

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História

Thais Maura Marques

**A OBRA NACIONALISTA DE FRANCISCO MIGNONE: CONSIDERAÇÕES
SOBRE A ESCRITA EPISTOLAR A MÁRIO DE ANDRADE**

Belo Horizonte
2016

THAIS MAURA MARQUES

A OBRA NACIONALISTA DE FRANCISCO MIGNONE: CONSIDERAÇÕES SOBRE
A ESCRITA EPISTOLAR A MÁRIO DE ANDRADE

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Doutor.

Área de Concentração: Ciência e Cultura na História

Orientação: Prof^a. Dr^a. Adriana Romeiro

Belo Horizonte

2016

Tese apresentada como requisito necessário para a obtenção do título de Doutor em História pela Universidade Federal de Minas Gerais

Thais Maura Marques

Tese apresentada em ___/___/2016

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Adriana Romeiro

1º. Examinador: Prof. Dr. Flavio Terrigno Barbeitas

2º. Examinador: Prof. Dr. Loque Arcanjo Júnior

3º. Examinador: Prof^a. Dr^a. Miriam Grosman

4º Examinador: Prof. Dr. Lucas Bretas

Agradecimentos

À minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Adriana Romeiro, por dividir comigo seus conhecimentos e caminhar ao meu lado na realização deste trabalho.

Aos professores Paulo Sérgio Malheiros, Flávio Terrigno Barbeitas e Loque Arcanjo Júnior, pelas valiosas contribuições dadas no meu exame de qualificação.

À diretoria da Escola de Música da UEMG, pelo apoio durante o curso de doutorado.

Ao Instituto de Estudos Brasileiros da USP, pela disponibilização da correspondência de Francisco Mignone.

À Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, pela disponibilização das partituras de Francisco Mignone.

Aos meus pais, pelos conselhos valiosos e pelo colo sempre disponível. Ao meu irmão Fabrício Marques, pelo carinho de sempre nas horas de aflição. Ao meu primo Gustavo Tuna, pelo apoio e boas sugestões de historiografia brasileira. Sem vocês, não teria sido possível realizar este trabalho.

Gratidão eterna ao Luiz, meu marido, pela generosidade com que abriu mão de muitas horas de convivência em função da elaboração deste trabalho, pela parceria e cumplicidade, pela torcida incondicional pelo meu sucesso.

O compositor deve conhecer todos os processos de composição para ter o seu próprio. O que eu faço agora depende do momento. Pode ser nacionalista, ou não. Depende do que estou sentindo, do que eu estou com vontade.

(Francisco Mignone)

Resumo

O presente trabalho versa sobre a obra nacionalista do compositor Francisco Mignone. Os conceitos de nacionalismo e modernismo, a contextualização histórica do período em questão, dados biográficos do compositor e aspectos composicionais de sua obra são discutidos no texto e trazem indagações que são respondidas através da leitura e análise das cartas enviadas a Mário de Andrade, no período de 1926 a 1945. Com base no texto das cartas, foi possível mapear o desenrolar da trajetória artística de Francisco Mignone, acompanhar a evolução do relacionamento entre os dois artistas e esclarecer o papel que Mário de Andrade teve no desenvolvimento da carreira do compositor. A análise estatística das cartas será feita através do *software* computacional *IRAMUTEQ*.

Palavras-chave: Francisco Mignone. Mário de Andrade. Nacionalismo. Cartas. IRAMUTEQ.

Abstract

The subject of this paper is the nationalistic work of Brazilian composer Francisco Mignone. The concepts of nationalism and modernism, the historical context of the period, biographical data of the composer and compositional aspects of his work discussed in the text bring questions that are answered through reading and analyzing the letters sent to Mário de Andrade, from 1926 to 1945. Based on these letters, it is possible to understand Francisco Mignone's musical progress, follow the evolution of the relationship between the two artists and clarify the role that Andrade played during the composer's career. Statistical textual analysis will be made through the *IRAMUTEQ* computer software.

Keywords: Francisco Mignone. Mário de Andrade. Nationalism. Letters. IRAMUTEQ.

Lista de figuras

Figura 1 – Trecho da 1ª Valsa de esquina – 1935.....	98
Figura 2 – <i>Primeira Fantasia brasileira</i> (parte do piano) – 1928.....	99
Figura 3 – <i>Cateretê</i> - 1931.....	99
Figura 4 – <i>Ahi! Pirata</i> – 1924.....	100
Figura 5 – <i>Maxixando</i> (nº 2 da série <i>Quatro Peças Brasileiras</i>) – 1930.....	101
Figura 6 – <i>Nazareth</i> (nº 3 da série <i>Quatro Peças Brasileiras</i>)- 1930.....	102
Figura 7 – <i>Toada</i> (nº 4 da série <i>Quatro Peças Brasileiras</i>) – 1930.....	102
Figura 8 – <i>Velho Thema</i> (nº 1 de <i>Seis Estudos Transcendentais</i>) - 1931	104
Figura 9 – <i>Prelúdio</i> (nº 1 de <i>Seis Prelúdios</i>) – 1932.....	105
Figura 10 – <i>No Coqueiral</i> (nº 4 de <i>Seis Estudos Transcendentais</i>) - 1931	106
Figura 11 – Trecho de <i>Maracatu de Chico-Rei</i> . (excerto da parte do soprano) – 1933...	106
Figura 12 – Tela da busca do vocábulo “Congada” na página do VOLP.....	131

Lista de gráficos

Gráfico 1 - Ordem decrescente das palavras, segundo a Lei de Zipf	135
Gráfico 2 - Nuvem das 100 palavras mais frequentes nas cartas de Francisco Mignone a Mário de Andrade	135
Gráfico 3 - Dendograma dos vocábulos utilizados por Francisco Mignone, por classes.	138
Gráfico 4 - Representação gráfica dos vocábulos, segundo as classes definidas pela Classificação Hierárquica Descendente	140
Gráfico 5 - Representação gráfica das cartas, organizadas por classes definidas pela Classificação Hierárquica Descendente	141
Gráfico 6 – Assuntos abordados por Mignone nas cartas a Mário de Andrade, no período de 1934 a 1945.....	146

Lista de tabelas

Tabela 1 - Principais diferenças entre a Análise de Conteúdo e Análise de Discurso	125
Tabela 2 - Extrato parcial do dicionário de sinônimos	131
Tabela 3 - Extrato parcial do dicionário de expressões	132
Tabela 4 - Número de pessoas segundo o sexo e a renda mensal.....	Erro! Indicador não definido.
Tabela 5 - Grafias do próprio nome que Francisco Mignone utilizou nas cartas a Mário de Andrade.....	136

Sumário

Introdução.....	11
1 Origens.....	15
1.1 Nacionalismo.....	15
1.2 Modernismo.....	27
1.3 Modernismo no Brasil.....	30
1.4 A Semana de 22.....	37
1.5 O nacionalismo brasileiro.....	45
1.6 A música nacional sob a ótica de Mário de Andrade e suas contradições.....	55
1.7 O nacionalismo como instrumento político.....	64
2 Francisco Mignone.....	68
2.1 Dados Biográficos e formação musical no Brasil.....	68
2.2 Formação musical no exterior: <i>O Contratador de Diamantes</i>	72
2.3 L'Innocente.....	77
2.4 Adesão à corrente nacionalista.....	80
2.5 Aspectos técnicos e composicionais da obra de Francisco Mignone.....	94
3 As cartas de Mignone a Mário de Andrade.....	112
3.1 Crítica de Mário de Andrade à obra de Mignone: o início da amizade.....	112
3.2 Aspectos teóricos e estatísticos da análise textual.....	124
3.2.1 Referencial teórico.....	124
3.2.2 Critérios e métodos adotados na preparação do <i>corpus</i> textual.....	128
3.2.3 Preparação do dicionário de sinônimos.....	130
3.2.4 Análise de Agrupamentos e a Análise Fatorial de Correspondências.....	132
3.3 Análise textual das cartas.....	134
3.3.1 Estatística descritiva.....	134
3.3.2 Análise de agrupamento das cartas de Mignone.....	137
3.3.3 Cartas da classe 5.....	142
3.3.4 Cartas das classes 1 e 4.....	143
3.3.5 Cartas das classes 2 e 3.....	145
3.3.6 Cartas do período de 1926 a 1934.....	146
3.3.7 Cartas do período de 1934 a 1938.....	147
3.3.8 Cartas do período de 1938 a 1941.....	151

3.3.9	Cartas do período de 1941 a 1945	153
4	Conclusões.....	157
5	Referências Bibliográficas	160
6	Anexo 1: Transcrição das cartas de Francisco Mignone a Mário de Andrade.....	167
7	Anexo 2: Cartas de Mário de Andrade a Francisco Mignone	230

Introdução

O compositor brasileiro Francisco Mignone (1897-1986) é considerado um dos maiores expoentes da música brasileira. Embora tenha tido notoriedade, principalmente na sua juventude, percebe-se, ao pesquisar sobre sua vida e sua obra, que seu valor foi muito maior do que o sucesso que alcançou. Segundo o musicólogo Vasco Mariz (2002), ele foi “o músico mais completo que o Brasil já produziu”. Atuava como compositor, regente, pianista, professor, acompanhador, camerista. Apesar de ter deixado vasta obra musical, sua produção mais conhecida continua restrita ao período em que produziu sob a égide dos princípios do nacionalismo, cujo principal arauto era o escritor Mário de Andrade. O mesmo Vasco Mariz, porém, afirma também que Mário de Andrade foi como um “guru” para Francisco Mignone. Muito se fala da influência que o escritor exerceu sobre o compositor e essa visão estreita acabou por não dar à genialidade de Francisco Mignone a merecida notoriedade. Mário de Andrade tinha, sem dúvida, grande influência nos meios de comunicação e na cena artística da época. Mas é importante considerar que Mignone possuía grande verve criativa, sólida formação musical e forte personalidade.

O objetivo principal deste trabalho é propiciar um novo olhar sobre a influência de Mário de Andrade sobre a obra de Francisco Mignone, através da análise léxica das cartas escritas pelo compositor, esclarecendo e proporcionando melhor entendimento de sua obra e de sua trajetória musical. Pretende-se ir além da visão dominante de um compositor essencialmente tonal e influenciável, buscando uma visão mais atual, que analise a obra de Mignone sem os dogmas reinantes na época do Modernismo e sem o olhar negativo que pairou sobre a que a música nacionalista, no fim dos anos 40. A suspeita de que houve ingerência de Mário de Andrade na obra de Mignone, e que esta foi determinante para as escolhas composicionais que o compositor fez, durante sua vida musical, simplifica de maneira incorrigível a vastidão de sua obra, que perpassa pelos temas africanos, pelo atonalismo, pela canção italiana, pelas harmonias francesas, pela ópera e, como ele mesmo dizia, pelo “mignonismo”. Estudos como o de Paulo Renato Guérios sobre Villa-Lobos, por exemplo, demonstram que os rótulos

utilizados durante décadas são menos absolutos do que se supunha e que é necessário que, a partir de novas fontes de informação, realize-se um novo debate sobre a contribuição de Francisco Mignone à música brasileira.

Muito já se escreveu sobre a relação entre os dois artistas, que se conheceram ainda bem jovens, no Conservatório Artístico e Musical de São Paulo. Mário de Andrade, quatro anos mais velho, participou ativamente dos movimentos artísticos da década de 20, enquanto Mignone se transferia para a Europa para aperfeiçoar seus estudos de composição. Durante esse período, pouco se encontraram e quase não se entenderam. Com o retorno de Mignone, aos poucos foram construindo um relacionamento com muitas concordâncias, algumas divergências e pleno de respeito entre as partes. Os inúmeros intelectuais que com eles conviveram descrevem com propriedade a proximidade entre os dois, que se acentuou consideravelmente em 1938, com a mudança de Mário de Andrade não só para o Rio de Janeiro, mas para o mesmo edifício onde já moravam Mignone e sua esposa, Liddy.

Os musicólogos Vasco Mariz e Luiz Heitor Correa de Azevedo foram amigos e contemporâneos de Mignone e muito têm a falar sobre seu temperamento, caráter e genialidade, fruto da convivência que tiveram. Seus escritos servirão como importante fonte de informações no presente trabalho. Vasco Mariz organizou, em livro de fundamental importância para a compreensão do autor, um conjunto de artigos e depoimentos de grandes nomes das artes no Brasil sobre as variadas facetas da vida e da carreira de Mignone. Luiz Heitor, também participante do compêndio de Vasco Mariz, é um dos co-autores do livro *A parte do anjo*, onde, juntamente com Francisco e Liddy, registraram o primeiro relato sobre Mignone, por ocasião de seu quinquagésimo aniversário. Bruno Kiefer, mais jovem, profundo pesquisador da música brasileira, publicou uma biografia sobre o compositor. Manuel Bandeira, Sá Pereira e outros contemporâneos eram amigos próximos, que freqüentavam os animados jantares na casa de Mignone, e, em seus escritos, também relatam as frequentes discussões - e ocasionais desavenças - entre Mignone e Mário de Andrade, sobre artes, música e vida.

