

O ANJO E SUAS METAS-MORFOSES

*José Eduardo Martins**

RESUMO: Francisco Mignone frente aos princípios de uma estética nacionalista proposta por Mário de Andrade. A adesão necessária como fator de sobrevivência intelectual e artística. *A Parte do Anjo* (1947) e os antagonismos. Temática: plágio e facilidade, talento e técnica, gênio inato e gênio feito, música nacional e internacional, anjo e demônio, dúvida dinâmica e dúvida que desconfia, Villa-Lobos e Camargo Guarnieri. Permanente pluralismo no pensamento de Mignone. Nacionalismo terminal e atuais correntes da música brasileira.

UNITERMOS: F. Mignone; *A Parte do Anjo*; pensamento pluralista.

Lembrar um autor em efeméride é muitas vezes motivo de constrangimento. O centenário de nascimento de Francisco Mignone é caso típico. À certeza de uma das mais precisas e criativas escritas composicionais do Brasil, em toda a sua história, depara-se o constrangimento do olvido, pois um quase total obscurantismo se abateu sobre a sua obra após a morte, ocorrida em 1986. Enquanto presente, Mignone permanecia vigilante quanto à preservação de sua obra; aberto aos convites, seja como regente ou pianista, seja como conferencista ou membro de júris específicos. Essa atitude fez desenhar em torno de si a aura que se expandiu pelo vasto território pátrio, levando *in adendo* o repertório, sempre difundido em termos brasileiros no que concerne à produção de concerto, *hélas*, de maneira restrita.

Da tríade de compositores que aderiu ou visitou a estética nacionalista, constituída por Villa-Lobos (1887-1959), Francisco Mignone (1897-1986) e Camargo Guarnieri (1907-1993), o segundo teria sido o que maior comprometimento circunstancial teve com o movimento.

Villa-Lobos, quase que consensualmente, posicionou-se como o mais ventilado compositor brasileiro extrafronteiras. A sua obra ultrapassaria rotulações e adjetivos, e nem mesmo as polêmicas que se formaram em torno de seu nome conseguiriam

* Pianista e professor do Depto. de Música da ECA/USP.

impedir o prestígio a cada espaço consolidado. As inclinações de Villa-Lobos se voltaram, em grande parte, frise-se, naturalmente ao nacional¹.

Tendo vinte anos a menos, Camargo Guarnieri sempre sofreria os efeitos da sombra provocada pelo autor das *Bachianas*. Em sendo mais jovem e em plena formação, submeter-se à emergente ideologia nacionalista professada por seu mestre, Mário de Andrade, obedece a uma certa logicidade. A ascendência mario-andradina perduraria, aliás, durante toda a existência de Camargo Guarnieri e a de muitos de seus epígonos, de maneira incisiva, inexorável, fidelíssima, fatalista. Essa submissão devocional de Camargo Guarnieri não impediria contudo a construção de uma obra monumental, polimorfa quanto aos gêneros, na qual o esmero constante – apesar de evolução menos sensível – a dignifica como uma das mais significativas produzidas no Brasil.

Francisco Mignone diferencia-se de seus dois coevos na medida em que a sua submissão tardia aos ideais expressos com veemência por Mário de Andrade se processaria de maneira *enfática* aos olhos da ruidosa *mini-intelligentzia* voltada à estética nacionalista, mas cujo engajamento *pleno* teria sempre a égide de uma forte tendência atávica internacional, em termos melódicos e estruturais, jamais negada pelo compositor.

É notório que, apesar de *desconfianças*, aos olhos de Mário de Andrade, Francisco Mignone se submetera após as veementes críticas daquele à ópera *O Inocente*, rigorosamente europeizada. Mário não esconde essa euforia pela vitória conseguida, referindo-se àqueles que o ouviram: “Jamais encontrei entre eles quem demonstrasse, como Francisco Mignone, um conhecimento mais íntimo, mais profundo e mais vasto da música”².

Francisco Mignone foi uma das mais brilhantes inteligências brasileiras, num sentido geral, e, dos três compositores citados, aquele que mais soube camuflar intenções. A fim de não permanecer marginalizado frente a uma corrente estética que, desde a emergência, mais e mais fincava raízes, pulverizando um passado musical estruturado em ideais europeus, era-lhe importante aderir. A não-vinculação – a se lerem os textos contundentes de Mário de Andrade anatematizando compositores coetâneos filiados a outras atitudes frente à música – à estética nacionalista por um autor do poder criativo de Francisco Mignone, significava o desterro da divulgação, o isolamento exemplar.

