francisco Mignone compuser uma ópera em brasileiro, 99 por cento das probabilidades a tornam irrepresentável, porque nossos Governos subvencionam as Temporadas Líricas Oficiais ítalo-argentinas e não fazem um gesto útil pra desenvolver companhias nacionais... Ora diante de tantas circunstâncias, Francisco Mignone se

25. *Idem, ibidem*, p., 198.

26. Grifo nosso.

27. *Idem*. Campanha contra as temporadas líricas (1928) I. In: *MDM*, p. 200-1.

28. *Idem, ibidem*, p. 201.

29. *Idem, ibidem*, p. 202.

vê constrangido a compor o quê? *O Inocente*. É uma peça que prova bem a cultura do músico, as suas possibilidades. Mas que valor nacional tem *O Inocente*? Absolutamente nenhum. E é muito doloroso no momento decisivo de normalização étnica em que estamos, ver um artista nacional se perder em tentativas inúteis. Porque em música italiana, Francisco Mignone será mais um, numa escola brilhante, rica, numerosa, que ele não aumenta. Aqui ele será um valor imprescindível. Mas com *O Inocente* ele é mais um na escola italiana. No tempo de Carlos Gomes inda *O Inocente* teria de ser contado como manifestação brasileira de arte. Porque então não tínhamos base nacional definitiva, nem mesmo na música popular, que se debatia entre a habanera cubana e a roda portuguesa”³⁰.

Para enfatizar a importância do modernismo nacionalista no campo da música erudita brasileira, Mário, em 1928, elogiou os esforços de alguns compositores que vinham lutando pela incorporação dos “valores nacionais e populares” em suas obras, como Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Luciano Gallet, Camargo Guarnieri. E visando convencer Mignone, citava casos *tenebrosos* sobre alguns artistas importantes que haviam sido *expulsos* ou *banidos* de seus países por terem cometido pecados *antinacionalistas*, *universais* ou *despaísados*, tais como: o repúdio da Rússia contemporânea em face das obras de Igor Strawinsky (música) e de Kandinsky (pintura), ou da Espanha, que cedeu sem *remorsos* Picasso para a França, ou ainda o não-orgulho da Itália fascista, que não valorizou seus compositores do *passado*, como Lulli ou Cherubini. E, para alertar o seu colega e amigo, Mário advertia: “[...] *O Inocente* pertence à Itália. A música brasileira fica na mesma, antes e depois dessa ópera. E é por isso que considero o caso de Francisco Mignone bem doloroso”³¹.

Na realidade, Mário não era contrário às manifestações líricas em São Paulo. Apenas apontava para os *perigos* das encenações de óperas estrangeiras de escasso valor estético como sérios obstáculos capazes de truncar a concretização de um projeto pedagógico voltado para a educação desse “povo” no campo do modernismo musical brasileiro. Nesta fase de construção desse *programa*, Mário privilegiou a música sinfônica em detrimento do melodrama, a qual poderia ser executada durante o ano inteiro, implodindo assim o *abismo* que separava as elites e a população da cidade. Em 1928, de acordo com Mário, *inexistiam óperas nacionais* para serem regularmente encenadas, bem como intérpretes de sólida formação técnico-vocal. Por essa razão, era contrário às subvenções do Governo no campo operístico: “[...] em vez de termos Traviata, Leoncavallo e Cia., teremos uma contribuição mensal variadíssima de música sinfônica”³², exigindo-se do Estado uma permanente proteção da cultura nacional.

Ironicamente, essas críticas de Mário de Andrade, escritas no *calor da hora* e presas a uma determinada concepção de História, foram resgatadas em 1983 pelo historiador Bruno Kiefer, em seu trabalho sobre a vida e a obra de Francisco

30. *Idem, ibidem*, p. 202-3.

31. *Idem, ibidem*, p. 203.

32. *Idem, ibidem*, p. 206.

Mignone. Parafraseando Mário de Andrade, o período de 1918 a 1928 foi considerado por Kiefer como a fase *desraçada* ou *italiana* do autor da ópera *O Inocente*. Kiefer fundamentou suas análises em fragmentos de textos de Mário durante os anos de 1920 a 1945, e nos depoimentos pessoais de Mignone.