O primeiro capítulo deste trabalho busca as origens históricas do movimento nacionalista, seus primórdios na Europa, através da visão de

Andersen, Hobsbawn e Gellner, e seus desdobramentos no Brasil, onde, a princípio, confunde-se com o movimento modernista brasileiro. Os principais expoentes e formas de divulgação do movimento, as revistas modernistas, a realização da Semana de Arte Moderna e os conceitos de moderno e nacional serão investigados nessa fase do trabalho. Também serão demonstradas as contradições deste movimento, dito “de vanguarda”, e do conceito de nacionalismo nascido em São Paulo, sob o patrocínio dos barões do café e de setores importantes da tradicional família paulista, partes importantes da cena política da época.

No segundo capítulo, será abordada a vida e o início da carreira de Mignone - suas origens, filiação, ambiente em que foi criado, o início dos estudos de música – a princípio, em casa e, posteriormente, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo –, sua atuação como músico amador de orquestras e pianista de cinema mudo. A fase em que compôs música ligeira com o pseudônimo Chico Bororó será de grande importância para a definição de suas preferências composicionais no início da carreira e do sucesso sob o rótulo do nacionalismo. Em seguida, sua viagem à Itália, a escolha de um professor de tendências francófilas e seus estudos, quase às escondidas, de harmonia francesa, sua produção estudantil e a bagagem musical adquirida após nove anos de imersão nos estudos serão tratadas como um divisor de águas na sua produção. Suas principais obras, a relativa adesão ao nacionalismo e aspectos composicionais que provam essa relativização também são pontos abordados neste capítulo, bem como a crise criativa em que mergulhou, nos anos 40, a morte prematura de Mário de Andrade, e a busca por novos rumos estéticos, após o rompimento com sua obra pregressa e grande hiato de produção musical, até sua posterior emancipação composicional, permitindo-se compor sem amarras formais ou estilísticas, a seu alvedrio.

No terceiro capítulo, será analisada a correspondência enviada por Francisco Mignone a Mário de Andrade, catalogada no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Através dela, será possível investigar a influência de Mário de Andrade na obra e na vida de Mignone, além do desenrolar da relação de amizade entre os dois artistas, das inúmeras sugestões e contribuições que trocaram durante a vida e das idéias que cada um deles

defendia. Traços de personalidade e de comportamento também serão definidos com a utilização da correspondência. É importante ressaltar que, devido à impossibilidade de fotocopiar os documentos e do tempo de permanência no Instituto de Estudos Brasileiros ser reduzido, optou-se pela gravação da leitura das cartas e posterior transcrição, o que causou a perda da ortografia e pontuação utilizada na época. A análise léxica das cartas será feita por meio do software IRAMUTEQ, de acesso público.

Ao fim do trabalho, serão trazidas em anexo as transcrições das cartas de Francisco Mignone a Mário de Andrade, já de acordo com as modificações exigidas pelo software para efetuar a análise léxica. Por se tratar de vasta correspondência, serão selecionadas apenas as cartas que contiverem alguma importância estética para a realização deste trabalho, deixando de lado bilhetes de cumprimentos e outros registros do gênero. Espera-se, assim, que se possa ter um panorama mais amplo sobre a intimidade e a amizade cultivada pelos dois artistas.

1 Origens

1.1 Nacionalismo

A palavra nação tem sua origem no latim – *natio* - e nos remete a “nascimento, lugar de origem”. A localidade de origem de um povo é fator importante na construção de uma identidade, assim como a língua falada, o governo a que se submete e a etnia preponderante. São elementos que se sobrepõem e se complementam na construção de um conceito ao mesmo tempo subjetivo e determinante na formação da identidade de um povo.

Na tentativa de se encontrar uma definição para o conceito de nação e de se mapear em que momento surgiu o conceito atual, há uma vasta gama de idéias. Nação pode ter relação com conjuntos de habitantes de um país ou região, com a língua falada, com comunidades de cidadãos independentes, com interesses em comum, com coletividades, territórios, tradições, poder central, pátria, povo. São imagens que se incorporam umas às outras, criando dificuldades para se delimitar contornos. Mas há consenso em pensar que é um conceito moderno, historicamente recente, já que, antes do século XVII, não havia essa preocupação. Os próprios Estados anteriores a essa época tinham fronteiras flexíveis e um mesmo governo central abraçava diversas etnias.

Segundo Hobsbawn (2013), o Dicionário da Real Academia Espanhola “não usa a terminologia de Estado, nação e língua no sentido moderno antes de sua edição de 1884”. A terminologia adotada até então definia a nação como um agregado de habitantes de uma província, país ou reino. A definição moderna cita o estado e reconhece a atuação política de um governo ou centro supremo, que unifica e direciona as ações daquele povo. Há a noção de território e de um coletivo de habitantes de um mesmo lugar, regido por um mesmo governo. Já em 1925, essa mesma publicação define nação como uma população de mesma origem étnica, com tradições e língua em comum. Segundo o autor, o conceito moderno de nação se definiu a partir da vinculação entre o povo, seu território e seu governo, sendo este a expressão política do povo.

Já Anderson (2008) considera a legitimidade emocional do conceito de nação:

“A nação é uma comunidade política imaginada; quase uma questão de parentesco ou religião. Nesse sentido, ela é tão limitada como soberana, na medida em que inventa ao mesmo tempo em que mascara.” (ANDERSON, 2008)

A religião, até aproximadamente o século XV, era o divisor de povos no mundo ocidental. Ela tinha língua própria, independente dos vernáculos regionais, e, através dela, seus líderes se comunicavam verbalmente e por escrito – e os textos sagrados eram todos escritos nessa língua. A sacralidade de sua língua os unia e a admissão de novos membros passava pela apreensão desse código. A certeza de que essa língua não nasceu do nada, mas eram “emanações da realidade” (ANDERSON, 2008), resumia toda a santidade de seus códigos, seus desenhos e seus significados. O vernáculo não era digno de ser ensinado e poucos tinham acesso ao código sagrado – desde os grandes clérigos até o capelão do vilarejo - e faziam a tradução e interpretação dos escritos sagrados para a grande maioria iletrada.

Para Gellner (1996), a cultura de um povo é um estilo de vida não codificado, sem texto, sem um conjunto rígido e formalizado de regras. O autor diferencia a cultura “na prática” – hábitos comuns cultivados por pessoas de uma mesma região, de forma flexível e diversificada – da cultura teórica – feita por especialistas, a partir de textos normativos fixos, com regras rígidas e padronizadas para grandes áreas. Como forma de se livrar dessa padronização em grande escala, as comunidades tentam se diferenciar e adquirir uma singularidade cultural, em comparação aos vizinhos geográficos de status semelhantes.

Existiam grupos separados, com língua própria, costumes, vestuário e uma autoridade que se reportava ao Rei. As guerras expansionistas e os casamentos arranjados entre as casas reais da Europa, para aumentarem seu poderio, impossibilitavam qualquer sensação de nação, já que, periodicamente, os países mudavam de mãos. Portugal e Espanha já estiveram unidos, entre 1580 e 1640, a Espanha já foi da Inglaterra, partes da França já foram inglesas e a Áustria já foi de vários lugares. De que nação eram os Bourbon, ou os

Habsburgo? O que amalgamava esses povos e transformava a Europa numa grande nação era o cristianismo. Tempos antes, os cristãos tencionaram ampliar seus domínios com as cruzadas, uma guerra dita santa não contra um país específico, mas contra uma forma diversa de ver o mundo.

Anderson afirma que, com o fim dos sistemas divinos e religiosos, dando lugar a democracias, eleições e novas formas de representatividade, o mundo passa a ser aprendido de outra forma. A alfabetização, por exemplo, deixa de ser exclusividade de nobres e burgueses endinheirados e começa a ser acessível a outras camadas da sociedade. A língua nacional é uma forma importante de identificação, de pensar o mundo, de aprender. Através de jornais e revistas, os discursos de nacionalidade, de identidade, de um mesmo espaço temporal, de mesmos interesses, vão-se difundindo. O domínio da língua por um número maior de pessoas, a produção de documentos em vernáculo, deixando de ser um código acessado por poucos, como era quando o latim era a língua culta, possibilita que aquela comunidade que compartilha de determinada realidade tenha uma identidade afetiva, com relação àqueles elementos comuns. O material impresso – livros, jornais e revistas – e a unificação da leitura dão essa sensação de comunidade. Essas comunidades têm grande apego às suas convicções e seus habitantes, em nome dessa afetuosidade e da comunidade que imaginam existir, são capazes de morrer por elas.

Enquanto Anderson afirma que a unidade nacional se construiu através da adoção da língua vernácula como língua nacional, Ernest Gellner vincula o nacionalismo à industrialização da Europa Ocidental. Segundo esse autor, foi a mudança da sociedade agro-letrada para a sociedade industrializada que gerou o sentimento nacionalista.

Para Gellner (1996), a sociedade européia até o século XVII é a sociedade agro-letrada. Essa sociedade é baseada na agricultura e pastoreio, e a natureza fornece o alimento. Não há uma busca por tecnologias para o aumento da produção de alimentos – que é finita, devido ao aumento da população. Como não há alimento suficiente para todos, o importante é estar à frente da fila de distribuição desse alimento, seguindo a hierarquia vigente, em que os nobres são os primeiros a se servir, encaixando-se na definição de sociedade malthusiana. O status é, portanto, fundamental para a sobrevivência nesta sociedade, já que não

há produção de conhecimento e tecnologias capazes de conter as intempéries e garantir maiores safras. Os esforços se concentram em ascender na escala social, de forma a garantir a sobrevivência ou um pouco mais de conforto. Nesta sociedade, o “homem é seu posto”. As famílias devem ser numerosas e os rebentos homens são valorizados pela força de trabalho que representarão ao crescer e pela segurança que poderão dar aos pais e às mulheres solteiras da família.

A alfabetização na sociedade agro-letrada não é universal, mas sim um importante fator de ascensão social e diferenciação de status – se for alfabetizado em línguas mortas, tanto melhor. Sendo assim, os conhecimentos são compartilhados entre a população, de forma prática, fazendo com que a cultura seja um intercâmbio não codificado, não cristalizado.

“A sociedade agrária gera hierarquias, castas, guildas, toda sorte de condições sociais, as quais requerem uma expressão cultural. A homogeneidade cultural, em contraste, tem pouca ou nenhuma função nela. Pelo contrário, as tentativas de padronizar o porte cultural constituem uma infração, às vezes num sentido perfeitamente literal e penal”. (GELLNER, 1996)

Nessas sociedades, não há uma cultura comum que forme uma base plausível de unidade política. O termo “nação” se refere mais à aristocracia de um território e a seu compromisso de representá-lo e defendê-lo do que de um povo com cultura própria. A “nação”, propriamente dita, é frequentemente menor ou maior do que as unidades culturais. Ou se referem a grandes áreas anexadas, sem identidade, ou a pequenas áreas incrustadas numa área maior, com laços culturais comuns, mas sem força suficiente para se afirmarem como nação. Apesar dos laços comuns e similaridades culturais, as afinidades que unem as populações desses povos passam longe do conceito moderno de “nacionalidade”.

Ainda pelo olhar de Gellner, a sociedade agro-letrada deu lugar à sociedade industrial avançada, fundada sobre uma base econômica distinta, “baseada na inovação sustentada e contínua e num crescimento exponencial dos recursos produtivos e da produção”. A natureza é manipulável e fonte crescente de riqueza, não mais como legitimadora da ordem social. O crescimento econômico é que legitima essa sociedade, suplantando o crescimento

demográfico. A riqueza é gasta em educação, garantia de futuro promissor para seus habitantes e de possibilidade de ascensão não mais pelo sobrenome ou título de nobreza, mas pelo conhecimento adquirido e pela competência profissional. Os filhos não são mais considerados um seguro de vida, nem simples força militar – pelo contrário, a força militar é bem-vinda, mas requer sofisticados treinamentos tecnológicos. O trabalho não é mais físico, transformando-se na operação e controle dos mecanismos de uma máquina, que pode ser desde complexos computadores, para os profissionalmente capacitados, até telefones e máquinas registradoras, para os menos “educados”.