Quando, em 1947, sai publicada *A parte do Anjo (autocrítica de um cinqüentenário)*, contendo cinco textos do compositor, estava-se no epicentro temporal de duas explosivas discussões estético-musicais³. Poder-se-iam ser consi-

1. Villa-Lobos, na essência essencial, pareceria não ter dependido de nenhum eleito especial. Rigorosos coetâneos ou imediatos seguidores, fossem eles compositores, musicistas ou outros, consciente ou inconscientemente giraram em torno de si como satélites de dimensões variadas.
2. ANDRADE, Mário de. Francisco Mignone. In: MIGNONE, Francisco. *A parte do Anjo*. São Paulo, E. S. Mangione, 1947. p. 63.
3. Uma primeira, o *Manifesto Música Viva* de 1946, onde se encontra incisiva crítica ao nacionalismo musical e tendo como signatários H.J. Koellreutter, Guerra Peixe, Eunice Catunda, Cláudio Santoro.

derados bálsamos os escritos de Francisco Mignone em relação às duas manifestações temporalmente próximas. Em *A Parte do Anjo* não há radicalismos mas interpretações até *radicais*, que o humor transforma. Colocações pessoais, processos em direção ao fazer música, plágio e facilidade, visitas ao nacional *d'après* Mário de Andrade, influências internacionais, o social na música de maneira bem tênue, o talento e a técnica, anjo e demônio, gênio nato e gênio feito, categorias de dúvidas e hilariantes episódios concenentes à sua ópera, *O Contratador dos Diamantes*.

A longa trajetória do compositor, obreiro até as fronteiras da morte, testemunham a fina ironia já contida em *A Parte do Anjo*, o confessar adesão, o incorporar preceitos do discurso de Mário de Andrade, repetindo-os inclusive – os do *Ensaio sobre Música Brasileira* – sem quaisquer constrangimentos. Senhas foram deixadas durante a existência, nas quais evidências claras de um despistamento fariam crer não ter Mário de Andrade se apercebido na *dimensão devida*, em vários momentos, dessa *eterna* vocação cosmopolita de Mignone, a serviço de uma visão nacional sim, circunstancial também, numa parcela considerável de sua obra. A *submissão* a partir mais acentuadamente dos anos 30 viria, como exemplo, de chamamentos de Mário de Andrade, como: “Ele inda está excessivamente atraído pela chamada ‘música universal’, sem reparar que a verdadeira universalidade, sinão a mais aplaudida, pelo menos a mais fecunda e enobrecedora, é a dos artistas nacionais por excelência”⁴.

Quando da aparição de *A Parte do Anjo*, cujo título foi aproveitado de um dos cinco textos de Mignone que compõem a pequena obra, três outros escritos, de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Mário de Andrade (1939) e Liddy Chiaffarelli (biografia), completam a publicação. Dos três, frise-se o de Luiz Heitor, introdutório, bem mais longo do que os cinco de Mignone. Denominado “*Si alza la tela*” e datado de 7 de abril de 1947, prima pela redundância, sobremaneira se for considerado o fato dos textos do compositor serem prioritários.

Em seu texto, Luiz Heitor exalta Mário de Andrade e é fácil a detecção de dado essencial, seja ele o de que apenas após a conversão aos ideários nacionalistas, Francisco Mignone passaria a ser um compositor engajado socialmente⁵. Confessa mesmo que no final dos anos 20, Mário de Andrade estava “movendo guerra de morte a todo o oficialismo italianizante do ambiente musical paulistano”⁶. E, num rasgo de plena adesão aos ideários, Luiz Heitor sobrepõe às criações de Mignone e de Mário de Andrade a idéia da integração nacional: “A correspondência entre ambos é de particular interesse, pela transcendência das questões versadas, a liberdade com que são abordadas e a autondade dos signatários, participantes,

Edino Krieger: e a *Carta Aberta aos músicos e críticos do Brasil*, de 1950. escrita por Camargo Guarnieri em plena defesa da estética nacionalista frente às idéias musicais já sedimentadas, advindas da Europa.

4. ANDRADE, Mário. *Música, doce música*. São Paulo, L. G. Miranda, 1933. p. 316.

5. Necessário se faz reiterar sempre a permanente repetição do discurso de Mário de Andrade das décadas de 20 e 30 pelos autores e historiadores da música brasileira, de Renato Almeida até, é de se lamentar, bem presentemente, o que demonstra prolongamento de preceitos que perderam a eficácia pelo esgotamento.

6. Cf. MIGNONE, Francisco. *Op. cit.*, p. 9.

ambos, de um movimento de renovação da arte brasileira que jamais desaparecerá das páginas de nossa história artística. *Poderão desaparecer, talvez, as obras que produziu*; mas o ideal de integração nacional que o motivou será sempre lembrado, pois representa um momento decisivo do pensamento brasileiro, claramente exposto nos escritos de Mário de Andrade – que foi seu teórico, para a música, e que o realizou, na obra poética – magnificamente exemplificado nas partituras de Mignone, muitas das quais *obedientes* a um plano programático traçado pelo amigo”⁷.