A memória construída por Mário de Andrade sobre o nacionalismo modernista e amplamente aceita, em linhas gerais, pelos seus contemporâneos, tais como: Luciano Gallet, Renato Almeida, Andrade Muricy, Eurico Nogueira França, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Camargo Guarnieri, foi resgatada por Bruno Kiefer como uma *verdade histórica inquestionável*. Por essa razão, em 1983, esse historiador voltou a condenar F. Mignone pelo seu namoro com a música “italiana” nos anos 20: “[...] de fato, a despeito do seu passado como autor de peças populares, isto é, a despeito de Chico Bororó, Mignone, ao iniciar sua carreira de compositor erudito, pagaria³³, durante não poucos anos, seu tributo à música italiana. Concorreram para isto, sem dúvida, a influência do pai e dos professores, sua prolongada estada na Itália e, não por último, o predomínio da música italiana em São Paulo”³⁴.

Paralelamente, Bruno Kiefer retrata Mário de Andrade como um “feroz inimigo” da presença da Itália Musical na cidade de São Paulo durante os anos 20 e 30, não escondendo a sua desaprovação em face dos rumos tomados por Mignone no campo da escola italiana. E relata, sem críticas, um episódio ocorrido em 1924, por ocasião das homenagens prestadas a Francisco Mignone pelos professores e a direção do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, em função do êxito da encenação de sua ópera *O Contratador de Diamantes* no Teatro Municipal do Rio de Janeiro: Mário, irritado com alguns italianismos presentes nessa ópera, foi *forçado* a comparecer a essa cerimônia “a mando de uma ordem superior” para “[...] desaparecer depois rapidamente, evitando assistir ao descerramento do retrato de Mignone”³⁵.

Kiefer, apoiando-se no discurso considerado *competente* de Mário de Andrade, reproduz alguns trechos do artigo sobre a *Campanha contra as temporadas líricas*, para fundamentar essa fase *despaísada* ou *universal* da produção de Mignone. E, para justificar a mudança de rumo do Autor da ópera *O Inocente*, cita um depoimento desse compositor sobre os efeitos *positivos* das virulentas críticas de Mário, que lhe favoreceram a entrada para a História da Música Brasileira com a *Fantasia Brasileira* (escrita em 1929 e apresentada pela primeira vez em São Paulo, em 1931): “Me abriram os olhos” e a “primeira consequência foi a primeira Fantasia Brasileira”³⁶.

De acordo com Bruno Kiefer e Mário de Andrade (1931), a *Primeira Fantasia Brasileira* “[...] constituiu um marco na evolução de Mignone menos por suas qualidades estéticas do que por sua importância histórica na carreira do autor. Embora já antes de 1929 tivesse, esporadicamente, demonstrado intenções nacio-

33. Grifo nosso.

34. KIEFER, Bruno. *Mignone. Vida e Obra*. Porto Alegre, Movimento, 1983, p. 16.

35. *Idem, ibidem*, loc. cit.

36. *Idem, ibidem*, p. 19.

nalistas – valham como exemplo as *Lendas Sertanejas nº 1, 2 e 3* para piano – foi com a *1ª Fantasia Brasileira* que a mudança de rumo se tornou definitiva. Pelo menos no plano consciente. A obra, construída em um bloco só, com duração de dez minutos, mostra um compositor ainda vacilante entre poderosas reminiscências pós-românticas e a vontade, agora consciente, de auto-afirmação nacional. Predominam, deste último ponto de vista, os elementos brasileiros procedentes de raízes africanas. Além da falta de homogeneidade estilística, observam-se deficiências formais e uma prolixidade de idéias que mesmo o título *Fantasia* não consegue justificar³⁷.

No âmbito dessas contradições sócio-culturais e estéticas do Brasil no momento da Revolução de 30, Mignone aceitou os conselhos do seu mestre e amigo – Mário de Andrade – abraçando a causa nacionalista. Posteriormente, Kiefer considerou decisivo esse momento da trajetória artística de Mignone.

