

## Francisco Mignone e sua obra orquestral nacionalista

José D'Assunção Barros (UFFRJ/UFRJ)  
*jose.d.assun@globomail.com*

**Resumo:** Este artigo propõe a apresentar, em uma perspectiva panorâmica, e discutir a obra musical orquestral de Francisco Mignone, considerando-a do ponto de vista de sua possível divisão em fases. A principal orientação de análise relaciona-se à constituição de uma linguagem nacionalista brasileira na obra de Francisco Mignone.

**Palavras-Chave:** Francisco Mignone; Nacionalismo Musical; Música de Concerto.

### Francisco Mignone and his orchestral nationalistic works

**Abstract:** This article aims to discuss, in a panoramic perspective, the musical orchestral work of Francisco Mignone, examining it on the perspective on the possibility of considering this work in different phases. The main analysis orientation is directed to the constitution of a nationalistic language in the musical work of Francisco Mignone.

**Keywords:** Francisco Mignone; Musical Nationalism; Concert Music.

### Mignone e o início de uma trajetória rumo ao nacionalismo brasileiro

Na constelação de compositores relacionáveis ao Nacionalismo Musical brasileiro do século passado, o nome de Francisco Mignone (1897-1986) ocupa inevitável lugar de destaque. Ao retrocedermos aos primórdios de sua atividade composicional, podemos comprovar que esse compositor paulista oscilou um pouco antes de assumir uma posição mais definida entre os músicos nacionalistas. Mas depois que isto aconteceu, ele se tornou efetivamente um dos mais autênticos representantes da música erudita brasileira. A conquista desta brasilidade tem, contudo, uma história que será oportuno recuperar<sup>1</sup>.

Francisco Mignone Nasceu em São Paulo, filho de um flautista italiano, e desde cedo teve uma educação musical francamente italianizada. Mas ao lado disto vinha desenvolvendo uma espécie de segunda natureza: ainda jovem, escrevia muita música popular sob o pseudônimo de Chico Bororó – e naqueles anos pôde desfrutar de uma ‘fase boêmia’ comparável à que tivera Villa-Lobos entre os chorões cariocas<sup>2</sup>. Mas também desde esta mesma época já progredia em seus estudos clássicos no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, de maneira que aos 23 anos estes progressos o levaram a receber uma bolsa de estudos para se aperfeiçoar na Itália. Brasil e Itália se confrontavam conflituosamente (ou amorosamente?) na formação da sensibilidade do compositor paulista. Curiosamente, foram duas composições da época de sua formatura – ambas com temática brasileira – as que lhe abriram as portas para os estudos na Europa. Em um recital bem sucedido, a *Suíte Campestre* (1918) e o poema sinfônico *Caramuru* (1917) despertaram a atenção dos representantes de uma entidade de apoio musical ligada ao governo paulista – o que terminou por granjear-lhe o financiamento para uma viagem com estadia

em Milão, que ocorreria efetivamente a partir de 1920 e que duraria até 1929. Estava dado o ponto de partida para uma longa carreira.

Na Itália, sob orientação de Vincenzo Ferroni (1858-1934)– professor de composição tipicamente europeu (na verdade mais francófilo que italiano) – Mignone começou a compor sua primeira ópera: *O Contratador de Diamantes* (1923). Trata-se de música francamente italiana, apesar de basear-se no enredo brasileiro de Afonso Arinos<sup>3</sup>.

Isto, aliás, não era novidade: já desde a segunda metade do século XIX Carlos Gomes vinha escrevendo óperas que no máximo abordavam uma temática brasileira (como em *O Guarani*), e muitas vezes nem isto (como em *Salvator Rosa*, que descreve a história de um artista napolitano do século XVII). Quanto às investidas nacionalistas em ópera francamente brasileira, quase não existiam. O *Malazarte* de Lorenzo Fernández (1897-1948) só seria escrito em 1931, e as experiências de Villa-Lobos com os gêneros operísticos, pelo menos até aquela época, no máximo haviam rendido audições parciais, não chegando a ficar no repertório das companhias teatrais<sup>4</sup>. Antes disto, bastante entrincheirado no seio da antiga geração de nacionalistas românticos, Alberto Nepomuceno escrevera uma wagneriana *Ártemis* (1898) e uma *Abul* (1913) que se passava na antiga Caldéia, conforme um texto do contista Herbert Ward. Só Francisco Braga arriscara-se a um enredo nacional com *Jupira* (1900) – ópera baseada em um texto de Bernardo Guimarães, mas cantada em italiano.

Quem produzia mesmo operetas ambientadas em temática brasileira eram os músicos que iam se definindo como populares e que atuavam no teatro popular do início do século, como Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Paulino Sacramento (1880-1926)<sup>5</sup>. Desta forma, não havia nenhuma pressão nos meios eruditos para que os compositores enfrentassem o desafio de escrever uma ópera nacional em todos os sentidos (língua, tema e estilo musical). Da Itália, não sabendo ‘quando’ ou ‘se’ voltaria para o Brasil, Francisco Mignone escreveu um *Contratador de Diamantes* que era música bem italiana, e mais adiante continuaria insistindo nesta linguagem operística com *L’Innocente* (1927), ópera já escrita sobre libreto italiano<sup>6</sup>. Mas o *Contratador de Diamantes* – em meio a seus recitativos e árias italianizadas – já trazia um movimento bastante impressionante: uma *Congada* que explorava habilmente a rítmica afro-brasileira, e que lançava mão de um antigo tema de lundu. O trecho ocorre em uma cena do 2º Ato, quando vários negros dançam no átrio da Igreja de Santo Antônio, no Tejuco. Quase gratuito em meio ao enredo de *O Contratador de Diamantes*, o movimento tornou-se, no entanto, o que haveria de mais importante nesta ópera. O lundu aproveitado foi extraído da famosa coletânea de melodias brasileiras do período colonial que fora publicada pelos viajantes austríacos Spix e Martius, que aqui haviam estado na primeira metade do século XIX<sup>7</sup>. Mignone combina diversas passagens e aspectos deste tema popular com um tema original de sua própria lavra, e o insere dentro de um agitado ambiente rítmico afro-brasileiro.

O sucesso das soluções aqui encontradas por Mignone foi tanto que, no futuro, este movimento sinfônico seria muitas vezes apresentado isoladamente – e a

primeira vez em que isto ocorreu com projeção internacional foi já em 1923, no Rio de Janeiro, com a Filarmônica de Viena sob a regência de Richard Strauss (1864-1949)<sup>8</sup>. A repercussão da *Congada* foi tão significativa que Mignone compôs mais tarde um *Maxixe* (1928), com sucesso similar. Mas isto não o afastaria ainda dos estilos musicais europeus, embora ele também escrevesse pela mesma época um poema sinfônico de temática bem brasileira que denominou *No Sertão* (1925). Esta obra inspira-se na obra *Os Sertões* de Euclides da Cunha (1902), que já vimos ter sido uma das obras literárias mais marcantes do início do século. Mas ao mesmo tempo o compositor prosseguia com obras claramente européias – como os poemas sinfônicos *La Samaritane* e *Festa Dionisíaca*, o singelo e mediterrânico *Noturno-Barcarola* ou o poema sinfônico humorístico *Momus* (1925). Com estas composições, Francisco Mignone ia se tornando um italiano a mais no já congestionado céu das estrelas milanesas e napolitanas.