O século XVIII marca o surgimento do nacionalismo. Nesta mesma época, as instituições religiosas começam a ceder com mais efetividade aos progressos da ciência, causando o declínio da fé religiosa. O racionalismo secular, surgido nessa época, contesta a religião a partir de seus pontos fracos. O rei, que até então era o detentor de privilégios dados por Deus, começa a ser visto como o ser humano que é, com defeitos e ambiguidades, e as arbitrariedades ficam mais difíceis de serem aceitas. A dor humana não encontra mais conforto na simples aceitação, mas cria revolta, dúvida, mágoa, impotência, porque não é mais vista como algo inevitável, fruto dos desígnios divinos. Segundo Hobsbawm (2013), a divindade não mais cercava os reis: Carlos X, da França, ao reviver a antiga cerimônia de coroação, em 1825, teve cento e vinte súditos se candidatando a serem curados pelo imperador, apenas cinco por cento, se forem comparados os números aos da primeira coroação do monarca, em 1774, que foram 2400. As burguesias liberais e os intelectuais, ao estimularem a reflexão sobre o status quo, mudaram o mapa das nações européias, criando alguns grandes estados-nação e mantendo a independência e características culturais de várias pequenas entidades políticas. Anderson (2008) defende o alinhamento do nacionalismo “não a ideologias políticas conscientemente adotadas, mas aos grandes sistemas culturais que o precederam e a partir dos quais ele surgiu, inclusive para combatê-los.”

Gellner (1996) afirma que:

“houve uma grande e clara mudança nas condições sociais da humanidade. Um mundo em que o *nacionalismo* – a ligação entre o Estado e uma cultura “nacionalmente” definida - é disseminado e normativo é muito diferente de um mundo em que ele é relativamente

raro, sem entusiasmo, não sistematizado e atípico. Há uma enorme diferença entre, de um lado, um mundo de padrões complexos, entremeados, mas não perfeitamente superpostos de poder e cultura e, de outro, um mundo que consiste em unidades políticas claras, sistemática e orgulhosamente diferenciadas entre si pela “cultura”, todas lutando, com bastante sucesso, por impor internamente a homogeneidade cultural. (1996)

Hobsbawn (2013) pergunta: o que é uma nação? Julga duvidoso o conceito de classificação de seres humanos por sua origem, porque não há um “critério satisfatório (...) para decidir quais das muitas coletividades humanas deveriam ser rotuladas desse modo”. Sendo o conceito de nação algo recente, seria mais lógico que ele aparecesse de maneira arraigada nos povos recém-criados, como colônias independentes. Mas, ao contrário, o conceito aparece no mundo inteiro. Alguns critérios objetivos podem ser elencados, como língua, etnia, território comum, história ou traços culturais. Nenhuma é definitiva e todas são válidas. A nação pode estar dentro da consciência de cada um, criando identidade apenas onde existe uma convergência de idéias. Pode se criar o pertencimento a uma nação apenas pela vontade de fazê-lo. Segundo Hobsbawn, é preciso mais do que elementos objetivos comuns. É possível que um indivíduo se comporte de maneira diferente defronte diferentes referências. Por exemplo, uma pessoa que se identifique como brasileiro age de maneiras diferentes diante de um inglês, ou de um estrangeiro de língua espanhola, ou de um brasileiro de outra região, ou de um brasileiro do mesmo estado, mas de outra cidade, ou um concidadão de bairro diferente. O conceito de pertencimento tem sua abrangência diminuída à medida que a amostra se reduz, até chegar à própria família ou, talvez, em si mesmo. O autor considera que o conceito de nação está ligado a uma organização política, não a uma “entidade social originária ou imutável”. O nacionalismo vem antes das nações. O nacionalismo e os Estados formam as nações, não o oposto.

“as nações e seus fenômenos associados devem, portanto, ser analisados em termos das condições econômicas, administrativas, técnicas, políticas e outras exigências. (...) As nações são (...) fenômenos duais, construídos essencialmente pelo alto, mas que, no entanto, não podem ser compreendidas sem ser analisadas de baixo, ou seja, em termos das suposições, esperanças, necessidades, aspirações e interesses das pessoas comuns, as quais não são necessariamente nacionais e menos ainda nacionalistas” (HOBBSAWN, 2013)

Os Estados estabelecidos não se sobrepõem ao que está na mente das pessoas comuns. A identificação nacional não exclui ou se impõe ao ser social e pode mudar, dependendo da época e da referência. Estados estabelecidos há muito tempo não são tão significativos quanto às pequenas identidades, como acontece, por exemplo, com a Grã-Bretanha em detrimento do nacionalismo escocês, galês ou irlandês.

Hobsbawn (2013) divide a história dos movimentos nacionais em três fases: a primeira, na Europa do século XIX, era essencialmente “cultural, literária e folclórica”; na segunda, há o início de uma militância da “idéia nacional”, com campanhas políticas; a terceira adquire sustentação de massa e termina na criação de Estados Nacionais (mesmo não reconhecidos por outras nações). É o exemplo da Irlanda, do país Basco, ou de movimentos separatistas como o da Catalunha, que tem até língua própria.

A língua não é a criadora da nação, mas pode ser considerada fator importante na integração de um povo. Uma linguagem falada e escrita em massa pressupõe uma imprensa forte e uma maciça alfabetização na referida língua. A língua nacional é aquela falada por todos, independentemente de dialetos.

Benedict Anderson (2008) defende a importância da língua na formação da identidade nacional. O autor atribui à imprensa papel preponderante na noção de nacionalismo. Ele chama de “capitalismo editorial” o papel exercido pela imprensa, que, em oposição ao latim, colabora para a “vernaculização”.

Para Hobsbawn (2013), a língua, a princípio, não é um fator determinante da nacionalidade. Mas, após a era das revoluções, em que políticas expansionistas dominaram a Europa, as diferenças étnicas grupais, ignoradas pelos conquistadores, mostraram-se mais significativas do que se podia supor. O autor cita um relatório do Comitê de Segurança francês que mostra como os habitantes de áreas ocupadas se comportavam com relação aos franceses:

“Quem, nos Departamentos do Alto Reno e do Baixo Reno, juntou-se aos traidores, chamando a Prússia e a Áustria em nossas fronteiras invadidas? Foi o habitante do campo (alsaciano), que fala a mesma língua de nossos inimigos e que conseqüentemente considera-se mais seu irmão e seu cidadão-companheiro do que companheiro-cidadão e irmão dos franceses, que se dirigem a ele em outra língua e têm outros costumes.” (HOBSBAWN, 2013)

Anderson (2008) afirma que as “comunidades imaginadas” surgiram a partir de uma transformação nos modos de “apreender o mundo”, o que possibilitou “pensar a nação”. Ao mesmo tempo em que era necessária a língua sacra para manter a unidade do povo cristão, as representações visuais precisavam ser convincentes, de acordo com os padrões daquela vizinhança. Assim, mesclavam-se a abrangência europeia do latim com a visualização das histórias bíblicas de acordo com os hábitos de um povo e de uma época específicas.

Para Gellner, esses fenômenos não são espontâneos e que há um modelo teórico que os explica, a partir dos dados disponíveis sobre a época e algumas generalizações plausíveis e não contestadas. Sua teoria “vincula o surgimento do nacionalismo à transformação do trabalho: a cultura comum torna-se importante quando o trabalho deixa de ser físico e se torna semântico”. A partir desse ponto de vista, o autor afirma que o nacionalismo tem uma explicação válida e persuasiva, como um ciclo, que se desenvolveu em vários lugares de formas muito parecidas.

Segundo Gellner, a sociedade industrializada não conseguiria se organizar senão em torno dos fundamentos nacionais. A sociedade partiria do patamar de sociedade rural para, gradativamente, ir-se conduzindo até o nacionalismo. Essa condução aconteceu durante o fim do século XIX e boa parte do século XX em várias nações, sendo que algumas chegaram a ações extremas pelo sentimento nacional.

O ponto de partida é uma sociedade sem etnias, baseada na agricultura e nos títulos hereditários. O poder era transmitido hereditariamente e não se contestava. O desenvolvimento de uma região podia aumentar se, casualmente, o governante fosse uma pessoa de intenções nobres, mas o destino de todos os que se situavam na parte de baixo da pirâmide social ficava nas mãos de alguém que só estava ali por desejo divino e que poderia ser um tirano, um ausente, um idiota e – até – um bom governante. As castas prevaleciam e não havia possibilidade de ascensão.

Nestas mesmas bases, começa a haver uma identificação étnica. Traços fisionômicos, hábitos, modos de vestir e de falar são fatores de união. Em áreas mais culturalmente hegemônicas, a organização política se ergue em

sociedades dinásticas. Não há uma valorização do popular como autêntico – pelo contrário, ao povo devem ser ensinadas as formas corretas de falar, agir, comer, vestir-se. Apesar da diferença de classes, eram nações ricas e em expansão e a abundância fazia com que as diferenças sociais não gerassem tensões que se pudessem transformar em rebeliões.

A expansão cultural e demográfica, o grande período de escassez que se seguiu e o estabelecimento de diferenças sociais cada vez mais gritantes causaram o início do sentimento nacional, segundo Gellner. A industrialização, o iluminismo, o gradativo abandono da fé religiosa e o racionalismo pós-revolução francesa eram caminhos para a feiúra e para a doença. A população se aglomerava em grandes centros sem condições de higiene e passava toda sorte de necessidades. A busca pela legitimação étnica causa a destruição dos grandes estados em comunidades cada vez menores. No ideário popular, crescia a valorização do romântico, do campestre, da beleza da raça, dos exercícios ao ar livre.

“Em meados do século XIX, a tese inspirada no coletivismo também pôde ser reforçada por outra, extraída do darwinismo. O vigor, a assertividade e os sentimentos eram bons, não apenas por serem parte de uma bela cultura étnica, mas por promoverem a competição que contribui para a sobrevivência dos mais aptos e leva à beleza autêntica. Como eram feios os comerciantes urbanos, com seus corpos flácidos e seu olhar esquivo! Como era belo o pequeno proprietário rural! Quão repulsivos eram os pensadores que torturavam a si mesmos, quão atraentes os confiantes guerreiros!” (GELLNER, 1996)

Quando o romantismo anti-intelectual se uniu ao populismo e à revolta étnica, perdeu seu caráter inofensivo. Por não poderem contar com os camponeses – que tinham mais o que fazer para garantir suas colheitas e, quando se revoltavam, raramente era por uma cultura, mas sim por melhores condições de trabalho – a maneira encontrada pelos nacionalistas para garantir a pureza da raça e dos sentimentos sobre a força da reflexão e do conhecimento foi a cooptação dos jovens para a valorização dos exercícios físicos. Grandes clubes de ginástica se formaram, com forte estímulo aos esportes coletivos, que estimulavam, além do corpo, a disciplina e o respeito às idéias nacionais, criando um enorme espírito de corpo entre os ginastas – posteriormente soldados. O nacionalismo tornou-se um movimento de valorização da vida no campo, tida

como autêntica, e do vigor físico, valorizando os sentimentos e a beleza, deixando a evolução a cargo da seleção natural, e de afirmação de uma sociedade e, por que não dizer, de uma raça. Segundo Gellner, os nacionalistas consideravam que esse sentimento de pertencimento e de coletividade sempre existiu, mas de forma adormecida, necessitando de ajuda para ser despertado na população.

Em nome desse ideal coletivo construído no imaginário popular, esse mesmo Estado nacional, alegre e vigoroso, promoveu extradições e assassinatos em massa na Alemanha e na União Soviética. Não era mais a seleção natural que agia para escolher os melhores, mas a histeria coletiva construída na sociedade autorizava a extinção das minorias, aquelas sem lugar próprio, consideradas incômodas em todos os lugares. Faziam isso pelo bem comum, em nome dos princípios que cultivavam. E, embora os assassinatos em massa tenham sido mantidos em segredo da maioria da sociedade, foram executados sem interesses pessoais, apenas pelos princípios vigentes.

Gellner dá sua opinião sobre o que aconteceu na Alemanha nazista:

“[...] o quarto estágio do desenvolvimento do nacionalismo, o da ordenação do mapa étnico por meios inimaginavelmente brutais, não foi uma coisa acidental [...]. Ao contrário, foi algo que estava inscrito na agenda, por assim dizer, do pensamento europeu. No complexo mapa étnico da Europa Central e Oriental, *qualquer* solução do problema das fronteiras políticas estava fadada a frustrar *muitas* outras. A fúria despertada pelas frustrações prolongadas recebeu então o auxílio de uma metafísica social que, de qualquer modo, enaltecia as soluções brutais, e foi implementada por um movimento temporariamente vitorioso, autenticamente comprometido com essa metafísica e provido da vontade e dos meios para cumprir seus requisitos.”

