

MÁRIO DE ANDRADE E FRANCISCO MIGNONE: A MEDIAÇÃO DE DIFERENTES TRADIÇÕES CULTURAIS NA FORMAÇÃO DO NACIONALISMO MUSICAL BRASILEIRO¹

Flavio T. Barbeitas

Ao propormos a análise do trinômio vivência, pesquisa e criação em um compositor como Francisco Mignone, necessariamente nos situamos diante do vigor de uma questão fundamental, a qual pergunta pelas provocações do contexto cultural em que o compositor se inseria e pela forma como Mignone respondeu – ou correspondeu – a essas provocações. Simultaneamente, para a própria compreensão desse contexto cultural, impõe-se a reflexão sobre pelo menos dois temas fundamentais já aqui antecipados: 1) as condições da produção musical no Brasil e 2) o nacionalismo que, como um projeto intelectual e estético, visava interferir nessas mesmas condições de produção e reorientar os agentes musicais para a consecução de objetivos precisos e bem definidos. O nosso olhar sobre Mignone pretende, fugindo do tradicional biografismo, articular esses elementos na medida da sua ação sobre o percurso artístico do compositor, verificando de que maneira determinaram a sua pesquisa e a sua criação.

Francisco Mignone, como se sabe, não participou da Semana de Arte Moderna de 1922. Àquela época, encontrava-se na Itália, como bolsista do governo de São Paulo, com a finalidade de aperfeiçoar os seus estudos musicais. Estava, pois, distante da polêmica que desvairava a Paulicéia com debates acalorados entre os jovens artistas modernistas e os representantes de uma minquante tradição romântica. A Semana de 22, como evento, figura adequadamente no quadro clássico dos manifestos e do espírito revolucionário característicos da Modernidade. Representava, nesse sentido, aquele mesmo anseio de instaurar imediatamente o novo, quebrando práticas hegemônicas do fazer artístico e buscando uma radical antecipação do futuro. Octavio

¹ Este texto, com pequenas diferenças, será publicado, ainda em 2002, na revista *Música Hoje* do Departamento de Teoria Geral da Música da Escola de Música da UFMG.

Paz definiu bem essa característica moderna como constituinte de uma “tradição da ruptura”, por ele considerada uma expressão da consciência histórica da nossa civilização, “que procura seu fundamento, não no passado nem em nenhum princípio imóvel, mas na mudança”². De fato, os modernistas brasileiros eram movidos por um ardente desejo de mudança. Mudança, porém, entendida não apenas como rejeição ou superação da tradição, mas, dadas as particularidades do contexto, como um necessário gesto de afirmação. Uma das questões centrais na ocasião, aqui muito grosseiramente abordada, era a eliminação, ou pelo menos a diminuição, da abissal distância existente entre intelectuais e povo no Brasil, ou, dito de outra forma, entre cultura erudita e cultura popular. Um problema cuja solução, para os modernistas, passava por uma intensa dedicação à compreensão da realidade cultural brasileira a fim de alicerçar em bases populares a construção de uma autêntica arte nacional. Inegavelmente embutido na proposta, encontrava-se um mal disfarçado drama existencial, algo como uma crise de identidade, que esclarecia a urgência em definir a nacionalidade e em localizar o verdadeiramente brasileiro. A contradição, contudo, permanecia na determinação da postura em relação à cultura popular, tradicionalmente concebida pela intelectualidade brasileira ora como uma fascinante fonte de energia, ora como uma pedra bruta à espera de lapidação; um nó que, embrionário na Semana, acentuou-se dramaticamente na elaboração e execução do projeto estético nacionalista.

O esforço modernista de aproveitamento da cultura popular havia sido antecipado, reconheça-se, por tendências artísticas anteriores – como, por exemplo, o regionalismo literário de Coelho Neto – que procuravam incorporar ao código culto registros e coloridos populares. Ali, o resultado, em geral, pouco superava uma prática de citações que, não encontrando espaço para

² PAZ, Octavio. *Os Filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 25.

uma real integração, jamais se desvencilhavam do estranhamento em relação ao ambiente geral do texto. Acabou constituindo-se, no dizer de Antonio Cândido,

um estilo esquizofrênico, puxando o texto para dois lados e mostrando em grau máximo o distanciamento em que se situava o homem da cidade, como se ele estivesse querendo marcar pela dualidade de discursos a diferença de natureza e de posição que o separava do objeto exótico que é o seu personagem³

José Miguel Wisnik flagra essa mesma concepção alienadora presente na literatura de Coelho Neto na produção musical brasileira da época, marcada também por uma tentativa de aproveitamento do material popular na qual este aparecia praticamente como uma curiosidade, como uma sonoridade alienígena no seio de uma obra cuja essência provinha de uma fonte muito distante.