De qualquer modo, tal como se dividiu nos anos de juventude entre um Chico Bororó e um Francisco Mignone mais acadêmico, o compositor paulista parecia agora se dividir entre um Mignone Brasileiro e um Mignone Italiano, predominando nesta época este último. A sua vida sempre foi meio “polifônica”, como vimos ter sido a de Villa-Lobos (isto é, nela se desenrolavam vários destinos diferentes, entrelaçados como em um moteto renascentista). Para tornar ainda mais complexa a trama polifônica de sua vida, entre 1927 e 1928 surgiu um contraponto novo na produção musical de Francisco Mignone: ao mesmo tempo em que prosseguia com a sua preponderante tendência italianizada e com as suas eventuais experiências de composições mais brasileiras, o compositor paulista decidiu naqueles dois anos fazer uma viagem mais demorada pela Espanha – e de lá compôs algumas canções espanholas, das quais são exemplares significativos *Las Mujeres son las Moscas* (1928) e *Porque Lloras, Morenita?* (1930). Por esta altura ele também já tinha composto a sua *Suíte Asturiana* para orquestra (1928), que se destinava a registrar impressões colhidas na Espanha<sup>9</sup>. Entrementes, o compositor decidiu retornar ao Brasil – e isto transformou definitivamente a sua vida. Ele já vinha recebendo insistentes sugestões para que se dedicasse mais especificamente à música de linguagem brasileira, particularmente da parte de Mário de Andrade (1893-1945)– seu amigo desde os tempos de estudos no Conservatório de São Paulo. Às vezes amistosamente, e às vezes com críticas mais austeras, Mário de Andrade vinha fustigando o italianismo de Francisco Mignone. Em avaliação crítica da ópera *L’Innocente*, o musicólogo paulista manifestara a opinião de que esta ópera italianizada composta por um brasileiro só teria sentido nos tempos de Carlos Gomes, quando até mesmo a música popular brasileira ainda oscilava entre a habanera cubana e a roda portuguesa. Nos tempos do nacionalismo musical, onde tanto a música popular como a música erudita brasileiras já haviam conquistado uma identidade própria, *O Inocente* representava um descaminho:

[...] minha impressão é que o compositor ainda não teve coragem para 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 (ANDRADE, 1963, p.239).

Quando Mignone resolveu assumir a sua alma brasileira, ele o fez em grande estilo. Ao mesmo tempo em que se engajava nas primeiras experiências com a canção nacional – das quais a *Canção do Tropeiro* (1931) é um exemplo bastante significativo – o compositor paulista estreou em São Paulo uma *Fantasia brasileira para piano e orquestra* (1929). Esta fantasia, a primeira de uma série de quatro que seriam escritas entre 1929 e 1936, foi talvez a sua definitiva declaração de brasilidade, e a partir daí pode-se dizer que ele já havia encontrado o seu estilo. São as suas composições deste período em diante que devem ser consideradas para uma compreensão deste Nacionalismo Musical Brasileiro que já vinha se entretecendo com fios diversos – tais como o nacionalismo modernista de Villa-Lobos, o nacionalismo musicológico de Luciano Gallet (1893-1931) o nacionalismo estruturalmente bem equilibrado de Lorenzo Fernández, e as experiências de linguagem mais direta que aproximavam o erudito do popular com Jaime Ovalle (1894-1955) e Hekel Tavares (1896-1969).

Francisco Mignone irá entrar nesta complexa trama de tecidos nacionalistas com uma textura muito especial: ora com uma verve muito lírica herdada do melodismo italiano e adaptada ao molejo brasileiro, ora com a ambientação mais primitiva dos fascinantes rituais afro-brasileiros que lhe forneceram todo o material de base para as obras orquestrais do seu “ciclo negro”. Um e outro destes caminhos – o melodismo lírico das *Valsas de Esquina* ou o primitivismo enfático dos bailados afro-brasileiros – são recobertos por certo modo de sentir e criar a música que tornam Mignone inconfundível: existe sempre nas suas obras algo de simples e espontâneo, de transparente e sincero, de desprezioso e até mesmo ingênuo – marcas que são heranças do processo da criação popular que experimentara na época em que fora Chico Bororó, em uma das vozes que contrapontavam na sua vida. As composições de Mignone surgem, portanto, desta interessante amálgama de popular e erudito, de melodista ingênuo e sofisticado sinfonista, de Brasil e Itália (com algumas pitadas de Espanha). Daí emergem as suas maiores contribuições para a criação musical brasileira, que se referem a quatro grandes âmbitos: a música sinfônica, a música para canto, a música de câmara e a música para piano solo (sem contar ainda a pequena mas significativa contribuição para o repertório violonístico).

### **Ciclo Negro: os primeiros poemas sinfônicos de Mignone**

A música sinfônica de Francisco Mignone é assinalada inicialmente por um grande ciclo de quatro bailados ou poemas sinfônicos que aqui chamaremos de “ciclo negro”, já que a temática de cada um deles é associada aos ambientes afro-brasileiros – seja ao mundo contemporâneo dos rituais de umbanda ou candomblé, seja ao mundo histórico das Senzalas e da vida dos negros brasileiros nos tempos da escravidão. Este ciclo começa a ser escrito em 1933, quando Mignone muda-se de São Paulo para o Rio de Janeiro – cidade onde passará a residir até o final da vida. Pela ordem cronológica, as obras do “ciclo negro” são o *Maracatu do Chico Rei*, o *Babaloxá*, o *Batucajé* e o *Leilão*. A primeira e a última referem-se a episódios do Brasil Escravocrata; as duas intermediárias referem-se ao mundo mais próximo dos terreiros de umbanda e

candomblé que já se acha consolidado no Rio de Janeiro e na Bahia de hoje em dia.

O *Maracatu do Chico Rei* (1933) foi um verdadeiro golpe de mestre. Quando Mignone começou a escrever este bailado, possivelmente ainda não tinha vislumbrado a possibilidade de transformá-lo no primeiro de um grande ciclo. Mas o sucesso foi tanto que isto aconteceu naturalmente<sup>10</sup>. O bailado inspira-se simultaneamente na famosa história da construção da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, situada em Villa-Rica (hoje Ouro Preto), e nas festas negras que se originaram no período da escravidão. Diz a história que a Igreja de Nossa Senhora do Rosário foi erguida por negros libertos, sob a liderança do antigo escravo Chico Rei, e por isto este episódio é um motivo particularmente importante na história da resistência negra contra os seus dominadores brancos do período colonial.

A lenda conta que Chico Rei – antigo soberano de uma nação africana – fora capturado com outros guerreiros de sua tribo e trazido como escravo para trabalhar nas minas de ouro dos tempos coloniais. Teria conseguido comprar a própria liberdade trabalhando com extraordinária perseverança e afinco (em alguns sítios escravocratas era permitido que, uma vez tendo trabalhado na cota prevista para o senhor, o escravo trabalhasse o resto do dia para si mesmo, recebendo uma paga adicional). Outros relatos contam a versão de que Chico Rei “roubara” a liberdade no seu trabalho diário, escondendo pepitas e deixando que o pó de ouro das minas impregnasse imperceptivelmente a sua carapinha. Depois ele recolhia pacientemente estes resíduos, até que o montante foi suficiente para comprar de seus senhores a sua liberdade. Uma versão ou outra, a história de Chico Rei principia com resistência e perseverança. E continua com a prosperidade do antigo escravo, que revela um talento empreendedor e acaba conseguindo comprar a própria mina de ouro em que havia trabalhado antes, além de dedicar seu empenho e perseverança para libertar também outros escravos (a começar pelos companheiros de sua tribo original). Foi desta mesma perseverança que o antigo rei africano teria se valido para construir a Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Sob a sua liderança, a população de escravos e libertos teria respondido ao apelo de angariar os recursos necessários à construção e ao embelezamento do templo. Com vistas a isto, as negras escravas conseguiam ouro em pó escondido nas unhas, na pele e no cabelo, e doavam este ouro em visitas àquele que aceitavam como o seu rei negro, com a finalidade específica de financiar as obras da Igreja. Neste caso, a oferta seguia sempre um ritual: elas inclinavam a cabeça ante seu rei, assentado em um trono de pedra, e este lhes lavava a carapinha retirando o ouro – que era logo depositado em uma gamela de pedra. Dessa forma, de grama em grama, o ouro foi sendo acumulado para as obras, para o douramento dos altares e para a confecção dos vasos sagrados (esta situação é muitas vezes retratada na Dança Final dos Maracatus, que ocorrem diante das Igrejas de santos padroeiros protetores de negros).