Desde a Segunda Guerra, todas as revoluções se deram em termos nacionais. Pode-se pensar na Revolução Chinesa, na guerra da Coreia, do Vietnã, dos seis dias, do Golfo, Afeganistão, Síria e tantas outras. Dentro de nações consideradas antigas, há outros grupos minoritários, subnações, ansiosos para saírem dessas condições, como as divisões na Europa surgidas com o fim da União Soviética, da Iugoslávia, da Tchecoslováquia e ainda presentes, como os movimentos separatistas da Catalunha, do País Basco, da Irlanda do Norte. Embora considerado antiquado pelos marxistas, o sentimento nacionalista não tem um fim à vista; segundo Anderson (2008), “é o valor de maior legitimidade universal na vida política dos nossos tempos”. Para esse autor, o nacional é um

conceito imaginário, porque a comunidade nacional é formada por indivíduos que, em sua maioria, não se conhecem, mas que assumem comportamentos e valores comuns, no momento em que precisam se identificar uns com os outros. Nação é um sentimento, um pertencimento. Mas, como comunidade, não existe.

A idéia de uma nação imaginada, segundo Anderson, surgiu quando três concepções culturais fundamentais se enfraqueceram no entendimento humano: a existência de uma língua sagrada como acesso à verdade, a organização natural das sociedades de maneira inferior, orbitando em torno de monarcas ungidos pela providência divina, e à concepção de temporalidade como parte da história humana, em que todos são iguais, nascem e morrem, num sentido de que a natureza é assim e fatalidades acontecem. O capitalismo editorial permitiu que um número maior de pessoas pensasse da mesma forma e compartilhassem opiniões e reflexões, criando uma nova forma de se relacionar com o mundo e com as pessoas. A imprensa se torna uma mercadoria. (ANDERSON, 2008)

Darcy Ribeiro (2006) concorda com Anderson quando diz que a língua é importante instrumento de identificação nacional. Ele afirma que foi de suma importância a difusão da língua portuguesa como veículo único de comunicação para a manutenção do Brasil unificado como nação. Contribuíram para isso um pequeno contingente de homens letrados, que vieram ao Brasil para orientar atividades mais complexas, a Igreja oficial e os artistas, que obedecem aos gêneros e estilos europeus, principalmente o barroco. Curiosamente, no norte e nordeste a língua portuguesa se espalhou mais rapidamente, devido à rápida substituição da mão de obra indígena pela africana. A condição de escravo fora de sua terra e sem identidade do africano o obrigou a aprender a língua de seus algozes, na tentativa de se defender. Já os portugueses de São Paulo utilizaram a mão de obra indígena por mais tempo e, com isso, foram os principais gestadores dos brasilíndios ou mamelucos. Assim, surgiram as bandeiras; buscavam índios para uso próprio e para a venda cada vez mais para dentro do mato. (RIBEIRO, 2006).

O nome Brasil é mais antigo do que se pensa e foi adotado de imediato, apesar das tentativas de nomes religiosos que não pegaram. O brasileiro começa a se reconhecer como diferente mais pela sensação de

estranheza que causava no europeu do que por uma identificação própria. O primeiro brasileiro consciente foi o mameluco, desprezado pelas suas origens. Seu patrimônio básico era a capacidade de adaptação às florestas e os meios de sobrevivência aprendidos com os índios. A fisionomia era predominantemente tupi, o tronco principal dos índios da costa. O brasilíndio e o afro-brasileiro, por existirem numa terra de ninguém, se vêem forçados a criar sua própria identidade étnica, a brasileira. A etnia brasileira era inclusiva e agrupava em um só tronco todos os graus de mestiçagem possíveis. Gregório de Matos é o primeiro que zomba da bagunça racial brasileira. Vicente do Salvador, frade português, foi o primeiro intelectual assumidamente partidário do povo nascente. Antecipou em séculos um sentimento de brasilidade que só amadureceria com Tiradentes. (RIBEIRO, 2006)

A construção da população brasileira “resultou tanto na depopulação de milhões de trabalhadores como o incremento de outros milhões” (RIBEIRO, 2006). Em 1584, eram cinqüenta e sete mil almas, sendo vinte e cinco mil brancos da terra – mestiços de portugueses com índias, dezoito mil índios e quatorze mil negros, somente no empreendimento colonial no nordeste. Em 1600, eram duzentos mil. Em 1700, quinhentos mil. O aumento do número de escravos negros compensava a diminuição no número de indígenas isolados. A mineração trouxe um grande contingente de pessoas para o interior. Minas “atou o nó” do Brasil e fez dele uma coisa só (RIBEIRO, 2006). Portugal quase perdeu tudo com a Inconfidência, mas o complô foi sufocado, Tiradentes morto e os demais degredados para a África. Em Minas erigiu-se uma civilização do ouro, com castelos e casarões, artesãos e artistas. O Brasil saiu da rusticidade paulista e pernambucana para se fartar na riqueza e ostentação do ouro mineiro. Com o esgotamento das minas, veio a diáspora e, alguns anos depois, a família real desembarca no Brasil, fugindo de Napoleão. De repente, toda uma aristocracia se instala aqui. A presença da família real contribui para a unidade nacional. Em 1800, deu-se uma virada histórica, com a mudança das riquezas do setor sucroalcooleiro e de mineração para o algodão no Maranhão e a pecuária no Sul.

“O resultado fundamental dos três séculos de colonização e dos sucessivos projetos de viabilização econômica do Brasil foi a constituição

dessa população, com simultânea deculturação e transfiguração étnica” (RIBEIRO, 2006:198).

Uma população nova, baseada na mestiçagem e na inter-relação entre etnias distintas, responsável pelo surgimento de “uma nova civilização, mestiça e tropical, orgulhosa de si mesma”. (RIBEIRO, 2006)

1.2 Modernismo

O significado da palavra moderno nos remete a algo em constante transformação, a um conceito de renovação e mudança que não se acaba nunca. Monica Velloso (2010) define o termo moderno como transitório. De fato, o moderno de ontem não é o mesmo de hoje. O moderno atua como fio condutor da história, propondo sempre novidades, que, se aceitas, logo passam a ser antigas e dão lugar a uma nova modernidade. Desta feita, o moderno está sempre ligado ao antigo, tanto pelo tempo quanto pela sua transitoriedade. Jonathan Swift (apud Velloso, 2010) recorre a uma interessante metáfora para definir o papel do moderno na sociedade: compara o antigo e o moderno ao trabalho de uma aranha e de uma abelha. A aranha, que simboliza o moderno, é capaz de tecer enormes teias com rapidez. Porém, essas teias são frágeis e sua única função é a de alimentar a aranha, que, para isso, resume sua obra em aprisionar insetos e produzir veneno para matá-los e, assim, poder se alimentar. O trabalho da abelha, que representa a tradição, o antigo, seria mais nobre: ela produz o mel, num trabalho incansável e coletivo, que alimenta a humanidade.

Essas metáforas ilustram bem a tensão existente entre a tradição e a inovação. Mas não se pode dizer que o clássico seja uma unanimidade. Todo movimento de mudança, seja nas artes, na cultura ou nos hábitos de um povo, começa com propostas cujo objetivo é mudar uma realidade que não agrada a todos. Essas propostas, a princípio, parecem radicais e são imediatamente rechaçadas, combatidas, criticadas, ridicularizadas. Mas, vão, aos poucos – e o intervalo de tempo, neste caso, pode ser até de séculos - sendo assimiladas e filtradas, até chegarem a um ponto de equilíbrio, quando passam a ser aceitas.

Neste momento, inicia-se a saturação dessa proposta, e, depois de algum tempo, será ela a ser combatida por novas ideias, num ciclo sem fim entre passado e presente, antigo e moderno.

“É inerente ao discurso da vanguarda, no mais das vezes marcado pela irreverência, comicidade e rebeldia, pregar o rompimento radical com o passado e se auto-atribuir os louros por inovações que instauram outro tempo.” (OLIVEIRA ET al., 2010)

No fim do século XVIII, em Paris, surge a discussão sobre antigos e modernos que será vital para a herança cultural da sociedade ocidental. Muito se falava em mudança e essa inquietação teve como resultados a Revolução Francesa, a independência dos Estados Unidos, alguns movimentos separatistas das colônias portuguesas e espanholas, como a Inconfidência Mineira, e o surgimento dos grandes pensadores franceses, como Descartes, Diderot, Rousseau. Nessa época, surgiu o termo “*modernité*”.

“O termo, extraído da sociologia, compreende o processo de dissolução dos modos de organização das sociedades tradicionais face à emergência da sociedade industrial. Vínculos comunitários, construídos com base em valores corporativos, religiosos; laços fundamentados em lealdades pessoais e honra, enfim, todo esse universo de crenças e valores perdeu sentido e fragmentou-se em um mundo que passava a ser regido por novos referenciais de ação e de conduta. Fundamentado na razão científico-pragmática, tal sistema reforçava a racionalização dos comportamentos e o individualismo, incentivando, em escala sem precedentes, o processo de urbanização e da divisão do trabalho.” (VELLOSO, 2010)

Berman (1986) afirma que o uso da palavra com a conceituação do século XVIII se deve a Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Segundo ele, a “sociedade europeia estava à beira do abismo, no limite das mais explosivas conturbações revolucionárias.” Para Velloso, deve-se ao poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867) o sentido definitivo da palavra *modernité*.

O homem moderno, nas palavras de Baudelaire (1986), é aquele que vê o belo de forma racional, dentro de seu contexto. Não há o belo absoluto: ele transita entre os momentos da história. Mesmo algo que já foi moda e que, tempos depois, pareça medonho, é considerado belo novamente ao ser inserido na filosofia de sua época, uma vez que é o espelho de um momento histórico de

uma população. Fica visível que uma “harmonia profunda rege todos os elementos da história e que o imortal apetite do belo sempre foi saciado, mesmo nos séculos aparentemente mais monstruosos e insanos¹”. Para Baudelaire, o homem do mundo, aquele que “compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes” é um observador do seu tempo, invadido o tempo todo pelo espírito da criança, que vê tudo como novidade. É um apaixonado pela vida e, pelo fato de poder flunar incógnito pelas ruas, observando as mudanças de costumes, registrando em sua retina cada rosto, paisagem, luzes, brilhos e cores, compreende todo o mecanismo moral do mundo. Ao fim de um dia pleno de vida, saberá também aproveitar a noite e será “o último a partir de qualquer lugar onde possa resplandecer a luz, ressoar a poesia, fervilhar a vida, vibrar a música.²” E, quando todos vão dormir, ele se lança à folha de papel para registrar e reviver os momentos, permitindo que renasçam. Porque o homem moderno primeiro observa a natureza, contempla a vida, e só depois busca os meios de expressá-la, tendo como resultado uma extraordinária originalidade.

“A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente; é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.³” O estudo das estéticas do passado serve como exercício, mas o presente não tem modelo e, para ser registrado, deve partir da observação cotidiana, do registro do belo visando o eterno. Era importante romper com a estética clássica, ainda muito em voga na cultura francesa do século XIX. A ligação com o clássico não era garantia de consagração da obra de arte; pelo contrário, tirava a sua originalidade e suas referências, sem representar nem a época retratada, nem a época da sua criação.

“Para que toda Modernidade seja digna de se tornar Antiguidade, é necessário que dela se extraia a beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe confere”. (BAUDELAIRE, 1986)

Berman não tem dúvidas ao apontar Baudelaire como o primeiro modernista:

¹BAUDELAIRE (1986)

²idem

³idem

“Quanto mais seriamente a cultura ocidental se preocupa com o advento da modernidade, tanto mais apreciamos a originalidade e a coragem de Baudelaire, como profeta e pioneiro” (BERMAN, 1986).

Ainda na visão de Berman, a argamassa da obra de Baudelaire é a vida cotidiana de Paris. “O que ele sonha se inspira no que ele vê⁴”. Não há separação entre a arte e a vida.

“A vida moderna possui uma beleza peculiar e autêntica, a qual, no entanto, é inseparável de sua miséria e ansiedade intrínsecas, é inseparável das contas que o homem moderno tem de pagar” (BERMAN, 1986).

1.3 Modernismo no Brasil

Embora a Semana de Arte Moderna apareça na História como o marco do modernismo no Brasil, não se deve acreditar que o modernismo começou em 1922 ou imaginar que havia um vazio cultural até então. Mudanças aconteciam nas estruturas sociais e culturais desde pelo menos 1870, com o lançamento do *Manifesto Republicano* pela Escola de Recife⁵.