Que Francisco Mignone conheceu o texto introdutório de Luiz Heitor antes da edição de *A Parte do Anjo*, é óbvio. “*Si Alza la tela*” acentua mais claramente que o silêncio de Mignone evidencia, ainda em 1947, a *fidelidade* que se firmara muitos anos antes, frente ao nacionalismo. Não quis, no caso, o confronto. Bem mais tarde, não se refere a Mário de Andrade, sempre com fina observação: “Tudo quanto eu escrevia ele criticava [...] Segundo ele dizia, o autor muito elogiado acaba numa burrice completa e absoluta”⁸. Não haveria, por um lado, subjacente, a necessidade do mestre em manter a tutela absoluta, evitando o desgarramento do pupilo? e deste, a também necessidade de se fazer partidário, mesmo que outros fatores determinassem um pluralismo distante da questão fechada, expresso pelo compositor em épocas diferentes, tanto em *A Parte do Anjo* como em escritos posteriores?

Quanto aos cinco textos de Francisco Mignone na obra em questão, tem-se um apanhado bem abrangente, de síntese, do pensamento do autor duas décadas após os tempestivos anos do emergir de uma estética nacionalista proposta por Mário de Andrade.

Em *A Parte do Anjo*, Mignone é claro e ambíguo, posiciona o seu pensamento sem quaisquer amarras vernaculares... ou mesmo de intenções, e se, sob determinado aspecto, *repetições* integrais, plágios surgem a partir dos escritos bem anteriores de Mário de Andrade, sob égide outra, quando na originalidade mostra-se irreverente, contestador, demolindo a noção do compositor *puro* saído de si mesmo.

Ao discorrer, no primeiro dos ensaios, “Prelúdios, Coral e Fuga” (orientação individual), já parte de premissa plagiária, pois empresta o título da célebre obra para piano de César Franck. Tem-se a primeira senha para a série de argumentos que o defendem – e aos outros – do plágio, sem quaisquer inibições, ao contrário, plenamente imbuído do humor que sempre o caracterizou. Para tanto, não poupa nomear ilustres personagens que igualmente serviram-se do plágio desde um passado remoto. Plagiaram abertamente, para Mignone: Guilherme de Almeida; Mário de Andrade, contundentemente em *Macunaíma*; Virgílio e Camões, numa seqüência a partir da tempestade de Homero. A noção do plágio – a Europa mostra-se modelo onipresente nas influências captadas no Brasil – torna-se, no caso Mignone, uma das reais recuperações a demonstrar que o oficialmente nacional, entendido pela *intelligentzia* paulista a respeito dele, encobriria intenções profun-

7. *Idem, ibidem*, p. 20. Grifos nossos.

8. Entrevista realizada por Carlos Roque e publicada na revista *Interview*, n. 49. São Paulo, Inter, maio 1982. p. 42.

das. Tem-se, na realidade, no caso Mignone, o plágio multidirecional. Todavia, entende os perigos e o único anátema: “O plágio só é condenável quando feito com intenção de roubar o sucesso alheio”⁹. O plágio explicaria todas as adesões europeizantes e Mignone mostra-se irredutível, pois, se questionado a respeito, “mandaria todos àquela parte”, sendo, em síntese, o plágio o aproveitamento de “elementos fecundos da criação alheia”¹⁰.

Mário de Andrade reconheceria todas as facilidades que inclinavam Mignone à diferenciação. Este entendia-se virtuoso, jamais negligenciaria esse fato, tendo inclusive temores em relação a esta qualidade. Compreende talento e técnica, sabendo-se possuidor do primeiro e amplo conhecedor da segunda. Considera contudo que a verdadeira pesquisa “tem de se exercer nas próprias essências profundas do meu ser e da minha música. E então a pesquisa se tornará uma dificuldade real, elevada, obstaculante, maltratando-me, prendendo-me dias e dias na sublime inquietação do procurar a solução”¹¹. Os problemas essenciais teriam de ser encontrados em exemplos específicos, como a expressividade psicológica da música brasileira, e, num mergulho, salienta dois autores, Villa-Lobos e Camargo Guarnieri – a serem expandidos no quarto texto –, não se sentindo rebaixado em estudar o resultado das pesquisas composicionais de um autor mais jovem. Nesse segmento, ao acrescentar manifestação musical do povo, Mignone espelha-se em Mário de Andrade. “O que fazer? Estudar o populário e esses autores”¹² de Mignone, tornar-se-ia a extensão – plágio? – do questionamento de Mário de Andrade sobre as características musicais da raça: “Onde que estão? Na música popular”¹³.