E, assim, 1929 foi considerada uma data-chave na produção musical de Francisco Mignone que, finalmente, foi seduzido pelo programa em prol da modernização da música erudita nacional e brasileira!

III

Mário criticava, de um lado, a presença estético-temática de outras nações na obra de Mignone, e, de outro, a utilização de elementos exóticos da música afro-brasileira, capaz de expulsar novamente Mignone do Brasil para uma outra nação: a África...

Nos seus artigos escritos para leitores estrangeiros, em especial, Mário exaltava a música erudita brasileira dos anos 20 e 30 como a mais significativa produção das Américas e, nos seus textos diversos, considerava a música nacional como a mais desenvolvida dentre todas as artes (literatura, pintura, escultura, teatro). Por esse motivo, Mário temia o aproveitamento individualista de índices temáticos ou técnicos das canções folclóricas pelos compositores que procuravam, através de “efeitos fáceis e exóticos”, agradar a críticos ou públicos do exterior.

As críticas de Mário de Andrade sobre a produção musical de 30 e inícios dos anos 40, fundamentavam-se numa nova concepção evolucionista da História, cuja periodização deveria incidir em quatro momentos considerados chaves: 1º) *fase da tese nacional* – caracterizava-se pelas obras diretamente inspiradas na cultura popular. Neste período, o compositor começava a estudar, com rigor, o folclore musical brasileiro, aproveitando, total ou parcialmente, temas do populário através de arranjos harmônicos ou da inserção de alguns fragmentos desses cantos em melodias próprias; 2º) *fase do sentimento nacional* – aproveitamento mais rigoroso das estruturas morfológicas, rítmicas, melódicas, timbrísticas, oriundas da cultura

37. *Idem. ibidem*, p. 19-20.

popular; 3º) *fase da inconsciência nacional* – momento considerado decisivo na construção de uma música nacional erudita como representação de uma nação coesa; 4º) *fase cultural* – em função do modismo reinante durante o período getulista, calcado no nacional-populismo, muitos compositores envolvidos pelo clima de euforia ideológico-político-cultural passaram a escrever verdadeiros pastiches ou simples paráfrases dos cantos folclóricos. Por essa razão, a partir de 1935-1937, Mário passou a defender uma *música nacional* – e não nacionalista – esteticamente livre: após alguns anos de exercícios e de estudos sobre Folclore, Filosofia, Literatura, o compositor deveria internalizar em suas obras a *alma brasileira*, sem nenhuma vinculação direta ou explícita com os documentos folclóricos.

Em momentos muito esporádicos, Mignone havia introduzido em suas peças alguns traços de brasilidade, conforme os dois primeiros momentos. Por essa razão, Mário elogiou a inclinação inconsciente e não-sistemática de F. Mignone pelo folclore brasileiro (*maxixes, Congada*), ou de outros compositores interessados pelo mesmo critério, como Luciano Gallet: “[...] músico que forma entre poucas esperanças da música brasileira legítima, publicou agora (1927) uma série de Doze Canções Populares Brasileiras. Já tinha publicado faz algum tempo uma série de seis. Ora essa obra de Luciano Gallet me parece de valor inestimável, não apenas sob o ponto de vista folclórico como artístico também. Luciano Gallet descobriu um filão. Em vez de pegar no canto popular e fazer dele mero jogo temático, o respeita inteirinho. E é pela harmonização, pela rítmica e pela polifonia que buscando interpretar e revelar a cantiga registrada, faz obra de verdadeira invenção, conseguindo mesmo originalidade bem pessoal. Por aí principalmente a obra dele se afasta fundamentalmente do diletantismo com que mesmo compositores profissionais harmonizam de vez em quando as modas da gente... porém já provei que Luciano Gallet está fazendo obra de artista e não de simples registrador etnográfico”³⁸.