Chico Rei é, naturalmente, uma lenda que mistura resistência e conversão (já que o antigo Rei Negro, proveniente de uma tradição cultural e religiosa africanas, aparece resolutamente convertido ao credo cristão, a ponto de

desejar construir uma Igreja católica para os negros). Lenda carregada de ambigüidades, que por um lado cria uma figura de poder representativa da população negra, mas por outro lado é atravessada pela ideologia da prosperidade através do trabalho. Mas o que importa é que a história se tornou um símbolo, passando ao folclore e gerando danças dramáticas populares já na época da sociedade escravocrata, que terminaram por inspirar mais tarde Francisco Mignone na feitura de seu trabalho.

O outro elemento a se considerar para uma compreensão estética do *Chico Rei* de Francisco Mignone é precisamente a manifestação folclórica do *Maracatu*, que foi estilizada pelo compositor paulista para a elaboração do seu bailado. Entre as danças dramáticas do folclore brasileiro, o Maracatu é o paraíso do sincretismo. Visto de fora, ele se resume hoje a um cotejo de atores ou foliões negros que vestem trajes coloniais e representam personagens e grupos de personagens específicos. Mas um mergulho mais profundo na rede de extratos culturais que constituem esta dança dramática pode revelar muito mais. Ao mesmo tempo em que ocorre sob a proteção dos orixás, o Maracatu tem a sua origem nas festas católicas dos Reis Negros celebradas na grande Festa do Rosário (Nossa Senhora do Rosário era a padroeira dos negros brasileiros no período colonial, tal como já vimos na história de Chico Rei). Os escravos do período colonial, em algumas regiões, criaram e conservaram o hábito simbólico de celebrar a coroação de reis negros, que nada representavam na ordem escravocrata administrada pelos senhores brancos, mas que tinham um valor importante para os antigos escravos em termos de identidade cultural. O Maracatu vem destas celebrações que, para serem aceitas, amalgamavam-se com formas católicas e com a utilização de um vestuário imitado à corte portuguesa, embora conservando claras ligações com os cultos afro-brasileiros, inclusive através da música. O grande centro de ocorrência de Maracatus nos dias de hoje é o estado de Pernambuco<sup>11</sup>.

A música dos Maracatus é tradicionalmente marcada por instrumentos de percussão (a orquestra de base é formada por atabaques, bombos, ganzás, gonguês e caixas). A dança é amolengada, acompanhando um gingado de braços e bamboleio de corpo perfeitamente sincronizados com o batuque produzido pela orquestra de percussão. A rítmica remete aos rituais do Candomblé. O Maracatu desenvolve um enredo (ou um cenário) mais ou menos fixo, contando com personagens típicos. No centro de tudo, protegidos por um grande “guarda chuva” que é conduzido por escravos e que se chama *pálio*, aparece uma realeza negra (rei e rainha, e eventualmente príncipes e princesas). Em torno desta realeza negra, desenvolvem suas coreografias os grandes grupos de personagens típicos do Maracatu. As ‘Damas do Paço’, evoluindo em uma coreografia complexa, carregam as Calungas – bonecas de natureza religiosa que constituem uma reminiscência dos cultos fetichistas da África Negra. No caso daqueles Maracatus em que ocorre a dança com as Calungas na porta das igrejas, isto representa aquilo que popularmente é chamado de um “agrado” – no caso dirigido a Nossa Senhora do Rosário e a São Benedito (os santos protetores dos negros). Por outro lado, quando visita o Candomblé, o Maracatu homenageia os Orixás, fechando assim o seu circuito sincrético.

Além das ‘Damas do Paço’ existem outros grandes grupos de personagens femininos, como as ‘Damas do Buquê’ (que conduzem ramalhetes), as ‘Damas da Corte’ (que conduzem taças), e as ‘Baianas’ (que aparecem vestidas de “filhas-de-santo”). Entre os grupos masculinos aparecem os lanceiros e pajens, além dos escravos que conduzem o pálio real, e de um porta-estandarte que traja vestes de nobreza. Este é o cenário, e estes são os personagens. A ideia do *Maracatu do Chico Rei* é inserir a história lendária dentro desta estrutura cênica. No caso, o Chico Rei ocupa o centro, e são trazidos para a representação os atrás mencionados rituais de recolha do ouro na carapinha das negras que reverenciam o rei liberto. A trama do bailado faz uma pequena adaptação no que conta à tradição histórica e as suas representações mais habituais. Segundo a lenda, quando o folguedo negro se instituiu na Ouro Preto colonial, Chico Rei já havia conseguido libertar a si mesmo, a sua família, e os companheiros de sua tribo de origem. A “Dança Final” do Maracatu – que se tornara um folguedo regular que ocorria sempre em uma época certa do ano – seria um ritual que encobria a recolha de contribuições para as despesas de construção e embelezamento da Igreja do Rosário.

Contrariando a história mais habitual, no *Maracatu de Chico Rei* composto por Mignone ainda existem seis negros escravizados que haviam sido originalmente pertencentes à tribo original do rei negro, e a apoteótica Dança Final à frente da Igreja se justificaria para recolher ouro para conseguir a alforria destes seis negros (e não meramente para assegurar o embelezamento da Igreja). Com esta adaptação, o *Maracatu do Chico Rei* de Mignone termina com uma grande mensagem de liberdade, que é alcançada no seu instante final. Adicionalmente, esta modificação permite que sejam introduzidos novos personagens na dança dramática: além dos seis escravos que dançam no sexto episódio pela sua libertação, irão aparecer dois príncipes brancos que são estranhos à manifestação tradicional do Maracatu, mas que no bailado de Mignone fornecem o pretexto para que no sétimo episódio ocorra uma dança européia (Minuetto e Gavotta) envolvendo os príncipes e seu séquito. Isto, naturalmente, acrescenta um elemento de contraste musical bastante interessante que não existe no Maracatu tradicional, e permite que o ambiente rítmico afro-brasileiro da Dança Final volte com toda a força<sup>12</sup>.

Além de um impressionante efeito sonoro, o bailado *Maracatu do Chico Rei* assegura um resultado visual bastante significativo. Revela-se aqui a notável visualidade que costuma impregnar a musicalidade de Francisco Mignone (aptidão para a visualidade, aliás, que o fez interessar-se tão vivamente pelos Bailados e Poemas Sinfônicos – estes que são gêneros musicais essencialmente carregados de visualidade). Graças a esta qualidade rara de perceber integradamente som e imagem, Mignone pôde percorrer outro caminho nos estudos folclóricos, poucas vezes experimentado pelos músicos-pesquisadores. Enquanto muitos pesquisaram metodicamente em arquivos, ou coletaram melodias *in loco* com gravadores e blocos para anotação musical, o compositor paulista conseguia captar tudo visualmente, além de registrar a sonoridade em sua privilegiada memória auditiva. Esta mesma capacidade de visualização seria importante para outra composição orquestral de que mais adiante falaremos: a *Festa das Igrejas* (1939), e em período posterior também renderia a Mignone excelentes êxitos na feitura de trilhas sonoras para o

cinema (*Caiçara*, *Menina-Moça*, e *Sob o Céu da Bahia*). O próprio Mignone tinha uma consciência clara a respeito do papel da imagem no seu trabalho criador, e marcava bem a sua distância em relação ao tipo de estudioso que anota meticulosamente todos os aspectos de um ambiente, mas sem lhe captar a essência: “Essa gente quer ver em mim um fotógrafo, quando nasci e me sinto pintor, e da melhor e mais boa água!” (MIGNONE, 1946, p.48). Instrumentalmente, o balé *Maracatu do Chico Rei* lida com uma rica orquestração sinfônica que inclui coros e produz efeitos percussivos impressionantes, trazendo à tona aquela atmosfera de primitivismo musical que na história da música ocidental remonta à *Sagração da Primavera* de Stravinsky e ao *Allegro Bárbaro* de Béla Bartók. Trata-se, no entanto, de um estilo novo, pois o que dá forma este primitivismo é a própria rítmica afro-brasileira diretamente colhida das manifestações folclóricas das danças dramáticas. É este estilo que unifica todos os quatro bailados do “ciclo negro”.