Nessa busca da orientação individual, reconhece sempre o seu talento, mas haveria o empenho em “[...] provocar uma inflação do Eu, de forma a criar um grande orgulho que se sobreponha à vaidade”¹⁴. Desses dois sentimentos, salienta a superioridade dimensional do primeiro, único recurso para uma longa caminhada, diferente da vaidade, esta superficial.

Francisco Mignone, nessa efervescência visando ao descortinar, entenda-se, é capaz da prática plena, mas precisando policiar-se. Do final da década de 20, passando-se pelo cinquentenário até a chegada dos oitenta anos, há poucas oscilações quanto aos preceitos realmente aceitos por Mignone, excluindo-se obviamente a ampla acumulação das técnicas. Em carta a Vasco Mariz, bem posteriormente, expande fronteiras: “Posso escrever uma peça em *dó maior* ou *menor*, sem dor nem pejo, assim como elaborar conceito de música tradicional, impressionista, dodecafônica, serial, cromática, atonal, bitonal, politonal e quiçá, se me der na telha, de vanguarda, com toques concretos, eletrônicos ou desfazedores de multiplicadas faixas sonoras”. E deixando ao largo quaisquer estéticas que podiam se tomar

9. MIGNONE, Francisco. *Op. cit.* p. 40.

10. *Idem, ibidem, loc. cit.*

11. *Idem, ibidem, p. 41.*

12. *Idem, ibidem, p. 42.*

13. ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre Música Brasileira*. São Paulo, I. Chiriato, 1928. p. 6.

14. MIGNONE, Francisco. *Op. cit.* p. 43.

amarras: “Tudo se pode realizar em arte, desde que a obra traga uma mensagem de beleza e deixe no ouvinte a vontade de querer ouvir muitas vezes a obra. Não acontece isso também nas outras artes?”¹⁵.

Estas afirmações corroboram toda uma posição literariamente embrionária em *A Parte do Anjo*, no segmento orientação individual, mas doravante plenas de todo espectro das técnicas conhecidas no início dos anos 80. Quando em outra carta de 15 de junho de 1985, Mignone escrevia: “Junto vai *A Parte do Anjo* – você vai encontrar a minha maneira de ser como artista. Continuei e perdurarei sempre o mesmo”¹⁶, ratificava meses antes da morte posições que poder-se-iam entender elásticas – quanto à absorção das técnicas composicionais – no livro contidas e expandidas na carta a Vasco Mariz. Ao se ler Mignone nas distâncias temporais, o seu engajamento com a pluralidade estética e com a beleza da mensagem pareceriam ser presentes em seu mundo interior¹⁷.

No segmento orientação social, segundo capítulo de *A Parte do Anjo*, Mignone a par conceitos seus, visita à exaustão afirmações já expressas no *Ensaio sobre Música Brasileira*. O plágio, nessas passagens, é evidente. Verifica-se que a estética transmitida por Mário de Andrade, verbalmente e através dos escritos, permanecia *aparentemente* intacta. Quase vinte anos após, recorre ao *Ensaio* para apresentar a sua ligação ao ideário nacionalista, que outras passagens de *A Parte do Anjo* desmentiam. A hipótese da camuflagem ganharia impulso. Escreve Mignone:

“Não, não sou um gênio inato [...] Se eu fosse gênio inato o meu destino era atingir toda a Humanidade. Não me incomodava com escolas, países, tempos, raças, mandava tudo plantar batatas, para liberdade pura do meu gênio elevando a Humanidade. Mas si eu sou gênio feito, o meu destino é mais realista, mais prático, mais qualificado, e tenho que elevar a Humanidade naquilo em que ela é condicionada pelos seus imperativos pragmáticos e transitórios, isto é, tempo, raça, país, escola. É curioso como os gênios feitos são nacionais”¹⁸.

É do *Ensaio* de Mário de Andrade a frase: “Se um artista brasileiro sente em si a força do gênio, que nem Beethoven e Debussy sentiram, está claro que deve fazer música nacional [...] E se o artista faz parte de 99% dos artistas e reconhece que não é gênio, então é que deve mesmo fazer arte nacional”¹⁹.

Na extensa digressão nesse capítulo de Mignone a respeito do gênio, do nacional, uma outra utilização de conceito evidencia a plena anuência com o pensamento de Mário de Andrade, sempre do *Ensaio* mais precisamente. A célebre

15. MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981. p. 191.

16. Carta a J. E. M.

17. Sergei Prokofiev não teria realizado reflexões concordes ao manifesto Jdanov de 1948, que condenava o *formalismo*, propondo, em contrapartida, meios composicionais a atenderem o realismo soviético; mas na essência criativa continuando, ele, Prokofiev, o mesmo?