Em fevereiro de 1931, a Sociedade Sinfônica de São Paulo incluiu na sua programação a peça *Fantasia para piano e orquestra* de Francisco Mignone. Para Mário, esta peça, escrita em 1929, representou o momento de ruptura desse compositor com o seu passado marcado pelo *universalismo*, ou pela *música italiana* ou *despaísada*. Em sua crítica a respeito desse concerto, Mário inseriu Mignone no projeto modernista: “[...] é pois com tanto maior prazer que tive da *Fantasia* a melhor das impressões. É uma peça positivamente muito feliz, e porventura o que de melhor se encontra na bagagem sinfônica de Francisco Mignone. Levado pelo malabaístico, natural no gênero Concerto, o compositor enriqueceu sua peça de efeitos curiosos, alguns deliciosíssimos como por exemplo aquele em que, após preparo fortemente rítmico do tutti, se inicia um movimento vertiginoso de maxixe, com abracadabrante distribuição da linha melódica por todos os registros do piano [...] me parece que nessa orientação conceptiva, em que a *nacionalidade não se desvirtua pela preocupação do universal*³⁹, é que está o

38. ANDRADE, Mário de. Luciano Gallet: “Canções Brasileiras”. In: MDM, p. 171-3.

39. Grifo nosso.

lado por onde Francisco Mignone poderá nos dar obras valiosas e fecundar a sua personalidade [...]”⁴⁰.

Nos anos 30, as obras escritas pelos compositores simpatizantes do modernismo musical, tais como Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Lourenço Fernandez, Francisco Mignone, foram analisadas consoante os novos marcos de periodização da música nacional. Todas as peças que se harmonizavam com essa fase de construção do modernismo conforme a sua função social na realidade brasileira eram elogiadas generosamente por Mário; como exemplo, o *aproveitamento* de um samba de morro carioca, autenticamente nacional, por Francisco Mignone – “[...] o verdadeiro samba que desce dos morros cariocas, como o verdadeiro maracatu que ainda se conserva entre certas ‘nações’ do Recife, esses, mesmo quando não sejam propriamente lindíssimos, guardam sempre, a meu ver, um valor folclórico incontesteável. Mesmo quando não sejam tradicionais e apesar de serem urbanos”⁴¹ – e na sua *Quarta Fantasia para piano e orquestra* ou as três primeiras *Bachianas* de Villa-Lobos apresentadas em 1938, em São Paulo: “[...] poucas vezes o grande compositor terá ido mais longe na maneira de tratar eruditamente os temas do nosso populário, destrutando-lhes a virgindade analfabeta, sem com essa transposição perder de vista a essência nacional. Apesar das deformações eruditas, apesar mesmo da audácia virtuosística que desenha toda a peça, sente-se em qualquer momento que estamos num Brasil nacional”⁴². De outro lado, Mário de Andrade criticava duramente o universalismo ou a forte presença do *exotismo* afro ou indígena na música erudita brasileira (na verdade, o negro e o índio eram vistos como símbolos de outras nações...); como exemplo, *Melodia Moura*, escrita por Villa-Lobos em 1939: “[...] uma espécie de rapsódia de todos os lugares comuns do arabismo do século passado”⁴³ e *Imbapara* de Lorenzo Fernandez (1939): “[...] o *Imbapara* nos transporta da música de influência negra para a música baseada em possíveis temas ameríndios. Confesso que duvido muito desses temas, sob o ponto de vista étnico, mas o importante é que são bons temas musicais. Servem para variar confortavelmente a nossa criação musical que já está insistindo um bocado excessivamente nos ritmos de batucada”⁴⁴. Mas por outro lado, por mais bem feitos que sejam poemas como o *Imbapara*, sempre é certo que pouco ou nada nos falam à alma nacional”⁴⁵.

Nos anos 30, a maioria das obras escritas pelos compositores eruditos modernistas inspirava-se nos cantos folclóricos de origem negra. Mário temeu o excessivo *negrismo* presente nas músicas dos compositores como um possível *obstáculo* capaz de colocar em xeque o projeto modernista. Por que? De um lado, a utilização repetitiva de temas inspirados nas chamadas *raízes africanas* da música

40. ANDRADE, Mário de. Luta pelo sinfonismo – Sociedade Sinfônica de São Paulo. In: MDM, p. 239-40.

41. *Idem*. Música popular. In: MDM, p. 280.

42. *Idem*. As Bachianas. In: MDM, p. 275-6.