A segunda composição orquestral do “ciclo negro” é o poema *Batucajé* (1936). O tema é extraído de um típico ritual do candomblé, relacionado ao fenômeno da “incorporação do santo”, que havia sido descrito pelo estudioso Artur Ramos (1903-1949) em certa passagem do livro *O Negro Brasileiro* (1934). O compositor transcreve este trecho na sua própria partitura, de modo a dar a perceber o clima que ele pretendia atingir<sup>13</sup>:

coreografia alucinante, com uma participação total do corpo – braços, mãos, pernas, cabeça em movimentos e contorções violentas, sem cansaço, sem solução de continuidade, até as manifestações espasmódicas, finais, da queda no santo (RAMOS, 1934, p.151).

A terceira obra do “ciclo negro” é *Babaloxá* (1936) que descreve musicalmente a iniciação de uma filha-de-santo do candomblé, uma “iauô”, a partir de uma descrição do cronista João do Rio (1881-1921)<sup>14</sup>. Por fim, chegamos ao *Leilão* (1941) – bailado que encerra o ciclo – e que retoma um cenário histórico procurando descrever um mercado de escravos do período colonial. Apesar desta obra aparecer cronologicamente desgarrada das demais que a ela se unem por afinidades para formar um “ciclo negro”, ela pode ser considerada metaforicamente um retardo de uma fase anterior. Só entenderemos as várias fases possíveis de enquadrar a produção musical de Mignone se pudermos pensá-las polifonicamente. Enquanto a fase de matizes mais primitivos que caracterizara o “ciclo negro” ia se encerrando, outras inspirações já começavam a cantar na alma criadora de Francisco Mignone. De fato, no mesmo período em que estava por se encerrar o seu “ciclo negro”, Francisco Mignone já começaria a produzir outras obras voltadas para novas orientações. A princípio, oscila um pouco entre alternativas que vão do nacionalismo musical de sedução algo populista ao nacionalismo musical que não esconde certa crítica social, mas chega por fim a um novo sinfonismo de inspiração visual e literária a partir do qual logo seria firmado um novo estilo. Tudo isto ocorre no espaço de três anos que são dos mais produtivos para o compositor (1939-1941). Pode-se dizer, assim, que a passagem da década de 30 para a década de 40 introduz um novo ponto focal para a música de Mignone. Ao mesmo tempo em que ele encerra um ciclo, começa a experimentar novos caminhos.

Vamos lembrar que nesta época vivia-se a ditadura populista do Estado Novo – período que até ali levava Heitor Villa-Lobos a investir no nacionalismo populista de sua “fase bachiana”. Destes anos, que traziam na ordem do dia a questão do trabalho, provêm diversas obras destinadas a enaltecer o Trabalho como um valor maior. Francisco Mignone também resvala por um momento neste nacionalismo trabalhista, pelo menos tematicamente, e já em 1939 havia escrito uma *Sinfonia do Trabalho* (1939) sob um texto de Mário de Andrade. A obra apresenta quatro movimentos que enaltecem a Industrialização, a Família e o Trabalho. Pela ordem, os movimentos recebem títulos auto-explicativos: “Canto da Máquina”, “Canção da Família”, “Canto do Homem Forte” e “Canto do Trabalho Fecundo”. Na verdade, o que motiva esta sinfonia é menos a ideologia trabalhista amplamente divulgada pelo Estado Novo do que a ideia, defendida com muito afinco por Mário de Andrade, de associar a arte a uma função social. No fundo, temos aqui uma espécie de populismo invertido, enriquecido com as ideias socialistas que já matizavam o pensamento de Mário de Andrade naquela altura. Isto fica muito claro na mensagem de liberdade que encerra o poema: “A terra, a que o homem forte se ligará sempre, a terra em que ele se transfigura afinal, a terra que só poderá ser dele se for livre”. Conforme se vê, a associação entre Música e ‘função social’ é uma faca de dois gumes: se por um lado ela pode ser manipulada pelas forças governantes em favor da imposição de uma austera disciplina social, por outro lado ela pode encontrar-se com a denúncia social. Em um Brasil que apenas escamoteava os conflitos de classe e as carências sociais sob a ideologia populista do Estado Novo, era inevitável que as críticas de cunho social surgissem de todos os lados. Mais adiante voltaremos às obras orquestrais do compositor que se viram investidas de um conteúdo político-social mais definido<sup>15</sup>. Por ora, vejamos outras possibilidades estéticas que se abriram à palheta orquestral de Mignone.

### **Quadros Amazônicos**

Um novo caminho começa a se desenhar com os *Quadros Amazônicos* – obras orquestrais que relacionam música e imaginário de uma maneira bastante intensa (relação que estará muito presente na ampla maioria das obras orquestrais do novo período). Com apoio na noção de que é a relação entre ‘música’ e ‘imaginário’ o que está na essência das obras orquestrais de Mignone neste novo período, poderíamos com alguma liberdade denominar este novo período composicional de “fase imaginária”. “Imaginário” referir-se-á aqui tanto a “imaginação” como a “imagem” propriamente dita. Vejamos como isto se processa.

Os *Quadros Amazônicos* foram compostos entre 1939 e 1942, e estão baseados em sete mitos ou personagens típicos do folclore daquela região: “Jací”, “Caiçara”, “Caapora”, “Urutu”, “Iara”, “Cobra Grande” e “Saci”. Bem no princípio, teriam sido concebidos como trechos coreográficos menos pretensiosos, mas depois o compositor iria ampliar este trabalho para apresentar uma Suíte Orquestral mais consistente. Na verdade, trata-se de um gênero intermesclado: tem um pouco de suíte sinfônica, e um pouco de bailado. O próprio compositor o classificou como “Suíte para Dança”. Com

efeito, não se trata propriamente de um bailado – gênero que, como os poemas sinfônicos, comporta muito frequentemente um enredo (uma ação cênica narrativa). Os quadros destas suítes para dança são mais ‘pinturas sonoras’ para serem postas em movimento do que ‘narrativas sinfônicas’ para serem dançadas. Este é um caminho que lembra o do famoso balé *L’Après midi d’un faune* (1891) de Debussy – quadro orquestral para dança que se baseia em um enredo bastante simples, quase um instantâneo: um fauno que dança com uma lingerie perdida por uma ninfa<sup>16</sup>.

Cada um dos *Quadros Amazônicos* de Mignone desenvolve-se em torno das características do personagem que lhe dá o título. “Jaci” é a Lua, mãe dos vegetais e protetora da flora. “Caiçara” é uma aparição da Floresta que em alucinante cavalgada persegue os desavisados, e que depois de matá-los de susto dança sobre o corpo de suas vítimas. A “Iara”, sereia do rio, é aquela que atrai para o fundo das águas aqueles que se apaixonam pelo seu reflexo sobre o espelho da superfície do rio. “Caapora” é um gigante peludo que não deve ser contemplado, sob o risco de atrair azar e eterno insucesso. “Urutau” é um pássaro fantasma que canta no silêncio noturno. A “Cobra-Grande” é uma implacável língua de fogo que persegue àqueles que ofendem os campos. O “Saci” dispensa apresentações: é o moleque traquinas de uma perna só, cachimbo na boca e barrete na cabeça, que vive de fazer travessuras.

Cada qual à sua maneira, os *Quadros Amazônicos* funcionam como uma espécie de pintura sonora a ser posta em movimento. Já vimos atrás que o próprio Mignone se considerava “um pintor de boa água”, musicalmente falando. Ele tinha tanto uma capacidade especial para ‘imaginar’, como para captar a essência de imagens já existentes. E, naturalmente, de traduzir isto em música. Estas qualidades, aliás, tem aparecido ocasionalmente em alguns compositores eruditos. Mussorgsky, Scriabin e Rachmaninoff – coincidentemente três compositores russos – são célebres exemplos<sup>17</sup>.