18. MIGNONE, Francisco. *Op. cit.*, p. 44-5.

19. ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre Música Brasileira*, ed. cit. p. 6.

e polêmica *boutade* de Mário de Andrade, exaustivamente interpretada pelos pósteros: "Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, si não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta"²⁰ teria a ratificação por parte de Mignone que, ao discorrer sobre o músico social e nacional, afirmaria: "[...] porém com exceção de Carlos Gomes e de Villa-Lobos (*Guarani, Schiavo, Chôros, Amazônia, Alma Brasileira*) que souberam criar sobre símbolos gerais, os outros foram, me perdoem, muito bestas"²¹. Reverendíssima e perdoar pertenceriam ao mesmo patamar, com diferenças de *nuances*. Mário de Andrade refere-se aos não engajados como bestas, Mignone retroage no tempo, excetuando Carlos Gomes.

Possivelmente, o capítulo "A parte do Anjo", que dá nome ao conjunto de textos, esteja a pairar como a revelação do mundo interior de Mignone. Anjo e demônio, antagonismos de forças que sempre existiram na vida e obra do autor, a dimensionar o todo. Foi a existência dos contrários, expressos, assimilados, *ego* e uma espécie de *alter-ego* - Chico Bororó e as circunstâncias -, que substanciaram a composição musical tão diversificada, tão repleta de *trouvailles* desconcertantes, e mesmo as mais díspares obras têm a impressão digital, o estilo do autor. As composições para piano, como exemplo, instrumento do qual foi exímio executante, mantêm em toda a longa trajetória do autor - apesar de tantas sendas percorridas - um fio condutor que faz entender ser do mesmo criador obras rigorosamente espalhadas no tempo. E esse fio é o idiomático técnico-pianístico²².

Que o compositor passava, nos anos em tomo do seu cinquentenário, por forte crise existencial - mercê dos antagonismos criativos - é notório e Luiz Heitor, testemunha, citando inclusive Mário de Andrade que, anos antes, já se apercebera dos dilemas de Mignone. Nesse terceiro capítulo, o compositor vive intensamente a presença da dúvida, graças, e muito, à incrível versatilidade no quadro compositivo. Volta-se: Anjo e demônio, Bem e Mal, dúvida dinâmica, "que faz a curiosidade que perquire e busca penetrar no âmago das coisas [...] dúvida que desconfia, que faz o medo e me paralisa, como um sapo diante da cobra"²³.

Sente-se que, do desalento, da desconfiança, do receio por que passava, Mignone busca forças que o impulsionavam após resignação à aceitação. O discurso de Mignone, longe de qualquer espírito cartesiano, é plenamente sensitivo - intuitivo por vezes - onde o inefável e telúrico convivem nas divergências que tendem à harmonia. A comparação é sempre proposta bem elaborada: "É a atitude do indivíduo que tendo um calo no pé, em vez de compreender a fatalidade do calo, não admite a fragilidade da pele e corta logo os dois pés! Ora é aceitando a existência

20. *Idem, ibidem, loc. cit.*

21. MIGNONE, Francisco. *Op. cit.*, p. 48.

22. Tipicidades idiomáticas são tratadas em: MARTINS, José Eduardo. A pianística multifacetada de Francisco Mignone. *Revista Música*. São Paulo, Dept. Música - ECA-USP, v. 1, n. 2, p. 89-113. nov. 1990.

23. MIGNONE, Francisco. *Op. cit.*, p. 50.

do calo, que eu consigo inventar um jeito de acabar com ele e continuar avançando até ... o próximo calo”²⁴.

Esta aceitação tomar-se-ia o passo não messiânico mas em direção consciente às dúvidas que podem levar ao aperfeiçoamento. Anjos e demônios impulsionam-no à auto-admiração e ao desânimo. Ambigüidades em permanentes confrontos, que deságuam num descortinar novos horizontes, apesar do convívio com a pouca praticidade. Os interesses são outros. O “continuei e perdurarei sempre o mesmo “ de 1985 – entenda-se a curiosidade – não seria resultante dialética e benfazeja do demônio – não tão demônio assim – que quase quatro décadas precedentes levara-o a afirmar: “Eu tenho sempre o meu demônio que me conduz à perversidade intelectual de dizer: “mas é isto mesmo que eu estou fazendo e sempre fiz”²⁵? Naquela frase presente e futuro, nesta, presente e passado, ambas pertencentes à extensão do caminho.

O quarto dos textos, “A música brasileira (predestinados e destinados)”, curto, trata mais de uma resumida panorâmica de dois autores do que de problemas essenciais da música no país. Não há aprofundamentos. Têm interesse determinadas focalizações. O termo *besta*, emprestado do *Ensaio sobre Música Brasileira* de Máio de Andrade em texto anterior de Mignone, é esquecido no contexto. Dir-se-ia que o compositor tivera consciência da *boutade*. Os músicos do passado perdem a pejoração de bestas para terem outra referência, contudo sempre à distância: “Os antecessores guardo-os na respeitosa ordem cronológica em que honestos historiadores os colocarem”²⁶. Curiosamente, o discurso oficial contrariaria o coloquial e a prática diária de Mignone. Teve a maior consideração pelo passado musical brasileiro, sobremaneira nas últimas décadas da existência.