43. *Idem*. Música Nacional. In: MDM, p. 285.

44. Grifo nosso.

45. ANDRADE, Mário. Música Nacional. In: MDM, p. 286.

brasileira implicava uma repetição freqüente de ritmos ou temas, favorecendo a criação de uma Escola Afro-Brasileira, em oposição à fundação de uma Escola Nacional de Composição no Brasil; e, de outro, o negrismo musical tornou-se uma *moda* aceita por compositores populares e eruditos, que impediam o afloramento das fases da inconsciência nacional e cultural ou esteticamente livre da produção musical dos compositores modernistas.

No caso de Francisco Mignone, de acordo com Mário, ocorreu, durante os anos 30, um perfeito equilíbrio entre os elementos negros de sua produção e a sua técnica de composição: “[...] das suas próprias obras, Francisco Mignone obteve uma estupenda gravação com o seu *Cucumbzinho* para cordas. Menos perfeito o recorde da sua *Terceira Fantasia*, para piano e orquestra, se impõe pelo valor da obra. Embora já bem mais discreta que as anteriores, esta *Fantasia*, ainda revela a concepção um pouco antiquada que Mignone tem do ‘concerto’, pela maneira da cadência, com que trata freqüentemente o instrumento solista. Em compensação, que admirável conhecimento da orquestra moderna! Os naipes se conjugam com uma variedade, uma novidade e equilíbrio que, desde o ‘Maracatu de Chico-Rei’, fizeram de Francisco Mignone o nosso melhor sinfonista”⁴⁶.

Para Mário, os anos de 1938-1939 marcaram o momento da maturidade de Mignone, caracterizada pelo seu “negrismo musical”. A descoberta do folclore transfigurou-se nas peças de Mignone, na utilização de “violentos ritmos” ou de “belíssimas formas melódicas” ou da “busca de uma euforia dionisiaca, com uma volúpia inventiva extraordinária”. Mas, conforme Mário, *felizmente* Mignone acabou percebendo que a utilização excessiva de ritmos e melodias negras estava colocando em xeque a sua própria produção: “[...] parou honestamente a tempo, porque se o filão negro lhe dera algumas obras principais da nossa música, na verdade era uma *riqueza artisticamente muito pobre*⁴⁷ por causa do seu excesso de caráter. E o compositor sentiu que em breve estaria a se repetir...”⁴⁸.

De acordo com Mário, F. Mignone passou, em 1939, por uma profunda crise existencial, colocando em dúvida os possíveis rumos de sua criação. Nesta fase, Mignone escreveu algumas peças, que logo em seguida foram destruídas pelo próprio compositor: “[...] tal fórmula já está em Chopin, tal solução se inspira em Falla”⁴⁹.

Essa oscilação de Mignone entre os temas afro-brasileiros e a internalização da cultura popular em obras *autônomas, esteticamente livres* (quarta fase da periodização proposta por Mário) explicitou-se na crítica marioandradiana através dos bailados *O Leilão* e *O Espantalho*, respectivamente: “[...] não há dúvida que o folclore, útil um tempo como bandeira de combate, útil toda a vida como elemento de estudo e experiência, *tem de ser superado como base de criação*⁵⁰. O seu

46. *Idem, ibidem, loc. cit.*

47. Grifo nosso.

48. ANDRADE, Mário de. Francisco Mignone. In: *MDM*, p. 312.

49. *Idem, ibidem, p. 313.*

50. Grifo nosso.

excesso fatigante de caráter, os elementos excessivamente canceiros de que nasce, a prisão à quadratura rítmica e aos movimentos coreográficos em pouco tempo o tornam um empecilho da criação. Também é preciso não confundir nacional com folclore. Mas por outro lado é preciso evitar o perigo dessa terrível 'espontaneidade', dessa chamada 'sinceridade', que devido aos estudos e reminiscências indigestas, nos fazem cair na Alemanha, na Itália, em Portugal. Ou no cabaré, que também é sinônimo de concerto das Nações [...]"⁵¹.