Havia, sim, uma grande efervescência cultural nas grandes cidades brasileiras, que eram cosmopolitas e tinham contato com o estrangeiro, em oposição às culturas rurais e folclóricas, tidas como autóctones e originais. Correntes estéticas como o simbolismo e o parnasianismo conviviam em harmonia.

“O modernismo é um movimento de idéias que circula pelos principais núcleos urbanos do país desde a segunda metade dos anos 10, Assumindo características cada vez mais diferenciadas com o passar das décadas de 20 e 30” (GOMES, 1993)

⁴ BERMAN (1986)

⁵A Escola de Recife surgiu nos anos 1870, na Faculdade de Direito dessa cidade. Sob a liderança de Tobias Barreto, lançou um olhar crítico à sociedade que se desenhava, pós-guerra do Paraguai e pré-abolição, com a publicação do *Manifesto republicano*.

De fato, as movimentações que ocorreram nas duas maiores cidades brasileiras tiveram maior repercussão e divulgação. Mas não foram as únicas: revistas, manifestos modernistas e debates de ideias aconteceram na maioria das grandes cidades do país, de norte a sul. Oswald de Andrade, ao visitar a cidade de Recife manifestou seu espanto.

“Linda cidade, o Recife. Foi uma surpresa para mim. E o será para quantos o visitarem. Como é que no Brasil existe uma cidade de aspecto tão encantador, e não na conhecem a maioria dos brasileiros, e a ignora a maioria dos sulistas?” (MORAES, 1988)

A ênfase no eixo Rio-São Paulo ofusca um pouco da pluralidade e do impacto que o modernismo causou no país como um todo. Velloso atribui às vanguardas paulistas a apropriação do nome e a divulgação bem sucedida da Semana como o marco zero do movimento.

“A Semana de Arte Moderna, que ocorreu em São Paulo, entre os dias 12, 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, é tomada como acontecimento fundador do Modernismo brasileiro. O fato pode ser constatado na própria adoção, na consagração e nos usos do termo Modernismo. A terminologia está de tal forma relacionada à cidade de São Paulo, que frequentemente deixa-se de contextualizá-la na articulação com o conjunto da dinâmica brasileira. Quando mencionado, o tempo não é adjetivado, nem pluralizado como se a sua carga semântica já estivesse embutida. Anula-se, dessa forma, a rica polissemia e a ambigüidade da qual se reveste o termo”. (VELLOSO, 2010)

Na literatura do início do século XX, escritores já alteravam a ordem vigente e optavam pela valorização de heróis não convencionais em suas obras. Graça Aranha, em 1902, com “Canaã”, cria o romance-tese, misturando ideologia à narrativa, abordando os regionalismos, a mestiçagem e a imigração alemã no Espírito Santo⁶. Euclides da Cunha, em “Os Sertões”, de 1909, conseguiu angariar simpatias para os pobres nordestinos esquecidos de Canudos, dizimados pelo exército de Moreira César, e mudou a visão reinante da guerra, da pobreza e da rebeldia às autoridades.

O modernismo brasileiro trouxe consigo uma considerável carga de irreverência em suas atitudes, e esse espírito já se formava havia vários anos. No fim do século XIX e início do XX, no Rio e em São Paulo, surgiram diversas

⁶http://educaterra.terra.com.br/literatura/premodernismo/premodernismo_9.htm

revistas inaugurando um novo tipo de comunicação de massa, voltado para uma temporalidade e uma profundidade de reflexão que nem o livro, nem o jornal conseguiam suprir. Os simbolistas, mais dissidentes do que propriamente revolucionários, já abandonavam a estética clássica. Não fundavam algo novo, mas contestavam a tradição.

Os intelectuais e artistas da época, percebendo essa dinâmica, investem seus esforços nesse mercado editorial, que se transforma no principal difusor das ideias modernas que surgiam.

“As revistas são o ponto de encontro e itinerários individuais, reunidos em torno de uma ideia comum. Funcionam como um verdadeiro microcosmo, no interior do qual os intelectuais organizam suas redes de sociabilidade, difundem ideias e garantem o seu sustento.” (VELLOSO, 2010)

Além dos escritores e intelectuais de várias áreas - literatos, poetas, sociólogos, historiadores - que publicavam seus trabalhos nas revistas, como Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes ou Cruz e Souza, havia toda uma linguagem visual específica daquela época. As revistas também divulgavam os trabalhos de chargistas, artistas plásticos e fotógrafos, registrando “a silhueta cambiante do moderno” (VELLOSO, 2010)

Havia as revistas literárias, que mantinham estreito diálogo estético com as tendências européias. Elas representavam a intelectualidade da época e as novas correntes culturais e eram dirigidas a um público diferenciado. Também havia as revistas semanais, irreverentes e mais próximas do público em geral, em que eram publicados, além de poemas e folhetins, anedotas, jogos, charadas, caricaturas, propagandas e ilustrações. As revistas semanais se difundiram nas grandes cidades e foram importante canal de familiarização da sociedade com os novos rumos estéticos daquela época.

“As revistas semanais realizam esse movimento decodificador de culturas, atraindo leitores das classes médias e das camadas populares, letrados e iletrados, inventando, enfim, estratégias lúdicas de comunicação que brincam com a polissemia entre palavras impressas e imagens”. (VELLOSO, 2010)

Entre as literárias, podemos destacar *Pierrot* (1890), *Revista Contemporânea* (1899), *Rosa-Cruz* (1901), *Kosmos* (1904), *Selecta* (1915), *Mercúrio* (1898) (quase exclusivamente de caricaturas), *Estética*⁷ (1924) e *Revista do Brasil* (1926). Em suas páginas, apareciam poemas de artistas nacionais, como Cruz e Souza, Luiz Delfino e Raul Pompéia, e dos modernistas europeus, como Baudelaire, Rimbaud e Lautréamont. Neste mesmo período, a revista *Careta*⁸ (1908), em oposição, divulgava as criações dos parnasianos e as principais charges humorísticas da época. Entre as semanais, as mais populares foram *O Malho* (1902), *Fon Fon* (1907) e *Para Todos* (1918).

O surgimento da revista *Fon Fon* (1907), semanário fundado pelos poetas Lima Campos, Mário Pederneiras e pelo crítico e romancista Gonzaga Duque – também fundadores de *Pierrot* e *Mercúrio* –, traz a proposta de algo novo e moderno. O próprio nome já é instigante, imitando o som de uma buzina de automóvel, novidade na vida urbana. Os repórteres eram chamados de *chauffers*. Assim se apresentava a revista:

“Semanário alegre, político, crítico e esfuziante. Noticiário avariado, telegrafia arame, crônica epidérmica. Tiragem: 100.000 quilômetros por hora. Colaboração da Graça, isto é, de Espírito. Poucas palavras apenas a guisa de apresentação. Uma pequena... corrida, sem grandes dispêndios de gasolina, nem excessos de velocidade. [...] Queremos fazer rir, alegrar a tua boa alma carinhosa, amado povo brasileiro, com a pilhéria fina e a troça educada, com a glosa inofensiva e gaiata dos velhos hábitos e dos velhos costumes, com o comentário levado às coisas da atualidade”. (LINS, 2010)

Outro registro da irreverência e da ironia modernistas, a revista, justificando a ausência de notícias sobre a prefeitura do Rio de Janeiro:

⁷ A Revista *Estética* tinha como objetivo ocupar o espaço deixado pela revista *Klaxon* na divulgação das idéias modernistas pós-Semana de 22. GOMES (1993) cita o prefácio de Pedro Dantas, pseudônimo de Prudente de Moraes, à revista: “Órgão nacional do movimento modernista, em sua segunda fase, *Estética* propusera-se duas metas principais: apresentar o modernismo antes em seus trabalhos de reconstrução que de demolição, deixando implícitas ou em segundo plano as contestações dos valores superados; e exercer a crítica do movimento de que participava, partindo do pressuposto de que só o próprio modernismo tinha condições para discutir e criticar suas proposições e suas obras, tão completa era fora dos seus quadros, a incompreensão das suas técnicas e dos seus fins.

⁸ A revista *Careta* foi a que teve maior tempo de circulação: até 1960.

“Não há absolutamente notícias da Prefeitura. Acredita-se que tenha desaparecido com as últimas enchentes, ou na onda dos projetos do atual prefeito”. (LINS, 2010)

Uma particularidade interessante era a forma anônima dos artigos. Eles funcionavam como se a escrita fosse coletiva e representasse a opinião de todos os participantes, como um editorial, diferentemente das revistas literárias, que eram usadas para divulgar trabalhos de autores novos ou consagrados. Outra forma de autoria era o uso de pseudônimos, com predomínio dos próprios personagens criados pela revista, como autores dos artigos, numa jogada de humor e crítica. A crítica social através das charges era ferina e as propagandas alardeavam as maravilhas da farmácia e dos cosméticos. A mulher ganha as páginas das revistas com fotos ousadas, em que aparece maquiada, fumando cigarrilhas, frequentando os espaços públicos, os cafés e confeitarias, dirigindo automóveis e se afirmando socialmente.

As fotografias mostravam o momento de transformações culturais e as obras que modificavam a paisagem carioca: a construção da Avenida Central (hoje Rio Branco), a demolição do morro do Castelo, a redistribuição das ruas do centro da capital federal. Tais acontecimentos foram emblemáticos na vida carioca no início do século, numa tentativa de se assemelhar aos grandes projetos urbanísticos europeus – principalmente os parisienses - e de afirmação da cidade como capital de um Estado-nação moderno, após a proclamação da República. Buenos Aires já tinha passado por obras semelhantes e era a vez do Rio de Janeiro. Só que essas obras derrubavam as pequenas ruas cheias de cafés e bares, onde, segundo Nestor Victor (apud LINS, 2010), tinha-se feito a Abolição e a República e se tramou contra os presidentes Floriano Peixoto e Prudente de Moraes, mudando a cena cultural e política da cidade. Segundo Claudia de Oliveira, só para a construção da Avenida Central foram demolidas 641 casas de comércio e de aluguel. “Em termos antiquaristas, era local de extrema densidade histórica: as demolições aconteciam no berço da cidade.” (OLIVEIRA, 2010). Engenheiros e médicos uniam forças pela mudança: os médicos diziam que o excesso de morros impedia a circulação de ar na cidade, causando doenças; os engenheiros diziam que a desorganização do centro da cidade era coisa da época da colônia e precisava ser extirpada, dando lugar a

avenidas largas e amplas. A crítica às ideias higienistas em voga e às ações do prefeito Pereira Passos se dava de forma bem-humorada, através das charges nas revistas da época.

As ilustrações presentes nas revistas populares atraíam um público pouco afeito à leitura e aos livros, quer por falta de interesse, quer por não dominar os códigos de escrita. Na prática, as revistas cheias de desenhos e figuras criaram uma nova categoria de leitores, a dos que “folheiam revistas”. As brochuras eram vendidas nas livrarias, nas bancas e por meninos ambulantes, que bradavam seus pregões pelas ruas. Os pontos de venda viravam ponto de prosa, e as pessoas se agrupavam próximas às bancas para discutir os assuntos do momento. Isso não era bem visto pela prefeitura, que proibiu a venda nas ruas. Assim, as livrarias foram invadidas por um público diferente, não raro, iletrado. Luís Edmundo descreve a turba que ocupava a Livraria Quaresma, tradicional estabelecimento do centro do Rio:

“É toda uma freguesia perguntona, espalhafatosa, vozeiruda, que arranca notas de dois e cinco mil-réis do fundo de lenços de chita, muito sujos, armados em carteiras, para comprar as brochurinhas, postas em capas de espanto, não raro aos empurrões, aos gritos, o violão de baixo do braço, ou experimentando flautas, oboés, cavaquinhos... É o Chico Chaleira do morro do Pinto, é o Trinca-Espinhas da Travessa da Saudade, no Mangue, o Chora-na-Macumba, o Janjão da Polaca, o Espanta-Coió, toda uma legião de cantores, de seresteiros, de sereneiros, a flor da vagabundagem carioca, essência, sumo, nata da ralé, roçando, não raro, a sobrecasaca do Conselheiro Rui, a importância do Sr. José Veríssimo, a sisudez do Sr. Cândido de Oliveira, a jurisprudência do Sr. Dr. Coelho Rodrigues”. (EDMUNDO, 2003)

Esse ideal de organização urbana, no entanto, traz a contradição entre o desejável comportamento burguês europeu, financiado pelas oligarquias e, por isso, controlador e autoritário, e a espontaneidade irreverente da sociedade carioca. Os boêmios, que frequentavam os cafés e livrarias da Rua do Ouvidor, abasteciam a intelectualidade com ideias modernistas, com pitadas de humor e de subversão.