### **A Festa das Igrejas, e outros poemas sinfônicos do ciclo imaginário**

Os *Quadros Amazônicos* não alcançaram propriamente o sucesso. Mas um indiscutível êxito, e talvez a principal obra orquestral de Mignone, viria com a suíte sinfônica *Festa das Igrejas* (1940). A ideia era descrever musicalmente a visualidade e a ambientação religiosa e festiva de quatro igrejas do país, cuidadosamente escolhidas pela riqueza de aspectos que poderiam proporcionar. As Igrejas escolhidas para esta fascinante empreitada foram a *Igreja de São Francisco da Bahia*, a *Igreja de Nossa Senhora do Rosário em Ouro-Preto*, o *Outeiro da Glória* no Rio de Janeiro, e a *Igreja de Nossa Senhora Aparecida*. Esta obra obteve projeção internacional por ter sido regida por Arturo Toscanini (1867-1957), um dos maiores maestros do século XX.

Estruturalmente, a obra mostra-se constituída de quatro grandes quadros sinfônicos que são interligados por intervenções de um órgão, que neste caso tem precisamente o papel de evocar o clima eclesial-religioso naturalmente associado a este instrumento. Os quadros não representam apenas as Igrejas, mas também momentos e ambientes psicológicos específicos. O primeiro quadro, associado à Igreja São Francisco da Bahia, é evocado pelo som de

sinos e inspirado na cena de crianças que brincam à porta da Igreja, ao mesmo tempo em que os fiéis passam sob os pórticos. Já a Igreja de Nossa Senhora do Rosário é evocada através de um ambiente sonoro mais dramático, pois a imagem recua no tempo de modo a rememorar a época da escravatura em Ouro Preto, remetendo mais uma vez à célebre lenda de Chico Rei e retratando também o lamento dos negros oprimidos. *O Outeirinho da Glória* é visto do átrio, a partir de uma cena imaginada em uma noite de luar, quando um grupo de seresteiros toca uma modinha na murada da Igreja. O tema seresteiro é confiado ao clarinete com o apoio das cordas, a princípio com os violoncelos em pizzicato para sugerir violões e cavaquinhos.

O ciclo é encerrado apoteoticamente pela Igreja de Nossa Senhora Aparecida, padroeira do Brasil na sua totalidade regional e social, com base na imaginação de um grande culto que envolveria todos os tipos humanos que entrariam na composição da complexa sociedade brasileira. A ideia da diversidade social, cultural e étnica é concretizada por um tecido musical que entrelaça temas melódicos e rítmicos de várias partes do Brasil, colocando em prática aquele tratamento dialógico do folclore que já vimos nos *Choros* de Villa-Lobos. Com encerramento monumental, a sonoridade dos metais mistura-se à batida dos sinos, que se sugere que sejam empregados diretamente para atingir maior eloquência.

*Festa das Igrejas* é uma obra insuperável, e acaba ofuscando outras próximas a ela cronologicamente. Tal parece ser o caso de *O Espantalho* (1941) – poema sinfônico que foi inspirado em dois quadros de Cândido Portinari (1903-1962), o pintor dos retirantes (e de tantas outras realidades sociais)<sup>18</sup>. Este pintor paulista sempre fora comprometido com as grandes causas sociais, e desde 1937 havia se tornado amigo de Graciliano Ramos (1892-1953) – logrando realizar em algumas de suas pinturas o que o escritor conseguira com o romance *Vidas Secas*: um retrato incisivo e direto da vida dos retirantes nordestinos. Na Pintura e na Literatura da era Vargas, Portinari e Graciliano Ramos representam aquela linha de crítica social que denuncia o discurso populista e escamoteador do Estado Novo, e é nesta linha de associação entre arte e questões sociais que Mignone se insere ao compor *O Espantalho* (tal como já havia feito na *Sinfonia do Trabalho*, e mais tarde também faria com o quadro sinfônico *Iara*, que será discutido oportunamente). Trata-se de uma obra corajosa, escrita na mesma época em que Villa-Lobos capturava os aspectos mais recreativos, estereotipados e amenos da musicalidade regional para compor as obras mais acessíveis da “fase bachiana”.

As duas pinturas que inspiraram Mignone são do ano anterior àquele em que seria concluído o seu poema sinfônico (1941), e trazem os títulos de “Espantalho” e “Espantalho e Boi em Paisagem”. Ambas são retratos muito diretos da desolação do sertão nordestino em seca, ao mesmo tempo em que carregados de um simbolismo de protesto que vai encontrar a sua linguagem visual mais imediata e eloquente neste expressionismo nacionalista que é tão típico de Portinari. Com o poema sinfônico de mesmo nome, Francisco Mignone procurou recuperar a mesma atmosfera de inquietação e desolação que é transmitida por estes espantalhos esfarrapados e abandonados em uma terra árida que um dia teria sido verde e cheia de vida, antes da inexorável

seca mudar tudo da noite para o dia. Além de ser uma representação do drama social da seca, *O Espantalho* é metáfora da própria inexorabilidade da morte. A ideia de Mignone era a de transformar este poema sinfônico em um bailado (ele indica na partitura, aliás, que obra consiste de “impressões sinfônicas para um bailado inspirado por dois quadros de Cândido Portinari”).

O que torna *O Espantalho* ainda mais brutalmente incisivo é a contraposição de dois momentos imagéticos distintos. Ambos os episódios deste poema sinfônico estruturam-se sobre a imaginação de uma cena que tem seus pontos focais em um Espantalho e em um carro de boi que atravessa a cena. Mas, no primeiro episódio, algumas crianças brincam sob um fundo onde predominam o azul e o amarelo. Já no segundo episódio predominarão as cores sombrias, Em vez do Espantalho tradicional, o que será visto é uma caveira de boi espetada em um pau. Animais e seres grotescos aparecem no quadro, ao invés das crianças que brincavam no episódio anterior. À alegria e juventude do primeiro quadro faz-se seguir a desolação do segundo (e, no entanto, esta desolação já estava contida, simbolicamente, no primeiro quadro). As crianças do início transformaram-se em seres caricatos. Mas no fim ocorre um final conciliador. Uma ceguinha que viajava no carro de bois (em ambos os quadros) transmuda-se em Ave-Maria e a tudo redime. Fica no ar a solução encontrada para o desfecho. Mero arranjo estético para uma tragédia inconclusa? Pequena ponta de ironia? Contaminação do salvacionismo político difundido pelo Estado Novo? Satisfação à censura do DIP? Metáfora que simbolizaria uma ação mais revolucionária? Estas perguntas ficam no ar, como um acorde dissonante sem resolução.

*O Espantalho* não seria a única obra orquestral de Francisco Mignone inspirada nesta temática. O bailado *Iara*, que seria concluído por Mignone em 1942, aborda mais uma vez o drama das secas nordestinas, expressando-o de maneira tão pungente que acabou sendo proibido pelo DIP – o cerceador Departamento de Imprensa e Propaganda do governo Vargas. O balé foi escrito sobre um argumento de Guilherme de Almeida (1890-1969), e a sua apresentação pública contaria desta vez com figurinos e cenários diretamente produzidos por Portinari para este trabalho. No que concerne mais propriamente aos aspectos musicais do bailado, pode-se notar que nesta partitura Mignone emprega um melodismo bem típico dos cantadores nordestinos, e também instrumentos indígenas (as trombetas que anunciam a chegada do Sol que anuncia a seca, em uma das cenas iniciais) – além de trabalhar com temas de Bumba-meu-Boi em uma cena que retrata uma festa no sertão.

Trata-se de um bailado impressionante na sua temática, ao mesmo tempo simbólica e realista. Tudo se inicia com um idílio entre a Iara, ninfa que controla as águas, e Jaci, que corresponde à Lua – ou melhor, o Lua, já que este astro é masculino na tradição indígena com a qual o argumento dialoga. Esta cena inicial passa-se em uma bela noite enlustrada: abundam as águas e as cascatas, sob o controle da Iara. Mas então aparece Guaraci, o Sol, que envolve a Iara com um abraço maligno que corresponde, na verdade, a um anúncio da seca vindoura. Este pequeno prelúdio simbólico metaforiza a passagem da abundância e fertilidade para a Seca, que inevitavelmente

chegar. Os alegres participantes de uma festa de Bumba-meu-boi, retratada a seguir, sequer imaginam o seu terrível e trágico destino. O quadro seguinte salta para alguns meses depois, e focaliza o Império da Seca – com sua terra desolada e suas procissões de retirantes. A lara está então desvalida, tendo abandonado o controle das águas que por isto escasseiam. Ao fim, aparece um personagem terminal, uma espécie de Profeta que traz uma mensagem de esperança, e é em torno dele que o bailado se encerra, embora ainda no clima de desolação da seca nordestina.