Tendo em vista experiências como a do regionalismo na literatura e a dos primeiros compositores ditos nacionalistas na música, é que os modernistas se colocaram diante do problema central da assimilação da cultura popular a um código culto a partir de uma nova perspectiva. Dado o efetivo malogro das tentativas anteriores, a questão não podia ser reapresentada apenas como mero aproveitamento de um material exótico, mas sim desde a consideração das potencialidades que este mesmo material oferecia para a constituição de uma nova técnica e mesmo para a eclosão de uma nova linguagem. Se antes a cultura popular participava de forma completamente passiva na constituição da obra, sujeitando-se a uma elaboração técnica que lhe era completamente estranha, a proposta modernista visava a uma fusão de códigos de cujo caldeirão surgiria enfim uma arte autenticamente nacional e representativa do que se entendia naquele momento por “raça brasileira”.

O período após a Semana de 22 é caracterizado exatamente pela elaboração e pela sistematização desse projeto. No que concernia à produção musical, Mário de Andrade lançaria,

³ Antônio Cândido citado por WISNIK, José Miguel, *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas cidades, 1983, p. 27.

em 1928, o *Ensaio sobre a música brasileira*, misto de análise e exemplificação da complexidade musical do país com um manual de orientações para os compositores eruditos. Ali se encontra a exposição de suas principais teses por meio de uma sucessão de comentários críticos a respeito da maneira como a música popular/folclórica se apresentava na cultura. São identificados os elementos constituidores dessa música (ritmo, melodia, instrumentação, etc.) e discutidas as formas de seu aproveitamento pelos compositores eruditos. Anunciam-se possibilidades de constituição de uma técnica própria para a música nacional desde a observação dos procedimentos populares e criticam-se posturas artísticas que atritavam com a funcionalidade social que a música deveria exercer. Pode-se dizer que com o *Ensaio*, lançam-se efetivamente os fundamentos de uma verdadeira escola de composição nacionalista, fundamentos esses que seriam a cada vez reafirmados por Mário de Andrade ao longo de sua vida.⁴

Um ano após a publicação do *Ensaio sobre a música brasileira*, retorna Francisco Mignone definitivamente ao Brasil. Na bagagem trazia composições à moda italiana, francesa e espanhola, frutos de suas andanças pela Europa. O cenário que encontra em São Paulo, todavia, é marcado por forte contraste com a realidade européia. As condições da produção musical no Brasil sempre se estabeleceram em bases muito pouco favoráveis para a música de concerto e, particularmente naqueles anos, eram caracterizadas pelo reduzidíssimo número de orquestras, pelo mercado inexistente para compositores e pelas possibilidades de atuação restritas ao ensino. Nada, portanto, que desse a Mignone a oportunidade de explorar os conhecimentos obtidos no velho continente. Some-se a estes problemas contextuais, o questionamento feroz das suas próprias composições por Mário de Andrade, àquela época crítico musical atuante, demonstrado nos comentários sobre a ópera *L'innocente*, estreada em São Paulo ainda em 1928. Francisco Mignone via-se, pois, premido de todos os lados. Do ponto de vista da própria sobrevivência

⁴ Cf. CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e Ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985.

como músico, pela árida realidade musical brasileira e, principalmente, paulista; do ponto de vista artístico, pela ácida crítica modernista, personificada em Mário, que lhe cobrava o afastamento das influências européias que por toda a vida o haviam cercado, desde a infância transcorrida no seio de uma família de imigrantes italianos. As respostas de Mignone não tardariam muito. Em 1933 decide transferir-se para o Rio de Janeiro a fim de lecionar Regência no então Instituto Nacional de Música (atual Escola de Música da UFRJ), organismo em cuja órbita gravitavam, desde os tempos do Império, os principais nomes da música erudita brasileira. Por outro lado, a sua primeira *Fantasia Brasileira*, para piano e orquestra, estreada em 1931, é a resposta às críticas de Mário e representa a sua adesão ao projeto nacionalista.