“A boêmia dos cafés do Rio, por seu comportamento indisciplinado, a forma singular de se vestir, vai ser considerada transgressora – traz a desordem a uma sociedade que se queria organizada de acordo com os moldes europeus, no que estes significam de contenção dentro de uma racionalidade burguesa. A liberdade de expressão vai sendo tirada das

ruas, dos cafés – seu lugar se reduzia cada vez mais à arte”. (LINS, 2010)

O surgimento das revistas como forma de crítica a essa nova realidade imposta à sociedade do Rio de Janeiro permite chamar esse movimento de modernismo carioca. Antes da Semana de 22, em São Paulo, portanto, já havia escritores na então Capital da República se inspirando nas ideias de Baudelaire e vivendo e escrevendo as contradições da vida moderna. Esses intelectuais cariocas se relacionavam com os paulistas, não sem rivalidade, mas de forma integrada, promovendo as ideias modernistas pelo Brasil, a partir da década de 10.

“No Rio, o melhor exemplo do que estamos sustentando talvez seja o do grupo boêmio de Emílio Menezes que, com Bastos Tigre, editava a revista D. Quixote e reunia em torno de si humoristas e caricaturistas. Emílio Menezes é admirado por Oswald de Andrade, que o leva a São Paulo para realizar 85 então chamadas "Conferências ilustradas", acompanhado pelo caricaturista Mendes Fradique. O sucesso da dupla é enorme, perante uma assistência que reúne o meio intelectual da cidade, desde os mais jovens, até os mais consagrados, como Monteiro Lobato.”(GOMES, 1993)

O movimento modernista iniciado anos antes representava toda uma proposta de renovação nas artes que acontecia também no Rio de Janeiro e em outras capitais.

“[...] a existência de uma rede de relações entre os intelectuais do Rio e de São Paulo que o movimento modernista não interrompe e que pode ser detectada com sucesso, apesar do obscurecimento que os meios intelectuais cariocas sofreram por força do destaque naturalmente dado a São Paulo”. (GOMES, 1993)

A rivalidade se explica, em parte, pelo fato da cidade do Rio de Janeiro ser a casa da Academia Brasileira de Letras. Lá estavam os tradicionalistas, os parnasianos, os simbolistas e a capital federal, sede do Império poucas décadas antes. A tradição estava no Rio, onde as ideias novas eram combatidas com mais veemência. A predominância de São Paulo no movimento modernista deve-se, em muito, à ausência de uma instituição tradicionalista, como a ABL, em sua vizinhança.

Baudelaire foi uma das principais fontes de inspiração de Oswald de Andrade na construção do movimento modernista paulista. Em viagens pela Europa, o escritor tomou contato com a nova matriz cultural e estética que ocupava a cena europeia no início do século XX e, ao voltar para o Brasil, incumbiu-se de divulgá-la com bastante estardalhaço.

Oswald propunha uma arte independente, fruto das fontes culturais encontradas nas classes populares. Mário de Andrade propunha o entendimento entre o erudito com o popular, unindo a arte culta com a raiz nacional, na construção do moderno, Já os críticos, como Tristão de Athayde, rejeitavam os ideais defendidos pelos modernos, chamando a busca de Oswald de Andrade de “literatura suicida” e acusando os participantes do movimento modernista de, na verdade, quererem trazer para o Brasil o dadaísmo francês e o expressionismo alemão, considerados por ele como os dois grandes males culturais do início do século XX. O clássico deveria nortear a arte.

1.4 A Semana de 22

Apesar da rede de comunicação das ideias se ter propagado por várias regiões do país, é inegável o protagonismo de São Paulo, com a grande repercussão e todo o simbolismo implícito nas realizações da Semana de Arte Moderna, de 1922.

A cidade de São Paulo era, até a irrupção do movimento, “paroquial e garoenta” (GIRON, 2010). Os paulistanos ostentavam com orgulho o título de “cidade das artes”, dado na *belle époque* pela atriz Sarah Bernhardt: sabiam que não tinham o esplendor da capital federal, e por isso imitavam as modas fluminenses, mas o dinheiro das fazendas de café abastecia a aristocracia da cidade e os cafés, confeitarias, livrarias e teatros se proliferavam, proporcionando uma nascente e intensa vida cultural.

Em 29 de janeiro de 1922, o “Correio Paulistano”⁹ publicou a notícia de que um grupo de artistas e intelectuais, sob o comando de Graça Aranha, apresentaria, no Teatro Municipal de São Paulo, as novidades artísticas produzidas mundo afora. O evento aconteceria nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro. Entre os participantes já confirmados, além do próprio Graça Aranha, figuravam os nomes de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, Victor Brecheret, Anita Malfatti e Heitor Villa-Lobos.

Mário de Andrade já atuava na imprensa paulistana como colunista de arte, música e literatura. Às vésperas da “Semana”, foi chamado pela “Gazeta” para escrever “em defesa da arte moderna.” (GONÇALVES, 2012). No mesmo periódico, outro colunista, sob o pseudônimo de Cândido, criticava veementemente o movimento. Dizia que tinha inspiração no futurismo do italiano Filippo Tommaso Marinetti, que defendia com violência a substituição da arte do passado por outra, mais atual, além de também defender a guerra, que considerava uma forma de higienizar o mundo. Alguns dos modernistas de São Paulo gostavam do termo futurista, numa polarização entre passado e futuro, o que incentivava a ambiguidade e dava margem às críticas de Cândido. Mário de Andrade sempre foi contra esse rótulo e usou seu espaço da Gazeta para negar que o grupo fosse filiado à corrente europeia.

“Os ‘rapazes modernistas’, como preferia vê-los chamados, desejavam apenas ‘ser atuais, livres de cânones gastos, incapazes de objetivar com exatidão o ímpeto feliz da modernidade’.” (GONÇALVES, 2012)

Cândido mostrava as incongruências do movimento, apontando, principalmente, a vastidão de estilos artísticos num movimento que deveria ser “modernista”, mas que aceitava de braços abertos a participação de intelectuais tradicionais. A presença de nomes como Graça Aranha, escritor já consagrado e 30 anos mais velho do que os rapazes modernistas, e Heitor Villa-Lobos, chegando de uma temporada de sucesso em Paris, além do patrocínio das famílias endinheiradas da tradicional sociedade cafeicultora paulistana, tiravam, na opinião de Cândido, um pouco do frescor revolucionário da “mocidade alegre”,

⁹ Primeiro jornal diário da cidade de São Paulo, fundado em 1854, foi, na década de 20, um importante meio de difusão da estética modernista, através da coluna de Hélios, pseudônimo de Menotti del Picchia.

como Mário de Andrade gostava de chamar seus companheiros modernistas e revelava o “caráter farsesco da pretensa vanguarda e do espetáculo que se prometia apresentar no Municipal”. (GONÇALVES, 2012)

Outros intelectuais faziam coro às opiniões de Cândido. Bem antes da Semana de 22, Monteiro Lobato criticara duramente o que considerava aberrações nas artes visuais. Por ocasião da exposição de obras de Anita Malfatti, em 1917, publicou em ‘O Estado de São Paulo’ um artigo com o título “*Paranóia ou mistificação*”, em que se revelou assustado com o que viu, acusando a artista de ter-se rendido às correntes estilísticas européias, que sofriam com os novos movimentos artísticos e que espelhavam o que era considerada a “degeneração psicológica e cultural das sociedades européias.” (TRAVASSOS, 2000).

“Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêem normalmente as coisas e em consequência fazem arte pura, guardados os eternos ritmos da vida, e adotados, para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres (...) A outra espécie é formada dos que vêem anormalmente a natureza e a interpretam à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica excessiva. São produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência; são frutos de fim de estação, bichados ao nascedouro”. (LOBATO, 1917)¹⁰

Na verdade, até o início dos anos 20, essa era a opinião reinante. Foi preciso certa beligerância, inflamada por Oswald de Andrade, para que outras formas de arte fossem sendo, pouco a pouco, consideradas. Em contraponto às aberrações alardeadas por Monteiro Lobato, Andrade acusava a pobreza burocrática da arte puramente figurativa e reclamava que Carlos Gomes tinha difundido no exterior uma ideia errônea sobre o Brasil. Apesar dos elevados decibéis da discussão, é importante ressaltar que os laços dos revolucionários com a arte tradicional eram incontestáveis, posto que quase todos tivessem berço e bagagem cultural ligados aos padrões do século XIX. O fato de estarem informados sobre o que acontecia nas artes europeias, devido à boa educação que tinham e ao conhecimento de outras línguas, causava o furor rebelde daqueles jovens. Mas, na verdade, o que eles queriam era fazer no Brasil o que já se fazia na Europa. Havia pouca novidade nas propostas do grupo. Elizabeth

¹⁰<<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/educativo/paranoia.html>>

Travassos afirma que “o modernismo procurou instituir um novo modo de relacionamento entre a alta cultura – dos letrados, academias, conservatórios, salões – e culturas populares.”

A influência de Mário de Andrade na aceitação das novas correntes estéticas foi fundamental. Em 1921, Mário conheceu Manuel Bandeira – cujo poema “Os sapos¹¹” seria declamado no ano seguinte, na Semana de Arte Moderna, com grande alarido da plateia contrária ao movimento. Esse encontro mudou a forma de pensar de Manuel Bandeira e marcou o início de uma parceria que se estenderia até a morte de Mário, em 1945.

“Em 1921 veio Mário ao Rio e foi então que fiz conhecimento pessoal com o autor de Paulicéia Desvairada, que o ouvi ler duas vezes juntamente com as Cenas de Crianças, que jamais publicou (não lhes dava a mínima importância). Não sei que impressão teria recebido da Paulicéia, se a houvesse lido em vez de a ouvir da boca do poeta. Mário dizia admiravelmente os seus poemas, como que indiretamente os explicava, em suma, convencida. Apesar de certas rebarbas que sempre me feriram na sua poesia, senti de pronto a força do poeta e em muita coisa que escrevi depois reconhecia a marca deixada por ele no meu modo de sentir e exprimir a poesia. Foi, me parece, a última grande influência que recebi: o que vi e li depois disso já me encontrou calcificado em minha maneira definitiva. Grande influência, repito, e de que eu tinha então clara consciência, tanto que depois de escrever certos poemas — “Não sei dançar”, por exemplo, “Mulheres”, “Pensão familiar” — estive quase a inutilizá-los porque me pareciam verdadeiros “à *la manière de*”. Se não o fiz, foi porque o mesmo Mário me convenceu de minha ilusão, provando-me, com bons argumentos, que eles eram tudo o que poderia haver de mais “Manuel”. O encontro em casa de Ronald de Carvalho prolongou-se numa amizade que se fortaleceu através de assídua correspondência. Durante anos nenhum dos dois não escrevia poema que não submetesse à crítica do outro, e creio que essa dupla corrente de juízos muito serviu à depuração de nossos versos”.(BANDEIRA, 1997)

Na música, nomes como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Luciano Gallet surgiam na cena cultural brasileira e demonstravam a intenção de utilizar elementos comuns à musicalidade brasileira. No final do século XIX, os compositores brasileiros achavam que nossa música clássica deveria tirar proveito da rica musicalidade espontânea nacional, usando-a como matéria-prima de suas criações. Era importante mudar as referências da música brasileira e unir

¹¹ “Os Sapos”, ao se utilizar da letra de uma cantiga folclórica e do som repetitivo típico dos sapos, crítica de maneira irreverente a sisudez e o formalismo dos poetas parnasianos. É um dos poemas mais famosos de Manuel Bandeira.

os instrumentos ligados à música negra e indígena, como tambores e berimbaus, aos violinos da orquestra sinfônica. (MEDAGLIA, 2008)

O objetivo declarado da Semana de Arte Moderna era renovar o ambiente artístico e cultural da cidade. O Correio Paulistano, na edição de 29 de janeiro de 1922 informava que o evento seria "a perfeita demonstração do que há no meio em escultura, arquitetura, música e literatura, sob o ponto de vista rigorosamente atual". A produção de uma arte brasileira, afinada com as tendências vanguardistas, mas sem perder o caráter nacional, era uma das grandes aspirações que a Semana de 22 pretendia difundir. O importante era apresentar o modernismo como um momento para a renovação da produção artística, fazendo a "defesa da nacionalização das fontes de inspiração do artista brasileiro" (MORAES, 1988). Rodrigues (2011) considera que, devido à vasta bibliografia produzida até hoje sobre o tema, a Semana foi, sem dúvida, o mais importante evento cultural da história brasileira no século XX.