De algum modo, *lara* apresenta uma solução estética análoga à de *O Espantalho* – onde uma velha cega se transmuta em Ave-Maria para redimir a todos. Em ambos os casos, um ser superior acaba resolvendo, ou pelo menos dando esperanças, a um quadro de solução aparentemente impossível. Eis aqui aquele já mencionado matiz de populismo invertido. De qualquer maneira, marcados por uma temática de difícil apreensão, nem *lara* nem *O Espantalho* tiveram o mesmo sucesso que as obras anteriores de Mignone. E, pelo menos no caso de *lara*, o argumento sobre o flagelo das secas – explicitando através de música e cenários o que a propaganda populista desejava ver escondido – gerou a impossibilidade da obra vir ao palco. Só quando caiu a Ditadura de Vargas o bailado pôde ser apresentado, já em 1946.

Entre 1942 e 1943, com a composição da última obra ligada aos *Quadros Amazônicos* – série iniciada em 1939 e apresentada na íntegra quando o último Quadro foi concluído – podemos dizer que se encerra este último período, talvez o mais importante no que se refere à produção orquestral de Mignone<sup>19</sup>. Os *Quadros Amazônicos*, *O Espantalho*, *lara*, e sobretudo a *Festa das Igrejas* são as grandes obras representativas daquele que denominamos “ciclo imaginário”. Juntando-se este ciclo com o “ciclo negro” da fase anterior (e que tem como obra desgarrada o bailado *Leilão*) encerra-se também esta grande etapa composicional de Mignone que corresponde ao seu primeiro período assumidamente nacionalista.

### **As duas últimas fases composicionais**

O período que consideramos até aqui foi também rico no que se refere à produção pianística, à música de câmara e à música para canto, das quais logo falaremos. Ocorre que, a partir de 1944 e mais ou menos até 1952, a produção musical de Mignone parece declinar sensivelmente. Na verdade, pode-se dizer que o ritmo de produção composicional de Mignone, que fora típico da sua produção na fase anterior, é afetado por uma espécie de *rallentando*. Particularmente no que se refere à produção orquestral, obras existem, mas não surgem com a mesma profusão que víamos na fase anterior. Será um longo hiato de nove anos, e podemos contar nos dedos as obras importantes deste período: para orquestra, somente duas sem maior destaque<sup>20</sup>; para piano, algumas valsas-choro a partir de 1946 e outras obras que grosso modo quase se concentram em apenas dois anos mais produtivos<sup>21</sup>; para canto, quatro canções em francês e mais algumas outras, com destaque para uma de 1947 musicando *Rudá, Rudá* (poema de invocação ao deus da chuva escrito por Mário de Andrade)<sup>22</sup>. A produção para conjuntos de câmara é ainda mais rarefeita. Isto é muito pouco para um Francisco Mignone que sempre produziu

abundantemente para estes vários campos da chamada ‘música de concerto’. Para complicar este período de relativo hiato, em 1948 o compositor sofreu uma crise de saúde bastante grave. Na convalescença desta crise, aliás, compôs um de seus únicos oratórios: *Alegrias de Nossa Senhora*, com texto de Manuel Bandeira (1886-1968). É somente depois deste longo hiato que Mignone retomará a sua produção orquestral, e também para os demais campos instrumentais.

Da fase de produção composicional de ritmo produtivo mais *rallentado* apenas uma *Música n.º 1* para Orquestra (1949) e uma outra chamada *Mbamborama* (1950)<sup>23</sup>. É somente a partir de 1953 que o compositor irá retomar a sua produção orquestral com o bailado *O guarda-chuva* (1953) ou com a *Sinfonia Tropical “Pororoca”* (1958) – que em um de seus movimentos busca descrever o encontro das águas do Rio Amazonas com o Oceano. Mas são mesmo os concertos para solista e orquestra que voltam neste novo período de criatividade. Antes, à parte as já mencionadas *Fantasia para Piano e Orquestra*, Mignone só havia escrito algumas peças para solista e orquestra: em 1935, as *Variações sobre um Tema Brasileiro* para violoncelo e orquestra, e também uma *Serenata* para esta mesma formação<sup>24</sup>. É que o compositor gostava de escrever concertos pensando em solistas específicos. Estas obras para violoncelo e orquestra, por exemplo, foram compostas para o exímio violoncelista Iberê Gomes Grosso (1905-1983). Quem desperta mais uma vez a sua vontade de compor para solo e orquestra é o fagotista Noel Devos (n.1929), a quem ele irá dedicar o *Concertino para Fagote e Orquestra* (1957). E a partir daí começam a surgir regularmente outras obras para instrumento solista e orquestra: o *Concerto duplo para violino, piano e orquestra* (1957), o *Concerto para Piano e Orquestra* (1958)<sup>25</sup> e o *Concerto para Violino e Orquestra* (1960). Depois, o compositor volta a escrever suítes sinfônicas, com a *Suíte Brasileira* (1960) e as *Impressões do Rio de Janeiro* (1961)<sup>26</sup>. Mas é apenas em 1972 que oferece um trabalho de maior peso: a *Sinfonia Transamazônica* – no mesmo ano em que começa a compor as interessantes *Variações em Busca de um Tema* (1972-1973).

Um retorno importante é o das obras dramáticas, particularmente a Ópera. Depois de muitos e muitos anos passados desde que compusera as primeiras óperas italianizadas do início da carreira, Francisco Mignone voltaria finalmente ao gênero, já com a bagagem de uma longevidade musical que fora em grande parte dedicada ao nacionalismo musical. O resultado disto é *Chalaça* (1973), ópera em um único ato que superou as expectativas e arrebatou o primeiro prêmio de um concurso para obra teatral. Revivendo as intrigas da corte imperial do Brasil da época de Dom Pedro I, *O Chalaça* permitia agora a concretização de uma ópera genuinamente nacional – com enredo, língua e música indiscutivelmente brasileiras – resgatando um Francisco Mignone que não pudera adentrar este caminho no início de suas composições operísticas. O caminho é encerrado com *O sargento de milícias* (1978), com libreto baseado no famoso romance de Manuel Antônio de Almeida (1831-1861) – ópera que envereda pela ‘comédia de costumes’ musicada e que retoma o ambiente do Brasil Colonial.

Os últimos anos também trouxeram mais uma vez os bailados, com destaque para *Quincas Berro d'Água* (1979) – sobre o famoso texto de Jorge Amado (1912-2001)– e encerrando com *O Caçador de Esmeraldas* (1980), obra que retoma o texto de Olavo Bilac (1865-1918) que já servira de inspiração a outros compositores como Lorenzo Fernández<sup>27</sup>. Estas são as últimas obras orquestrais ou dramáticas de maior destaque, antes do *Episódio Sinfônico* (1982), que compôs na ocasião em que recebeu o consagrado *Prêmio Shell* para o conjunto de sua obra. Quase com um ar de saudade, encerra a sua produção orquestral com uma *Pequena suíte à antiga* (1985), que traz como epígrafe as seguintes palavras do próprio autor: “Voltemos ao antigo, será uma libertação”. Com sua vasta produção para todos os setores da composição erudita, Mignone conquistou um lugar de destaque na constelação do Nacionalismo Musical Brasileiro. Mário de Andrade chegou a considerá-lo o mais capaz dentre os músicos para chegar diretamente ao povo sem cair na banalização, dada a espontaneidade com que compunha.