A *besta* minúscula, sem horizontes, desaparece, e tal como numa visão fantasmagórica e mitológica, surge outra, essa telúrica e grandiosa, a *Besta*. “Villa-Lobos é a *Besta*, o elemento de irracionalidade irrompente, vulcânica, destruidora, colossal, no bom e no mau sentido. Villa-Lobos é genial? Não se sabe. Sentimo-lo genial pelo em que a música dele nos ilumina, nos força, nos desvirgina, nos sangra em nossas transitoriedades. [...] Villa-Lobos é a *Besta*, é uma força magnífica, apaixonante, mesmo sublime, das cavernas da irracionalidade. O oposto ao sapientíssimo e racionalíssimo Ravel”²⁷. Toda essa apreciação solidificar-se-ia ao longo e Villa-Lobos, a cada década, sofre o fenômeno da maior expansão. Em pleno momento de vivência do colega, Mignone, com humor, aponta defeitos na feitura de certas obras: “É certo que ele jamais se preocupou em se dar um destino, mas ele é a *Besta*, forçado ao destino que vai tendo. E como é um safado consciente vai vencendo e se destinando, até com prejuízo da própria composição. E ninguém poderá negar que até com a safadez, e fazendo besteiras incríveis, ele está se dando um forte e histórico destino”²⁸.

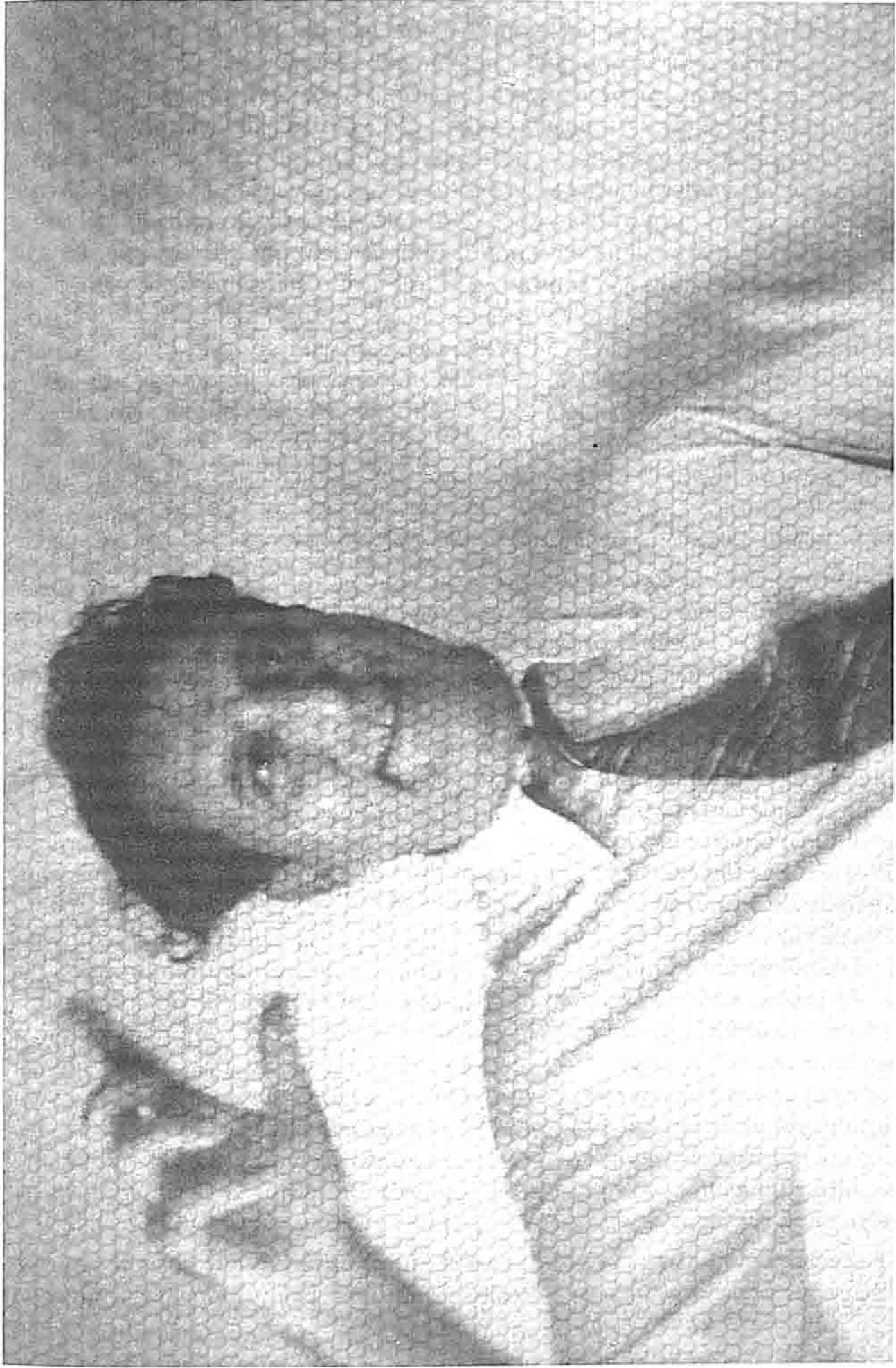
24. *Idem, ibidem*, p. 50-1.