A Semana de Arte Moderna compreendeu uma série de concertos entremeados com conferências e leituras de poesia e prosa, além de obras de artistas plásticos expostas no saguão do Teatro Municipal de São Paulo. A idéia era celebrar o centenário da Independência e o mote da independência artística era a palavra de ordem. Antes, havia ocorrido a exposição de Anita Malfatti, em 1917, cuja repercussão fora um escândalo.

A Semana de 22 pode ser vista como consequência de um nacionalismo que emergia desde o final da Primeira Guerra Mundial. Como indicadores de exaltação dos valores nacionais, houve, em 1922, as comemorações dos 100 anos da proclamação da Independência e a oficialização do Hino Nacional (Decreto n.º 4.559 de 21 de agosto de 1922). Concomitantemente a tal movimento, havia o interesse de uma classe artística e intelectual que desejava mudar a arte no Brasil.

Com poucas participações de nomes do Rio de Janeiro e quase ninguém de outros estados, o evento era predominantemente paulistano e tinha uma natureza provinciana. São Paulo era a cidade mais rica do país, mas não apresentava o cosmopolitismo da capital federal. Havia uma rivalidade entre o poder econômico de São Paulo e o poder político do Rio de Janeiro; São Paulo se impunha com o dinheiro que jorrava das lavouras de café e da indústria nascente

para as festas paulistanas, financiando as artes, a cultura, o desenvolvimento do estado, os esportes, e alimentando o orgulho regional.

No evento, apesar de se intitular modernista e ser uma expressão embrionária do nacionalismo, pouco ou quase nada de Brasil foi apresentado. O evento foi predominantemente paulista e mesclou o espírito avançado da capital com a inocência do caipira do interior, num misto de sofisticação e de rusticidade, de urbano e rural, de indústria e de trabalho braçal. A única concessão de destaque ao Rio de Janeiro foi a presença de Villa-Lobos. Eles tinham que admitir que, em matéria de música, o Rio estava mais adiantado. Mesmo assim, a pianista escolhida para interpretar as obras do autor carioca foi Guiomar Novaes, uma referência dos concertos paulistanos, reconhecidamente a melhor pianista brasileira de sua época. Com profundas influências europeias, oriundas de uma vida de estudos das obras dos mestres clássicos e contemporâneos - como Debussy, César Franck, Stravinsky e Massenet - e marcantes experiências com a música popular, vindas de seus anos de “chorão” nas noites cariocas, Villa-Lobos percorreu genialmente os domínios da linguagem musical, transitando entre a tradição europeia e as correntes nacionalistas. (KIEFER, 1986). A mescla dessas duas correntes se deu com obras baseadas em temas folclóricos, com roupagem, harmonias e estruturas modernas.

Os concertos apresentaram, em sua maioria, peças de Villa-Lobos para vários conjuntos instrumentais, mas especialmente para piano. A presença maciça do piano e de Guiomar Novaes mostram que as rupturas eram ainda frágeis. Mesmo as obras de Villa-Lobos apresentadas durante a Semana não traziam a mesma agressividade apresentada, por exemplo, pela paródia de Eric Satie à marcha fúnebre de Chopin. Guiomar Novaes protestou e não quis executar essa peça, porque desrespeitava Chopin, um ícone para os pianistas. Dessa maneira, Villa-Lobos escapou das polêmicas, não sendo visto como um transgressor intolerante. Pelo contrário, a Semana ajudou a divulgar o nome do compositor em São Paulo. A projeção que o compositor teve se deve também ao fato de que não havia outro compositor de renome disponível naquele momento. Mignone estava estudando na Europa e não fez parte da movimentação. Camargo Guarnieri era muito jovem. Luciano Gallet e Barroso Neto eram mais renomados como professores do Instituto Nacional de Música do que como

compositores. Villa-Lobos não tinha vínculos acadêmicos, o que era de bom tom para os projetos modernizadores do movimento.

Formado no meio de chorões e seresteiros do Rio de Janeiro, com sólidos conhecimentos eruditos forjados no momento da efervescência modernista, Villa-Lobos usou a fonte urbana popular, ligada a elementos negros, indígenas, rurais, cosmopolitas e vanguardistas, como matriz de sua obra durante toda a década de 20, quando compunha a série de “Choros”. Grande parte da obra didática para piano também foi feita sobre temas folclóricos. Interessante observar que o discurso de Villa-Lobos de superioridade do folclore sobre a música popular se perde em sua obra, com a abordagem predominantemente erudita que assume, adquirindo uma dimensão muito maior do que o nacionalismo ortodoxo que o compositor dizia apoiar. Outro fato digno de nota é que sua obra de maior sucesso no exterior é justamente a série “Choros”, cuja linguagem se identifica mais com as vanguardas europeias da época do que com os exotismos tropicais que o rotulavam.

Arcanjo (2013) considera que Villa-Lobos dominou a cena musical no início do século XX:

“As identidades musicais de Villa-Lobos foram formadas em meio à construção de suas redes de sociabilidade tecidas tanto com atores sociais no contexto do modernismo carioca quanto do modernismo paulista. Porém, a centralidade da perspectiva paulista, enquanto expressão do moderno, construiu e reafirmou o músico nacionalista da Semana de Arte Moderna como expressão máxima de nossa modernidade musical”. (ARCANJO, 2013)

Mignone estava na Europa durante o ápice do movimento modernista e não participou das festividades. Mesmo retornando ao Brasil em 1922 e 1924, não acompanhou a movimentação e sua obra do período permaneceu alheia aos anseios da intelectualidade da época. Para a Semana de Arte Moderna, a música considerada “moderna” era a de Villa-Lobos.

“O ‘leão’ carioca foi o artista mais bem representado da Semana, escalado para as três jornadas, com um total de vinte peças – duas sonatas, dois trios, dois quartetos, um octeto, seis composições para canto e piano e sete para piano solo. O número era o mesmo das obras exibidas por Anita Malfatti no saguão, mas a pintora tinha a companhia de oitenta trabalhos de outros artistas, enquanto ele, único compositor

brasileiro do evento, comparecia com mais que o dobro dos títulos dos demais – ao todo cinco autores franceses.” (GONÇALVES, 2013)

Além da ausência de Mignone neste momento crucial da cultura paulista, justamente sua terra natal, a ponto do movimento “importar” do Rio de Janeiro a música representativa do evento, havia a notória preferência por outras formas de música. Os estudos de Mignone o levavam para outro caminho. Embora Debussy também estivesse entre os autores participantes da Semana, sua técnica composicional era predominantemente europeia e era a esse aprendizado que Mignone se dedicava. Além disso, os dez anos de diferença entre o nascimento de Villa-Lobos e o de Mignone, naquele contexto, eram determinantes. Villa-Lobos era um profissional, com experiência e aceitação no exterior e Mignone era apenas um promissor estudante.

Os compositores também tinham temperamentos muito diferentes. É conhecida a voluptuosidade do temperamento de Villa-Lobos. Vários autores atestam a simpatia e solicitude inerentes à personalidade de Mignone. Bruno Kiefer o define como de “personalidade comunicativa, amável” e relata que a confecção de seu livro foi favorecida pelo compositor, que propiciou “acesso fácil a dados pessoais e, parcialmente, também à sua obra, conforme atestam cartas suas em nosso arquivo e entrevistas mantidas sempre em tom cordial, humorístico mesmo”. Roberto Duarte o considerava um mito em seu primeiro encontro, mas conta que a impressão logo se desfez:

“Mignone era exatamente o oposto! Pessoa humana admirável, liberal, de relacionamento fácil, de diálogo, cuja alegria era sua companhia inseparável, o bom humor seu prato do dia e a cordialidade um ato tão natural como respirar. Descobri que os verdadeiramente grandes são simples e humanos.” (DUARTE, 1997)

Idealizada por Di Cavalcanti, a Semana de Arte Moderna foi mal recebida por setores conservadores da sociedade paulistana. Os paulistanos que se dispuseram a gastar os 186 mil-réis pelos ingressos para as três noites se surpreenderam logo na entrada do Teatro Municipal.

“Ao transpor os treze degraus de acesso ao Teatro Municipal, os cavalheiros de fraque e cartola, acompanhados por damas elegantemente

vestidas, paravam estarecidos. E não era para menos. Convertido em museu improvisado, o suntuoso hall apresentava pinturas e esculturas que, com raras exceções, desdenhavam de todos os cânones artísticos até então ensinados nas melhores academias do país e d'além mar" (CAMARGOS, 2002)

Na noite de inauguração da Semana de Arte Moderna, a programação oferecia palestras de Graça Aranha e Ronald de Carvalho, acompanhadas por música executada por Ernani Braga e poesia declamada. Logo na abertura, Manuel Bandeira amealhou vaias ao recitar "Os Sapos", uma crítica ao excesso de formalidade da poesia parnasiana. Antes, no entanto, no saguão do teatro, ocorria um *vernissage* de uma grande exposição futurista, com mais de cem obras de arte de diversos autores. A mais concorrida era a exposição de Anita Malfatti. Muitas de suas obras já tinham sido expostas ao público cinco anos antes, causando enorme comoção e culminando no artigo indignado de Monteiro Lobato. Muitos ainda as consideravam "aberrações". Mas eram as mais concorridas do evento. Além de Malfatti, estavam presentes obras de Di Cavalcanti, Victor Brecheret, Vicente do Rego Monteiro e Zina Aita, entre outros de menor notoriedade. Em meio a tanta irreverência, Villa-Lobos, em um dos concertos, entrou com um pé calçado com um sapato e o outro com um chinelo. Foi criticado pelo desrespeito ao ambiente. Depois, esclareceu-se que o compositor tinha machucado o pé e por isso não pôde calçar o sapato.

Na segunda noite, dia 15 de fevereiro, estavam programadas palestras de Menotti del Picchia, Mário de Andrade, Renato de Almeida e apresentações musicais com obras de Heitor Villa-Lobos, Claude Debussy e E. R. Blanchet. A terceira noite foi toda dedicada à música de Villa-Lobos: um trio de cordas, uma sonata para violino e piano, peças para piano solo, historietas de Ronald de Andrade musicadas para canto e piano e um quarteto para sax, flauta, celesta e coro oculto.

Depois da Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade assumiu o papel de "maior pensador e crítico da música no Brasil" (TRAVASSOS, 2000).

1.5 O nacionalismo brasileiro

O que significa nacionalismo, senão um rótulo, um padrão a ser seguido? Ao definir um estilo artístico, juntam-se vários autores em uma mesma tendência, ressaltando – e, às vezes, exagerando – características comuns e excluindo as individualidades em prol de uma causa única, em busca de um entendimento. Geralmente, o que define um estilo é muito mais o período em que foi feito do que propriamente as técnicas utilizadas; estas são pessoais e, se há a suposição de que um artista deve conhecer todos os recursos disponíveis em seu tempo, também há que se levar em conta a bagagem pessoal de cada um, o ambiente em que viveu e se formou, como fontes incontestáveis de inspiração para suas obras de arte.

Jorge Coli aborda essa questão:

“Percebemos (...) que as classificações não são instrumentos científicos, que elas não são exatas, que não partem de definições e que agrupam obras e artistas por razões muito diferentes, entre as quais se pode encontrar a idéia de estilo, mas não forçosamente, e sempre parcialmente.” (COLI, 1995)

Definir o estilo de uma obra é pacificador para quem a admira. É uma forma de garantir o entendimento de, pelo menos, uma parte dela. Conhecendo o estilo, ou identificando na obra os “clichês” daquele período ou autor, tem-se a sensação de paz, de compreensão e assimilação da experiência estética proporcionada pela obra de arte. Esses rótulos são, frequentemente, estabelecidos à revelia do artista ou após um período de distanciamento temporal, suficiente para que a crítica possa unir num mesmo balaio vários artistas de um mesmo período e rotularem suas obras de acordo com o que se produzia numa mesma época. E, em vários casos, acabam por se tornar mais importantes do que as obras.

“Os impressionistas, os *fauve*, foram assim chamados de maneira pejorativa, por jornalistas do tempo, embora em seguida tenham assumido, por pirraça ou paixão, as denominações. E, ainda, há conceitos inventados *a posteriori* para localizar, na história, tal ou qual grupo de artistas que, evidentemente, não suspeitavam da classificação.” (COLI, 1995)

A questão do desenvolvimento de um artista também é importante. Há, sem dúvida, alguns que permanecem utilizando o mesmo estilo em toda sua obra. Numa inferência superficial no mundo da música, pode-se dizer que os grandes compositores que, apesar de geniais, enquadram-se nesse contexto são aqueles que viveram pouco. Em geral, os grandes artistas evoluem, crescem, modificam-se, ousam e é essa chama criativa e inovadora que os faz geniais. São as diferentes “fases” (COLI, 1995).