É possível interpretar as atitudes de Mignone como pseudo-opções, pois, na verdade, advinham da unidirecionalidade das alternativas que se lhe apresentavam à época. As condições de produção musical no Brasil não lhe permitiam uma dedicação, por exemplo, ao cultivo do gênero operístico em meio ao qual ele, de certa forma, se educara, não só em família, mas também na própria Itália. Como ele próprio afirmou em seu *Depoimento* no Museu da Imagem e do Som, após *L'Innocente* sentiu um grande desânimo em escrever óperas devido ao fato de o trabalho de composição ser muito grande para tão poucas representações nos teatros brasileiros. Essas mesmas condições tampouco lhe permitiam uma vida dedicada somente à composição, exigindo-lhe tempo para o ensino, sua principal fonte de renda. A própria música que ele estava habituado a compor, a música que estudara durante nove anos na Europa, originada da escola francesa de Massenet; esta música era violentamente atacada pela intelectualidade brasileira, empenhada, como vimos, na constituição de uma música erudita que expirasse brasilidade.

A aceitação, portanto, dos postulados do nacionalismo constituía, na prática, o único caminho possível a ser tomado por um compositor ainda jovem e carente de um brilho próprio que lhe assegurasse uma carreira independente da normatização estética que o nacionalismo

propunha. A partir da *Fantasia Brasileira* e dos conseqüentes elogios de Mário de Andrade, inicia-se um processo de estreita colaboração entre o escritor e o compositor. Propostas e argumentos de Mário resultariam em importantes obras de Mignone como o bailado *Maracatú do Chico-Rei*, as *Valsas de Esquina*, a *Sinfonia do Trabalho*, o poema sinfônico *Festa das Igrejas*, o projeto da ópera *O café*. Para Luiz Heitor Corrêa de Azevedo,

o autor de *Macunaíma* via [em Mignone] o compositor ideal para o povo; [aquele] que, segundo as suas concepções da arte em função da sociedade nova, apresentava as características mais adequadas a esse destino: acessibilidade de expressão e robustez de técnica, honestidade artesanal.⁵

A integralidade da adesão de Mignone ao nacionalismo teve, a nosso ver, um caráter mais definitivo do que comumente se considera. Mesmo após a morte de Mário, quando Mignone, livre das doutrinações do amigo, dedicou-se ao cultivo de experiências composicionais diferentes daquelas estabelecidas pela tradição nacionalista, ele o fez movido muito menos por um convencimento estético do que por uma natural propensão ao conhecimento de novas técnicas e novos meios de expressão musical. A sua trajetória pelo atonalismo, por exemplo, nunca chegou a indicar uma efetiva mudança de rumo, seja porque Mignone jamais abandonou totalmente os gêneros ligados ao nacionalismo, seja porque tratou-se mesmo de uma fase efêmera em sua carreira de compositor. Quando completou 80 anos, em entrevista ao *Jornal do Brasil*⁶, o compositor dizia condenar toda a sua fase atonalista, embora reconhecesse que aquele período muito o havia ajudado a melhorar sua técnica de composição. Na verdade, em todos os seus depoimentos, é nítida a sensação de que o compositor não encontrou nada nem ninguém que substituísse a fortíssima referência intelectual representada por Mário de Andrade. Por isso, mesmo com o desaparecimento do autor de *O Banquete* e mesmo com a perda de vigor do movimento nacionalista, nota-se em Mignone sempre a nostalgia daquele projeto e de seu

⁵ “Si alza la tela”, In: MIGNONE, Francisco. *A parte do anjo*, autocrítica de um conqudentenário. São Paulo: Mangione, p. 21.

⁶ PAES, Priscila, *A utilização do elemento afro-brasileiro na obra de Francisco Mignone*, São Paulo: USP, 1999 (dissertação de mestrado), p. 59

mentor. Um exemplo da filiação incondicional ao pensamento andradeano evidencia-se no pequeno livro intitulado *A parte do anjo*, escrito por Francisco Mignone aos cinquenta anos de idade, no qual estão contidas algumas reflexões a respeito da sua trajetória musical. Os escritos de Mignone, mais do que uma simples convergência, sinalizam para uma aceitação dócil das principais orientações constantes do *Ensaio sobre a música brasileira*. É exemplo disso a concepção de uma orientação social para a música em oposição ao individualismo romântico:

Si sou um ser social tenho necessariamente que contribuir para a comunidade (...). Como artista, sou obrigado a mais um e mais sublime imposto: contribuir para a cultura e o aperfeiçoamento artístico da humanidade, na medida maior de todas as minhas forças⁷.