25. *Idem, ibidem*, p. 51.

26. *Idem, ibidem*, p. 52.

27. *Idem, ibidem*, loc. cit.

28. *Idem, ibidem*, p. 53.



Francisco Mignone, regendo, em estúdio. (Arquivo IEB)

Mignone privilegia, sob aspecto outro, a grande capacidade de um mais jovem, Camargo Guarnieri, que, ao não ouvir chamamentos alienígenas, “[...] está fazendo uma música muito mais profundamente brasileira, já expressivo-psicologicamente brasileira, que o Villa-Lobos e toda a nossa geração”²⁹. Essa última afirmação ratifica não ser Mignone o exemplo nítido desse mergulho brasílico. Contudo, continua afirmando que, sem determinados ascendentes, não poderia Camargo Guarnieri ser o que é: “Mas, repito, sem o Villa-Lobos, Mário de Andrade, Lorenzo Fernandez e Luciano Gallet ele não poderia de forma nenhuma, nem que fosse gênio, fazer a música que está fazendo [...] E com isto o Brasil teve o seu primeiro e verdadeiro músico purista”³⁰. Estava-se a poucos anos da *Carta aos Músicos e Críticos do Brasil*, na qual essa necessidade de preservação *purista* se fazia oportuna para Camargo Guarnieri. A sua longa trajetória, a constância irreduzível aos ideais nacionalistas, foi-lhe bem e mal, e a esmerada escrita revelaria a pouca vontade de visitar vertentes teóricas emergentes. Permaneceria um purista. Sob prisma outro, as observações de Mignone sobre Villa-Lobos e Camargo Guarnieri ganham dimensão na medida em que, no fim do texto, evita conclusões artístico-estéticas sobre a música brasileira, por suspeitá-las “apressadas ou perfunctórias”³¹.

Encerra o ciclo de textos a autovisão, datada de 1945, da ópera *O Contratador dos Diamantes*, em que o autor narra com profundo senso de humor as estréias da ópera no Rio de Janeiro e em São Paulo, no ano de 1924, e episódios relativos às mesmas, e com não menos hilárias as peripécias junto a um empresário ludibriador.

A releitura de *A Parte do Anjo* – obra já citada ao largo por historiadores – faz entender que, em plena turbulência estética no final dos anos 40, Mignone se posiciona *oficialmente* nacionalista, *oficiosamente* aberto a todas as correntes. Faz entender que o seu discurso ignora a posição, essa sim, assumida *in totum* por Luiz Heitor, que busca, ao explicar o autor das *Valsas de Esquina*, construir, amparando-o, o muro de arrimo que seria Mário de Andrade. A armadilha e o despistamento preparados inconscientemente ou não por Mignone – necessidade de não submergir a sua criação – atinge a ambos, o autor de *Paulicéia Desvairada* e o próprio Luiz Heitor. As provas evidentes ficariam reservadas à extensa produção do compositor, que percorreria absolutamente *à l’aise* gêneros e técnicas. Faz compreender que o engajamento oficial – premido, fríse-se, por motivos da subsistência física e mental – demonstra que o fundamental de um autor, o estilo, uma das salvaguardas da perenidade, estaria presente nas criações as mais antagônicas sob a égide das técnicas composicionais. O mesmo criador dos *Seis Prelúdios* entende pertinente a elaboração de outra obra referencial, os *Seis Prelúdios e Meio*, síntese de procedimentos. Décadas de distância.

Recentemente, duas posições básicas foram publicadas, nas quais a essência das discussões poderia evidenciar perenidades ou não. Numa primeira, formulada

29. *Idem, ibidem*, loc. cit.

30. *Idem, ibidem*, p. 54.

31. *Idem, ibidem*, loc. cit.

por Oswaldo Costa de Lacerda, *Meu Professor Camargo Guarnieri*, entende-se o fechamento unilateral quanto à questão nacionalista. A Europa é tratada por superada e exaurida³² (sic) e a *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* é exaltada. A inexistência do interlocutor competente à época de Mário de Andrade, a partir dos anos 20, propiciou o fácil enraizamento de suas teorias. Pareceria claro que estas, atravessando o século, foram entendidas em 1947 como duradouras por Luiz Heitor, mas mostrar-se-iam nos estertores através do depoimento de Oswaldo Costa de Lacerda³³.