## OBRAS ORQUESTRAIS DE FRANCISCO MIGNONE

Alegrias de Nossa Senhora (oratório, 1949).  
Ângela (trilha sonora, 1951).  
Babaloxá (poema sinfônico, 1936).  
Batucajé (poema sinfônico, 1936).  
Beleza do Diabo (trilha sonora, 1951).  
Caramuru (poema sinf., 1917).  
Cateretê (piano, 1931).  
Cayçara (trilha sonora, 1950).  
*Chalaça* (ópera, 1973) *Concertino para fagote e orquestra* (1957).  
*Concerto duplo para violino, piano e orquestra* (1957).  
*Concerto para piano e orquestra* (1958).  
*Concerto para violino e orquestra* (1960).  
*Concerto para Violão e Orquestra* (1975).  
Congada (movimento sinfônico de ópera, 1922).  
Contratador dos Diamantes, O (ópera, 1923).  
Dengues da mulata desinteressada (canto e piano, 1938).  
Episódio Sinfônico (orquestra, 1982).  
Espantalho, O (1941).  
Fantasia brasileira para piano e orquestra (1931).  
Festa das Igrejas (suíte sinfônica, 1940).  
Guarda-Chuva, O (bailado, 1954).  
Iara (bailado, 1942).  
Leilão (bailado, 1941).  
L'Innocente (ópera, 1927).  
Maracatu do Chico Rei (bailado, 1933).  
Maxixe (movimento sinfônico, 1898).  
Mbamborama (orquestra, 1950).  
Missa em Si bemol (missa, sd).  
Momus (poema sinfônico humorístico, 1925).  
Música nº 1 (orquestra, 1949).  
Nazarethianas (dois pianos // versão para orquestra, 1977).  
No Sertão (poema sinfônico, 1925).  
O Amanhã será Melhor (trilha sonora, 1952).  
O Destino em Apuros (trilha sonora, 1953).  
Pequeno oratório de Santa Clara (oratório).  
Quadros amazônicos (suíte para dança, 1939 e 1942).

Quincas Berro d'Água (bailado, 1979).  
Sargento de Milícias, O (ópera, 1978).  
Sinfonia do Trabalho (sinfonia coral, 1939).  
Sinfonia Transamazônica (1972).  
Sinfonia Tropical “Pororoça” (orquestra, 1958).  
Sinhá Moça (trilha sonora, 1951).  
Sob o sol da Bahia (trilha sonora, 1956).  
Suíte asturiana (orquestra, 1928).  
Suíte brasileira (orquestra, 1960).  
Variações em busca de um tema (1972-1973).

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*, São Paulo: Livraria Martins, 1963.
- ARINOS, Afonso. *O Contratador de Diamantes*. Rio de Janeiro: MEC, 1973.
- BÉHAGUE, G. “Francisco Mignone” In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.12. London: MacMillan Publishers, 1980.
- ESPINA, Concha. *Obras completas*. Madrid: Ediciones Fax, 1955.
- GAVINA, Leonardo (org). *Francisco Mignone: Depoimento*, Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1991.
- GUERRA-PEIXE, Cezar. *Maracatus do Recife*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1980.
- IKEDA, Alberto. Chico Bororó: um erudito na música popular. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 mar. 1986.
- KIEFER, Bruno. *Mignone: vida e obra*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1983.
- MARIZ, Vasco (org.). *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.
- MIGNONE, Francisco. “Prelúdio, Coral e Fuga” In MIGNONE, Francisco e outros. *A Parte do Anjo*, São Paulo: E. S. Mangione, 1946, p.48-52.
- MIGNONE, Francisco. *Maracatú do Chico-Rei*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música – Banco de Música Brasileira, 2000.
- PITOMBEIRA, Liduino. Um Modelo Tonal para o Prélude à “L’Après-midi d’un faune” de Debussy. *Em Pauta*. Porto Alegre, v. 19, n. 32/33, 100-109, janeiro a dezembro 2008.
- RAMOS, Artur. *O Negro Brasileiro*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1934.
- RIO (João do). *As Religiões do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975 [original: 1904].
- SPIX J. B. von e MARTIUS C. F. P. von. *Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien*. Musikbeilage zu Reise in Brasilien. München: 1831.

### Sobre o autor:

**José D’Assunção Barros** é Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). É Professor Adjunto nos cursos de História da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), nos cursos de graduação e pós-graduação em História. É Professor-Colaborador do Programa de Pós-Graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Formado em História (UFRJ) e em Música (Composição Musical), também pela UFRJ. É autor de cerca de cem artigos em revistas de Portugal e Brasil. Na área de Música, publicou o livro *Raízes da Música Brasileira* (Editora Hucitec, 2011). Publicou ainda os livros *O Campo da História* (Petrópolis: Vozes, 2004), *O Projeto de Pesquisa em História* (Petrópolis: Vozes, 2005), *Cidade e História* (Petrópolis: Vozes, 2007), *A Construção Social da Cor* (Petrópolis: Vozes, 2009), *Teoria da História* (Petrópolis: Vozes, 2011), *Raízes da Música Brasileira* (São Paulo: Hucitec, 2011) e *A Expansão da História* (Petrópolis: Vozes, 2013).

## Notas

<sup>1</sup> Para uma análise mais geral da vida e obra de Mignone, ver (1) KIEFER, Bruno. *Mignone: vida e obra*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1973, e (2) BÉHAGUE, G. “Francisco Mignone” In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.12. London: MacMillan Publishers, 1980.

<sup>2</sup> Sobre a atuação de Mignone como Chico Bororó, ver IKEDA, Alberto. Chico Bororó: um erudito na música popular. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 mar. 1986, p.5.

<sup>3</sup> Afonso Arinos de Melo Franco (1905-1990) era advogado e historiador, destinado a desenvolver uma longa carreira política que entremeou lances de conservadorismo e de liberalidade (iria apoiar, por exemplo, a Ditadura de 1964, mas por outro lado foi o autor da imprescindível lei contra a discriminação racial). Sua obra literária é menos divulgada, mas inclui contos de feição regionalista que estão reunidos nos livros *Os Jagunços* e *Pelo Sertão*. Além disto, escreveu o drama *O Contratador de Diamantes* (ARINOS, 1973), que serviu de base não só para a ópera de Mignone, como também para uma Música de Cena composta por Francisco Braga (1905-1906).

<sup>4</sup> *Izath* (1912) teve audição do seu 4º Ato em 1918, e audição do seu 1º Ato em 1921. Só em 1940 teria uma audição integral, e assim mesmo em forma de oratório.

<sup>5</sup> Apenas para ficar com dois exemplos, em 1898 Paulino Sacramento compôs música para *O Jagunço* de Artur Azevedo, e em 1915 Chiquinha Gonzaga compôs música para uma peça de Viriato Correia que iria se chamar *A Mulata*, mas acabou ficando com o nome *A Sertaneja*. Mais recuado no tempo, em 1895 a compositora compôs uma opereta popular chamada *Zizinha Maxixe* que é bem representativa do tipo de teatro lírico popular que já se podia fazer naquela época. Com relação aos diversos tipos de teatro popular, de 1884 a 1930 ela teria composto música para 77 peças teatrais. Pode-se dizer então que os textos de temática brasileira escritos por autores brasileiros iam parar mais nas mãos dos compositores populares do que nas mãos dos compositores eruditos.

<sup>6</sup> *O Inocente* foi escrito sobre um dramalhão da novelista Concha Espina (1955), e envolve uma intrincada e melodramática trama sobre filhos trocados que se passa em uma comunidade da região da Cantábria.

<sup>7</sup> J. B. von SPIX e C. F. P. von MARTIUS. *Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien*. Musikbeilage zu Reise in Brasilien. S. 1. n.d.

<sup>8</sup> A Filarmônica de Viena estava nesta época fazendo uma tournée pela América do Sul, de modo que o compositor e regente alemão Richard Strauss decidiu incluir a *Congada* de Mignone no seu repertório.

<sup>9</sup> A *Suíte Asturiana*, depois de uma *Danza* inicial, apresenta como segundo movimento um *Intermédio*, um terceiro movimento intitulado *La Fiesta e los marineros*, e encerra-se com uma *Farandola* de caráter bem espanhol.

<sup>10</sup> A partitura do Maracatu do Chico Rei foi publicada pela ABM. Cfe. MIGNONE, Francisco. *Maracatú do Chico-Rei*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música – Banco de Música Brasileira, 2000.