Essa orientação social, no caso brasileiro, estaria ainda fortemente relacionada à idéia de nação:

Si eu fosse gênio inato, o meu destino era atingir toda 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 nacionais⁸.

No que se refere ao conteúdo da pesquisa composicional, as idéias de Mignone parecem desenvolvimentos tímidos das idéias do *Ensaio*:

Tenho pesquisado muito porque sempre me dou uma porção de problemas técnicos por resolver (...). Por exemplo: faço uma “Valsa de esquina” em três partes e pesquiso a possibilidade de ir acrescentando contrapontisticamente as melodias das partes. Será essa uma pesquisa legítima? Não! Não passa de um treinamento técnico, útil mas ineficaz, porque não atinge a essência do problema “valsa brasileira”. (...) Mas preciso esclarecer bem o que quer dizer pesquisar sobre problemas essenciais. Eis um: a expressividade psicológica da música brasileira. Todos têm fracassado nesta pesquisa, caindo a maioria na quadratura da modinha. Só mesmo o Villa-Lobos nas Serestas (algumas) e o Guarnieri em algumas canções conseguiram alguma coisa. O que fazer? Estudar o populário e esses autores. (...) Deve-se estudar tudo e aproveitar de todos. Bem. Percebidos os elementos psicologicamente expressivos da atual música brasileira, então pesquisar como desenvolvê-los. Pegar nos elementos da modinha e fugir sistematicamente da forma canção, da forma toada, de qualquer espécie de quadratura, atacando sistematicamente o processo da melodia infinita.⁹

⁷ MIGNONE, Francisco. *Op.cit.*, p. 44.

⁸ *Idem*, p. 45

⁹ *Idem*, pp. 41-42

A percepção e o domínio dos “elementos psicologicamente expressivos” da música brasileira visando a um posterior desenvolvimento formam um conjunto previsto nas três fases do caminho de nacionalização da arte vislumbrado por Mário (tese nacional, sentimento nacional e inconsciência nacional). A exortação andradeana para que os compositores pesquisassem materiais e procedimentos populares (pesquisa apenas esboçada no *Ensaio*) foi tomada por Mignone como referência fundamental do seu trabalho como compositor. “Não há dúvida: meu nacionalismo tem de ser inflexível. Intransigente.”, diria ele em *A parte do anjo*. A pesquisa de Mignone das tradições musicais brasileiras é marcada, em muitos casos, mais favoravelmente pela abrangência do que pelo aprofundamento. Comparecem nas suas obras a exploração fecunda dos elementos afro-brasileiros, a marca da tradição rural paulista da toada, do cateretê e da moda de viola, e a música popular urbana. Cada um desses elementos constituintes da música brasileira foi tomado por Mignone como um verdadeiro universo de possibilidades, levando-o a uma produção caracterizada inegavelmente pela extensão e pela variedade. Cabe aqui perguntar pela maneira como se processa a imersão de Mignone na cultura popular e como se dá, neste compositor, o objetivo do nacionalismo de apropriação dos materiais populares para posterior reelaboração.

A chamada “fase negra” de Mignone marca o período imediatamente posterior à sua opção nacionalista. Há um largo emprego do elemento afro-brasileiro, inspirando a composição de numerosas obras, dentre as quais vale citar os poemas sinfônicos *Babaloxá* e *Batucajé*, as quatro *Fantasia Brasileira* para piano e orquestra, a *Suíte Brasileira* para piano, os *Cânticos de Obaluayê* para canto e piano, além do famoso bailado *Maracatú do Chico-Rei*. Não obstante a fertilidade da produção nesse período, a “fase negra” iria culminar numa grande crise artística de Mignone, traduzida em ceticismo e na incapacidade de enxergar originalidade em suas composições. Essa crise preocuparia muito Mário de Andrade que, em artigo publicado sobre