Em 1942, Mário e o seu amigo Mignone encontravam-se numa encruzilhada: o folclorismo, de um lado, tomou-se o fundamento dos projetos nacionalistas dos governos totalitários e autoritários desse momento histórico: o nazismo na Alemanha, o fascismo na Itália, a ditadura salazarista em Portugal, a ditadura getulista no Brasil; e, de outro, o emprego do dodecafonismo, do serialismo, dos ruídos ou dos ritmos jazzísticos pelos jovens compositores, que poderiam levar novamente esses artistas para "um internacionalismo turístico sem significação funcional"⁵². E, para fugir dessa armadilha da contemporaneidade, Mário analisou *O Espantalho* de F. Mignone como a representação de sua utopia sobre o som nacional e esteticamente livre: "[...] Francisco Mignone parece estar bem consciente dessa etapa nova da música americana. É preciso abandonar o folclorismo, porém, por outro lado é preciso não cair num qualquer internacionalismo turístico sem significação funcional. E se no 'Espantalho' por imposição do assunto, ele ainda se utilizou de cantigas-de-rodas e religiosas, já em outras obras de música pura se libertou desta caracterização folclórica, pesquisando sobre uma temática mais sutilmente brasileira. Porém mesmo no *Espantalho* já se percebe a habilidade e o propósito com que as melodias folclóricas foram utilizadas. Não é nelas que se baseia a nacionalização da música, elas cantam soltas, como caprichos livres, na lucilação sinfônica, apenas acrescentando manchas melódicas a mais, a esta obras de valor excepcional"⁵³.

Nos fins dos anos 30, com a difusão no Brasil de novas experiências vanguardistas, Mário procurou rever os caminhos a serem trilhados pelos compositores brasileiros na busca da *alma nacional*. E esses caminhos deviam ser repensados em função do interesse de alguns compositores brasileiros pelas técnicas universalistas, tais como Cláudio Santoro e Guerra Peixe [...] o problema é conhecer o Brasil e lhe dar a dignidade de sua expressão legítima [...] forçar um esquecimento prematuro da funcionalidade nacional, é cair num simplismo internacional [...] evolução não se faz por decreto [...] pensam-se mais *avançados* porque livres de suas raças e nações. Na verdade, estão nos oferecendo um cocktail não simples, mas simplório, de uma falta larvar de significação. Duas gotas de Strawinsky, um cálice de Schönberg e umas casquinhas de limão ponhamos, galego. A arte é mais funcional que isso, e a honestidade um pouco difícil [...]"⁵⁴.

51. ANDRADE, Mário de. *O Espantalho*. In: *MDM*, p.352-3.

52. *Idem, ibidem*, p. 353.

53. *Idem, ibidem*, loc. cit.

54. *Idem, ibidem*, p. 352.

Implicitamente, Mário temia, em 1942, uma possível adesão dos compositores brasileiros ao atonalismo schöenberguiano; e, explicitamente, criticava a mera utilização do folclore como a fundamentação técnico-estética da música brasileira.

De acordo com Bruno Kiefer, as influências benéficas de Mário sobre Mignone contribuíram decisivamente, no sentido de conduzir o autor da *Congada* entre uma tripulação de um barco que começou a navegar em “águas nacionalistas”. A partir dessa amizade, tornou-se possível escrever um trabalho publicado em 1983: “[...] da 1ª *Fantasia* em diante, a amizade entre Mário de Andrade e Mignone se estreitaria cada vez mais, resultante dela uma produtividade que, transcendendo o plano estético-especulativo, conduziria a criações literárias e/ou musicais efetivas”⁵⁵.