<sup>11</sup> O mais antigo grupo de Maracatu hoje em atividade é o Leão Coroado, que já está em atividade desde 1863 (portanto remontando ao período da escravidão). Sobre os Maracatus, ver GUERRA-PEIXE, Cezar. *Maracatus do Recife*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1980.

<sup>12</sup> A totalidade dos movimentos do *Maracatu do Chico Rei* de Mignone é a seguinte: 1– Bailado; 2 – Chegada do Maracatu; 3 – Dança das Mucambas; 4 – O Príncipe Dança; 5 – Dança dos três macotas; 6 – Dança do Chico-Rei e da Rainha N’Ginga; 7 – Dança do Príncipe

Samba; 8 – Dança dos 6 escravos; 9 – Dança dos Príncipes Brancos (Minuetto e Gavota); 10 – Dança Final.

<sup>13</sup> Artur Ramos foi um médico, antropólogo e folclorista nascido em Alagoas que escreveu a mais importante obra sobre etnografia brasileira da primeira metade do século XX, dedicando-se com especial ênfase aos cultos religiosos. Além de *O Negro Brasileiro* (1934), outro livro importante foi *O Folclore Negro do Brasil* (1935). A obra folclorista de Artur Ramos baseia-se na convicção de que para entender as diversas manifestações afro-americanas é necessário analisá-las no local onde ocorrem, para depois procurar raízes no continente africano. Em função do realismo e da precisão de suas descrições de manifestações folclóricas, muitos dos músicos e artistas de cultura mais ampla puderam se valer de seus trabalhos antropológicos. O trecho transcrito pode ser localizado em *O Negro Brasileiro*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1934, p.151.

<sup>14</sup> Ao lado de Machado de Assis e de Lima Barreto, o cronista João do Rio completa a trinca da prosa urbana de melhor qualidade do início do século XX, e pode ser considerado o criador da moderna crônica social. Este romancista que também foi jornalista e ensaísta levou a fusão entre reportagem e crônica literária às últimas conseqüências, e é por isto que as suas descrições, também bastante realistas (embora com um toque de entusiasmo ficcional) puderam ser também aproveitadas como instantâneos do folclore e do cotidiano brasileiros. A fidedignidade das suas descrições da vida urbana do Rio de Janeiro ancora-se no fato de que ele pôde circular nos mais variados ambientes sociais: das recepções presidenciais aos centros espíritas dos subúrbios e às rodas de samba nas favelas cariocas, ele se misturava aos vários segmentos da sociedade, inclusive conseguindo descrever a rotina da marginalidade da época. / A obra em que João do Rio discorre mais diretamente sobre as religiões afro-brasileiras (entre outras experiências religiosas) é *RIO (João do)*. *As Religiões do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975 [original: 1904].

<sup>15</sup> Mário de Andrade e Mignone também planejaram uma segunda parceria. *O Café*, poema que deveria ser transformado em uma tragédia coral, era também um grande libelo de crítica social. Mas a parte musical acabou não sendo concluída.

<sup>16</sup> Esta obra coreográfica de Debussy foi baseada em um poema de Mallarmé. Um fauno vaga pela encosta de uma colina, em uma tarde quente, tocando sua flauta e comendo um cacho de uvas. Surge um grupo de sete ninfas que se encaminham para uma lagoa próxima com a finalidade de ali se banharem. Ao vê-las, o Fauno começa a caminhar em direção às jovens, que por um instante ficam indecisas entre o receio e a curiosidade, mas logo fogem. Pouco depois, voltam, e o Fauno começa a acariciá-las. Segue-se a dança do fauno com as ninfas, após o que todas desaparecem correndo. Desolado, o Fauno verifica que só restou o véu de uma das ninfas, e consola-se realizando uma derradeira e sensual dança com esta peça íntima. / Para uma análise desta composição de Claude Debussy, ver PITOMBEIRA, Liduino. Um Modelo Tonal para o Prélude *L'Après-midi d'un faune* de Debussy. *Em Pauta*. Porto Alegre, v. 19, n. 32/33, 100-109, janeiro a dezembro 2008.

<sup>17</sup> A visualidade se apresenta de maneira diferenciada em cada um destes músicos. No caso de Rachmaninoff (1873-1843), a inspiração para suas composições provinha em muitos casos de fontes literárias ou visuais. A composição orquestral “A Ilha da Morte”, por exemplo, foi composta depois da observação de uma série de pinturas com o mesmo título de autoria do pintor romântico Arnold Böcklin (1827-1901). Em outras obras deste mesmo pintor foram inspirados as duas séries de *Études-Tableaux*, compostas em 1911 e 1917. Estas fontes visuais funcionavam para Rachmaninoff estritamente como fontes de inspiração, sendo mais raros os casos em atuavam como programas de fundo que orientariam a composição no seu decorrer. Já Alexander Scriabin (1872-1915) idealizou para a estréia de seu poema sinfônico *Prometeus* (“o Poema do Fogo”) uma série de combinações entre as sonoridades e luzes coloridas. Assim, a tonalidade de sol seria acompanhada pela cor laranja, a de mi bemol pela cor azul, e assim por diante. Quanto a Modest Mussorgsky (1839-1881) é célebre a sua composição *Quadros de uma Exposição* (1873), onde cada episódio de uma suíte pianística (depois transformada em suíte orquestral por Ravel) refere-se a um quadro ou a uma imagem específica.

<sup>18</sup> Cândido Portinari começou a se destacar como artista plástico a partir de 1935, e freqüentemente investiu na pintura de grandes murais. Nestes, e também nos quadros menores, sobressai o interesse pela questão social e a eloqüente imagística de teor quase expressionista – como ocorre, por exemplo, nos seus retratos de esqueléticos retirantes

nordestinos, de cangaceiros rústicos, de espantalhos abandonados e de trabalhadores rurais com membros deformados.

<sup>19</sup> O ano de 1942 também contou com mais uma peça para pequena orquestra, a *Dança do Sol*, de menor projeção em relação às antes comentadas.

<sup>20</sup> São a *Música n° 1* (1949) e o *Mbamborama* (1950).

<sup>21</sup> Um destes anos é o de 1947 – que traz à luz um conjunto de nove *Lendas Brasileiras*, uma *Pequena Valsa de Esquina* (desgarrada do ciclo anterior) e um *Lundu* em forma de Rondó. O outro, mais rarefeito, é o de 1949, que traz quatro sonatinas (e já vimos também que a *Música n° 1* para orquestra). Quanto às Valsas-Choros, das doze desta série só cinco são compostas neste período de ‘quase hiato’: a n° 1, bem desgarrada das demais, e as de n° 2 a 5, todas de 1950.

<sup>22</sup> 1947, 1949 e 1950 voltam a ser pequenos pontos de concentração.

<sup>23</sup> Fica a ressalva de que, no início da década de 1950, Mignone produziu música para alguns filmes do cinema nacional: *Caiçara* (1950), *Ângela* (1951), *Garota Mineira* (1951), *Beleza do Diabo* (1951), *O amanhã será melhor* (1952), *Sinhá Moça* (1953), *O destino em apuros* (1953), e mais tarde *Sob o Céu da Bahia* (1956). Assim, as trilhas sonoras configuram o único gênero musical com que Mignone trabalhou mais regularmente e de maneira mais sistemática nos últimos anos do “quase hiato”.

<sup>24</sup> Existe ainda, em 1939, uma *Modinha* para violoncelo e orquestra.

<sup>25</sup> Do mesmo ano é a *Burlesca e toccata para piano e orquestra*.

<sup>26</sup> Há ainda outra obra na mesma linha que foi chamada de *Imagens do Rio* (1965).

<sup>27</sup> O *Caçador de Esmeraldas*, que tem como personagem central o bandeirante Fernão Dias Paes, leva-nos de volta à corrida do ouro no Brasil Colonial do final do século XVII, quando os bandeirantes singravam e sangravam as florestas em busca de metais preciosos e índios para serem escravizados, muitos deles encontrando a morte nestas arriscadas aventuras (como foi o caso de Fernão Dias Paes).