Mignone em *O Estado de São Paulo*¹⁰ apontava as “poucas possibilidades artísticas” da “música negra” – devido a um suposto “excesso de caráter” – como causa do desânimo do compositor para com a sua produção. Em outro artigo¹¹, o escritor enxergaria na exploração do filão negro da música brasileira por parte de Mignone um certo “brasileirismo intencional”, saudando a sua superação no bailado *O espantalho*. Guardemos por um instante essa análise de Mário e busquemos olhar sob um outro prisma a “desilusão negra” de Francisco Mignone. Tomemos um trecho de uma entrevista concedida a Priscila Paes, na qual o compositor lembra que sua relação com a “música negra” remontava aos tempos de infância:

Minha mãe contratava essas pretas, negras, pra (sic) fazer a limpeza de casa e tal, a faxineira... e eu ouvia esses cantos todos e sempre ficava muito embevecido com esses cantos, achava que eles tinham um quê de nostálgico¹².

Um exame de sua biografia não permite encontrar nenhum vínculo mais forte do que esse com a tradição musical afro-brasileira. Embora através de suas obras tenhamos a certeza de que Mignone foi um ouvinte e um espectador atento das manifestações negras, não se pode deixar de perceber o afastamento natural existente entre compositor e matéria-prima. Um elevado grau de exotismo presente desde a “Congada” da ópera “O contratador de diamantes” permanece presente nas demais obras da “fase negra” denunciando uma aproximação apenas superficial do homem urbano de família italiana com uma manifestação popular de raízes não-européias. É importante esclarecer que o exotismo de que falamos diz respeito à postura daquele que se posiciona a partir de uma ótica exterior (daí ex-ótica) ao fenômeno que observa. Aliás, o exotismo é exatamente um fato ligado ao observador estrito, na medida em que acusa a inexistência da efetiva participação e integração, relativizando, por conseguinte, a forma como se dá a apropriação do fenômeno. Não

¹⁰ ANDRADE, Mário de, *Música, doce música*, São Paulo: Livraria Martins, 1963, pp. 309-313.

¹¹ *Idem*, pp. 349-353

¹² PAES, Priscila, *op. cit.*, p.65

espanta, pois, que o entusiasmo de Mignone com o filão negro da música brasileira tenha logo arrefecido. Havia ali uma impossibilidade de se estabelecer uma mediação convincente e um diálogo frutífero. Voltando a Mário de Andrade, vemos que ele também capta o artificialismo presente na “fase negra” de Mignone ao falar de um “brasileirismo intencional”. Todavia, ele mesmo, num movimento contraditório recorrente em sua teoria, acaba traindo-se logo em seguida ao mencionar a tal “pobreza artística” da música negra. Ora, a ótica de Mário, neste e em muitos outros casos, caracteriza-se exatamente pela externalidade, pela distância, pela incapacidade de conceber uma lógica de constituição da arte diferente daquela de sua tradição cultural. Eis mais um passo onde se expõe a principal debilidade do projeto nacionalista e algo de seu caráter elitista.

Encontramos um Mignone muito mais autêntico e com muito mais fôlego nos momentos de sua obra onde estão presentes elementos de tradições musicais das quais ele efetivamente participou. Ainda antes de sua viagem à Europa, quando compunha sob o pseudônimo de Chico Bororó, a cidade de São Paulo, como bem demonstra Aluísio de Alencar Pinto¹³, tinha o seu ambiente musical dividido entre canções italianas e a música caipira do interior do estado. Chico Bororó, em nítido e curioso contraste com o italianizado Mignone, posicionava-se nesse cenário como um cultor de cateretês, canções sertanejas e gêneros urbanos como a valsa e o tango. Músico prático e versátil, tocava em confeitarias, bailes e cinemas exatamente esse repertório que acabaria por conformar-lhe a musicalidade e a expressão. Anos mais tarde, em suas composições maduras, Mignone abordaria novamente aqueles gêneros com notável autoridade. De um lado, a sonoridade da música caipira que percorre boa parte de sua produção, marcando-lhe o caráter melódico; de outro, a nostalgia da seresta e do choro, presente, por

¹³ “Francisco Mignone e a música popular brasileira”, In: MARIZ, Vasco (org.), *Francisco Mignone, o homem e a obra*, Rio de Janeiro: Funarte: Editora UERJ, 1997, pp.137-146

exemplo, no grande repertório de valsas. Francisco Mignone, enfim, andou bem por um terreno onde foi capaz de realizar uma mediação efetiva entre a tradição popular de que participou e a cultura de elite da qual foi um representante.