Para Kiefer, Mário foi o “grande crítico e mentor lapidar” de Mignone. Nos fins dos anos 30 e inícios dos 40, Mário de Andrade havia criticado a excessiva presença do *negrismo* nas músicas de Francisco Mignone. Kiefer, em 1983, endossou, *in totum*, essa visão de Mário, agora transformada numa *verdade histórica*, com o acréscimo de uma nova informação: “[...] De fato, se examinarmos sua produção entre 1929 e 1941, poderemos destacar um número apreciável de obras, dos mais diversos gêneros, com as características referidas. Antes, porém, de apresentar alguns exemplos, queremos deixar bem claro que a fase em foco não é exclusivamente ‘negra’. Haja vista, por exemplo, as *Valsas de Esquina*”⁵⁶. Entretanto, esse resgate das *Valsas de Esquina* por B. Kiefer não colocou em xeque as idéias centrais do pensamento de Mário de Andrade. Partindo das verdades absolutas inseridas em discursos construídos ora por Mário de Andrade, ora pelo próprio testemunho – Francisco Mignone –, Kiefer fundamentou a sua interpretação da História: “[...] voltando à estética nacionalista: a transformação operada em Mignone por influência de Mário de Andrade, foi tão profunda, duradoura e autêntica que ainda hoje – 1983 – o compositor proclama que: ‘A música que não parte de um princípio nacionalista não tem razão de ser no Brasil’”⁵⁷.

Na conclusão do primeiro capítulo do seu livro sobre a vida e obra de Francisco Mignone, Bruno Kiefer transcreveu *ipsis litteris* uma parte de um texto de Mário de Andrade publicado em 1939: “[...] e, para concluir, mais uma vez Mário de Andrade. Em artigo publicado em 1939, no ‘Estadão’, faz esta afirmação: ‘Mignone é hoje uma das figuras mais importantes da música americana, não só pelo valor independente das suas obras principais, como pelo que ela revela, no ponto em que está, do drama da nossa cultura’”⁵⁸.

E, assim, Kiefer cosncluiu o primeiro capítulo do seu livro, endossando, sem ressalvas, uma *fala* de Mário inserida num outro contexto histórico específico, nunca analisado pelo autor de *Mignone, vida e obra!*...

55. KIEFER, Bruno. *Op. cit.*, p. 20.

56. *Idem, ibidem*, p. 25.

57. *Idem, ibidem*, p. 30.

58. *Idem, ibidem*, p. 34.

Algumas reflexões finais

Os historiadores da música brasileira, tais como Bruno Kiefer, Vasco Mariz, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, em geral, recuperaram, sem críticas, o discurso de Mário de Andrade sobre a “evolução” da música nacional erudita no Brasil, a partir dos anos 20. Baseando-se nas citações de fragmentos de críticas de Mário de Andrade, esses historiadores construíram uma memória sobre a trajetória artística de Francisco Mignone, periodizando-a conforme os marcos de sua evolução: fases popular, italiana, negra e cultural ou esteticamente livre. E, assim, transformaram a memória num trabalho não-histórico... A utopia de Mário na busca de um som nacional transfigurou-se numa interpretação positivista e acabada sobre a História da Música no Brasil!

No ano do centenário do nascimento de Francisco Mignone – 1997 – pode-se constatar a existência de uma única interpretação sobre a importância de sua produção no panorama da música brasileira, baseada na memória construída por Mário de Andrade nos anos 20 e 30 e retomada, sem críticas, pelos historiadores contemporâneos, como, por exemplo, Bruno Kiefer em seu trabalho *Mignone, vida e obra*, publicado em 1983.

Recuperar essa visão historiográfica na organização de concertos (programas com as obras consideradas puramente *nacionais*) ou em artigos calcados no eixo dicotômico nacional *versus* universal ou produção italiana de “nível inferior”, significa contribuir para o esquecimento total da obra de Francisco Mignone ainda não devidamente analisada ou executada por estudiosos mais ousados ou radicais em suas posturas estético-culturais neste final de século...

CHICO BORORÓ MIGNONE

ABSTRACT: In this article, we intend to analyse the edification of a memory about the conceptions of *o popular*, *o italiano* and *o brasileiro* in Francisco Mignone's work inside a specific cultural and historical context: the conflicts of the modernist tendencies in Music, in opposition of the post-romantism (tradition) and the european vanguards of the decades 20 and 30. Considering Mário de Andrade's articles and Francisco Mignone's report, we will discuss the sacralization of a memory erected in the 20 and 30's, as the representation of a *historical verity*, by the historiographer Bruno Kiefer, in 1983.

KEYWORDS: history; popular; memory; Nationalism; Music.