Uma segunda posição, hodierna, aberta, pluralista, seria formulada por Ricardo Tacuchian que, ao escrever sobre o Festival Sonidos de las Americas: Brasil, realizado em Nova Iorque em 1996, entende cinco grandes tendências na música brasileira: uma primeira, denominada nos anos 60 e 70 de Música de Vanguarda; como segunda corrente, a presença de um neonacionalismo e os seus adeptos, exemplifica, “[...] dão ênfase ao impulso rítmico dos tambores e fundem estes recursos com técnicas composicionais contemporâneas”; uma terceira, de caráter neo-romântico: “[...] com a exploração de uma atmosfera do tipo *New Age Music* e com algumas grandiloqüências hollywoodianas”, sendo que o tonalismo é plenamente assumido; como quarta tendência, define “[...] a de um comportamento estético que tenta superar as velhas polaridades que definiram a música do século XX: velho/novo, tradição/renovação, tonal/atonal, conteúdo/forma, ocidental/oriental, nacional/universal, entre outras. [...] sendo chamada, por algumas pessoas, de pós-moderna”; e a última, “[...] de uma riqueza ilimitada e, ela própria, admite várias subdivisões: a música eletro-acústica”³⁴.

Não seria difícil perceber que Mignone, em 1947 e na carta a Vasco Mariz, já antevia caminhos...

O espectro da tragédia, esta infelizmente a se mostrar a cada ano mais nítida, escaparia das discussões estéticas ideológicas e políticas, para ser focado na imperiosa não-divulgação. Se vícios culturais mais claramente sentidos têm origem sobremaneira a partir do emergente movimento nacionalista dos anos 20, pois os propósitos ficam definidos quanto ao que deveria ser divulgado e este era o da produção ligada à corrente voltada ao nacional, outros fatores implicariam a acentuação da crise.

O silêncio se estenderia a todos os que morreram nas décadas a seguir. Enquanto presentes, a própria existência, os deslocamentos geográficos lógicos, sustentam a divulgação. O autor tem parcela nesta e a mesma se faz a partir de fatores referentes à produção, e tantas vezes pessoais, a determinarem até a aparência da qualidade. O desaparecimento do compositor tem sido – exceção

32. Em 1939, Mário de Andrade já não se referia à “insidiosa e mortífera iara internacional”? Cf. MIGNONE, Francisco. *A Parte do Anjo*. Op. cit., p. 61.

33. LACERDA, Oswaldo Costa de. *Meu Professor Camargo Guarnieri*. *Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea*. Goiânia, SBMC, a. 3, n. 3, p. 53-75, 1996.

34. TACUCHIAN, Ricardo. *O Brasil no Carnegie Hall*. *Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea*. Rio de Janeiro, a. 3, n. 3, p. 81-2, 1996.

única a Villa-Lobos quanto à internacionalização, e a uns pouquíssimos quanto à divulgação pelo menos em centros do Brasil – o eclipsar da obra. Sem o interesse da presença do autor, o intérprete perde a motivação – quando não causas escusas desviam-no do repertório – e a sombra, já sepulcral, toma-se escuridão completa.

Urge redescobrir tantos autores. Que não fique apenas na comemoração dos 100 anos a lembrança de Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez ou Pixinguinha, os três plenos da dedicação ao criar. Poucas récitas estarão a homenagear os dois primeiros; quanto ao terceiro, a grande mídia se ocupará, até adequadamente, em 1997. E deverá ser apenas isso.

Quanto a Mignone, a sua ausência nas programações regulares é a evidência do empobrecimento de uma das culturas brasileiras. Mídia e sociedades de concerto estariam dispostos ao resgate? Estariam, por exemplo, dispostos a sugerir as obras de Mignone aos famosos conjuntos orquestrais estrangeiros que nos visitam? É lamentável a quase certeza que leva ao não acreditar.

THE ANGEL AND HIS METAMORPHOSIS

ABSTRACT: Francisco Mignone in face the principles of the Nationalistic aesthetics proposed by Mário de Andrade. The need of *adherence* as a requirement for intellectual and artistic survival. *A Parte do Anjo (The Angel's share)*, dated 1947, and the antagonisms. Thematics: plagiarize and skill, talent and technique, inborn genius and man made genius, national and international music, angel and devil, dynamic doubt and doubt with mistrust, Villa-Lobos and Camargo Guarnieri. Pluralism of the thought. A terminal Nationalism and modern trends of the Brazilian music.

KEYWORDS: F. Mignone; *A Parte do Anjo*; pluralism of the thought.