Travassos considera que o movimento modernista durou pouco. Segundo a autora, o modernismo durou de 1922 até 1945, com o fim da Segunda Guerra Mundial e da ditadura Vargas. Neste período, dividiu-se em duas fases: a primeira, até 1930, tencionava romper com os padrões estéticos românticos, no caso da música, e parnasianos, no caso da poesia. Queria abraçar as tendências mais novas da arte, mais modernas – daí o nome modernismo, em oposição ao que chamavam de passadismo – porque se considerava que o excesso de regras de métrica e rimas do parnasianismo – e seus equivalentes na música, a tensão e repouso, a tonalidade como a verdadeira “música universal” – tolhia a criatividade e espontaneidade dos artistas. As tendências da vanguarda europeias eram aceitas como modelos de modernidade e independência. Elas rompiam com a música burguesa e aristocrata vigente até então e, no Brasil, traziam o simbolismo do novo, da eliminação do atraso brasileiro, dos vestígios da escravidão recém-abolida. (CONTIER, 2004)

“A fragmentação do sistema tonal – centro da chamada música universal – implicou o afloramento de movimentos modernistas, caracterizados pelos novos tipos de combinações e relações de agrupamentos sonoros”. (CONTIER, 1992)

Nesta fase, o principal alvo de críticas foi Carlos Gomes. Seus personagens foram ridicularizados e sua música rotulada como estrangeira, sem identidade nacional, totalmente italiana. O massacre foi tamanho que o próprio Mário de Andrade, em seu “Compêndio de História da Música”, resgata a imagem de Carlos Gomes e confirma sua genialidade musical e a grandiosidade de sua obra.¹²

¹² TRAVASSOS, Elizabeth. (2000)

Para Mário de Andrade, o modernismo durou apenas esse período, sendo substituído pelo nacionalismo logo após a revolução de 30. Outros estudiosos, como Travassos e Mariz, consideram que houve uma segunda fase, que começou por volta de 1930 e é marcada por uma tendência em direção ao nacional. As questões brasileiras e as preocupações com a identidade da nação se impõem, fazendo com que o modernismo se torne também nacionalista. Segundo Travassos, “já não se trata apenas de derrubar o velho com a iconoclastia característica do *ethos* vanguardista, mas de encontrar bases para a edificação da arte apropriada aos novos tempos.”

O nacionalismo na música já florescia na Europa desde o final do século XIX. A música escrita com características nacionais, baseada em elementos folclóricos e aclamada como contraponto aos exageros da ópera, agradou em cheio as plateias europeias. Compositores da Rússia, Polônia, Hungria, Espanha, entre outros tantos países, agregaram um “toque patriótico” à sua música, utilizando ritmos e melodias populares em seus países. (MARIZ, 2002) Com algum atraso, cerca de cinquenta anos depois, essa corrente composicional se impôs no Brasil. Apresentou-se na Semana de Arte Moderna e, na década de 30, desmembrou-se em modernismo nacionalista e foi a corrente estética hegemônica até os anos 40. (TRAVASSOS, 2002)

No Brasil, o germe de um sentimento de nacionalismo na música surgiu com Carlos Gomes, movido pelo orgulho patriótico de um compositor brasileiro obter papel de destaque no meio musical europeu. Carlos Gomes seguia as diretrizes da música europeia, assim como todos da sua época buscavam essa estética como padrão. A inspiração não era, por exemplo, no padre e compositor brasileiro José Maurício Nunes Garcia (1767-1830); era em Giuseppe Verdi (1813-1901), considerado o maior compositor nacionalista italiano. Fazia parte da mentalidade colonialista do brasileiro daquela época, ainda afeito a buscar os padrões de excelência no estrangeiro. Ele chegou a ter sua fase modinheira, como todos os outros da sua época, e certamente conhecia as gerações anteriores de músicos brasileiros. Mesmo fazendo concessões ao nacional, sua temática era apenas literária; o estilo era europeu. Já para a literatura, a temática era nacional, porque os personagens eram brasileiros e a história se passava no Brasil. Mas a escrita era dentro de um padrão de erudição comum a qualquer

cultura ocidental, à época. Com a música não se dá dessa forma: a temática nacional é desejável como fonte de exotismo, mas a estrutura musical é europeia.

“O autor não acede que suas obras devam ser nacionais no sentido radical de ir ao folclore – mas que têm de ser tematicamente nacionalistas. Inclusive na alusão deliberada a temas incorporados ao inconsciente coletivo e que se mantém conceitualmente vivos” (SQUEFF, 2004)

Há na literatura o exemplo de Pestana¹³, sempre buscando um padrão europeu de composição, sempre infeliz por não conseguir se livrar de suas raízes musicais populares e folclóricas e compor como Chopin. Na música brasileira, há diversos exemplos de compositores que mantiveram essa dubiedade, sonhando com o prestígio do mercado europeu, mas sucumbindo à realidade brasileira. O nome de Ernesto Nazareth é o que melhor se enquadra nessa categoria.

Na literatura, José de Alencar é o primeiro que adota uma temática nacional em seus escritos. Mas isso acontece devido à ambientação dos romances, não por apreensão do discurso nacionalista:

“Os diversos tipos regionais que passam pela obra de José de Alencar são brasileiros por constituírem uma temática literária, e não por se identificarem como tais. José de Alencar é, antes de tudo, um escritor que adota um meio erudito como forma de comunicação. O mesmo pode ser dito em relação a Carlos Gomes e sua música. Não há grandes diferenças entre o compositor de O Guarani e o da Fosca ou Salvador Rosa. Do primeiro, porém, se dirá que é nacionalista, porque o libreto trata da história de um índio, e das outras, que são universalistas, por tratarem de uma temática europeia” (SQUEFF, 2004)

Enquanto não houve uma sensação de pátria – o que aconteceu depois da proclamação da República – não havia a necessidade de buscar inspiração no passado local – leia-se Padre José Maurício e José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805). O modelo vinha de fora. A tradição era conhecida, mas não servia como exemplo, porque o ideal era o que vinha dos países mais desenvolvidos. Este era o padrão a ser seguido. Isso não impedia que a temática fosse nacional. Era a “fórmula da conciliação”, descrita por Ênio Squeff: a música obedecia às fórmulas já consagradas e o importante era ser

¹³ Pestana é o personagem principal do conto “O Homem Célebre”, de Machado de Assis.

aceito, mesmo que como um ser exótico, no meio seletivo dos países com culturas consideradas mais evoluídas; a outra, para agradar aos locais, impunha uma temática nacional, sem, contudo, enfrentar conflitos sociais ou dramas imediatos. Buscava-se no passado mais longínquo a inspiração para a história a ser relatada. Carlos Gomes renegou o passado musical brasileiro, assim como seu estilo italiano e seus dramas inverossímeis para a realidade brasileira foram mais tarde renegados pelos modernistas.

O papel da ópera como entretenimento na Corte se assemelha ao da TV ou do cinema nos dias de hoje. O operismo era extremamente importante na vida intelectual e artística do país. Em 1859, ano em que Carlos Gomes chegou ao Rio de Janeiro, foram levados 73 espetáculos operísticos à cidade. Era o grande divertimento da aristocracia da época, onde aconteciam os romances, onde a sociedade fervilhava. É farta a presença da ópera na literatura brasileira do fim do século XIX. Inúmeros romances de José de Alencar, Machado de Assis e outros escritores brasileiros do fim do século XIX usam o evento como pano de fundo para suas tramas. Talvez por isso fosse muito difícil modificar a estrutura de algo tão assimilado pela alta sociedade, que era quem, no final, consumia a cultura aqui produzida. Por isso, não se alterava a linguagem das óperas, nem a origem, predominantemente italiana. A ópera era a indústria do entretenimento do século XIX. Era a diversão da nobreza e da alta burguesia. Ninguém queria tratar de assuntos sérios.

O nacionalismo não se identificou com a ópera no Brasil, talvez por faltar um drama lírico nacional aceito pela sociedade. Carlos Gomes não convenceu com a temática politicamente correta. E os que porventura se aventuraram, como Francisco Mignone, não quiseram continuar. De fato, já existiam óperas italianas, numerosas e bem construídas dentro dos símbolos e idiomas da Itália. Uma ópera de temática brasileira não seria bem aceita se abordasse os dramas reais da nação. Não valia a pena fazer mais do mesmo; não teria identidade, nem italiana, nem brasileira. (SQUEFF, 2004)

Carlos Gomes manteve-se fiel ao imperador que o ajudou e, por isso, não aceitou compor o hino à República. Além dessa fidelidade pós-proclamação, havia outra, a de não abordar temas sensíveis da realidade nacional. A realidade não era necessária nas representações nacionais: seria muito delicado se uma

ópera abordasse, por exemplo, uma paixão entre um negro e uma branca, ou que tivesse como enredo a saga de um negro como papel principal, o que necessitaria, sem dúvida, relatar a vida e o sofrimento do escravo no Brasil. Ou talvez o relato de sua trajetória, ao ser retirado violentamente de sua terra e de sua vida para trabalhar forçado num país distante. A paixão entre negros não era interessante para a sociedade; a abolição era extremamente recente e a liberdade não acabou com o preconceito. Uma ópera socialmente brasileira não poderia abordar temas espinhosos. E o que contar de novo, senão a realidade local? Que tipo de drama asséptico ainda não tinha sido relatado pela ópera italiana? Mesmo após a República, a situação do negro não era um assunto confortável. Mesmo fingindo que a lei Áurea tinha resolvido os problemas dos negros no país, era importante pensar que a lei só foi assinada porque, depois das proibições para importar escravos, era economicamente mais vantajoso e produtivo, nas lavouras de café, pagar pela mão de obra barata que vinha da Europa, na forma de imigrantes sedentos por uma oportunidade e um quinhão de terra.

Lamentavelmente, Carlos Gomes foi o bode expiatório dos modernistas e o dano à sua imagem foi irreparável.

“Seu valor foi questionado e sua imagem hostilizada, sobretudo no início do movimento, porque era considerado o grande representante de um passado cultural que se queria combater. Grande parte da bibliografia gerada pela Semana e o modernismo contém referências a episódios, nos quais o compositor foi atingido pela irreverência modernista, tornando-se até mesmo um dos ícones negativos da Semana”. (RODRIGUES, 2011)

Menotti del Picchia, em 1921, critica a adoção de temática indígena e, numa cajadada só, ataca Carlos Gomes e José de Alencar:

“O diabo foi Carlos Gomes e Alencar inventarem o tal Peri, o índio romântico que conhece harmonia e contraponto e que, como um rouxinol, garganteia nu e emplumado nas mais complicadas árias do teatro lírico internacional”. (PICCHIA, 1983)

Às vésperas da Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922, Oswald de Andrade foi ainda mais destrutivo:

“Carlos Gomes é horrível. Todos nós o sentimos desde pequeninos. Mas como se trata de uma glória da família, engolimos a cantarolice toda do Guarani e do Schiavo, inexpressiva, postiça, nefanda. [...] Ora, enquanto na Alemanha se procedia à renovação estética [...] o nosso Carlos Gomes, batuta em punho, cabelo sensacional, olhar de fera americana, acreditava em Ponchielli. [...] De êxito em êxito, o nosso homem conseguiu difamar profundamente o seu país, fazendo-o conhecido através dos Peris de maiô cor de cuia e vistoso espanador na cabeça, a berrar forças indômitas em cenários terríveis” (ANDRADE, 2000)

Mário de Andrade, nos anos 40, pediu desculpas a Carlos Gomes pela veemência das críticas, reconhecendo seu valor inestimável à música brasileira.

O sentimento de nação surgiu com o desenvolvimento urbano e a República. Até o período imperial, não havia nenhuma cidade, fora o Rio de Janeiro, capaz de receber esse nome. Eram povoados, aglomerados, sem vida cultural significativa. Tudo girava em torno da Corte. O nascimento do nacionalismo dependeu de uma consciência nacional, que só viria com a República. Antes, no Império, um líder vindo do estrangeiro exercia o poder e o povo era obediente a ele. Mais tarde, quando o povo passa a exercer mais influência na esfera política, vem a sensação de pertencimento a uma nação. E só há música nacional se existe uma nação. A modinha surge como a representação desse gênero, sem resolver antes sua gênese: é brasileira ou portuguesa? O trânsito intenso entre portugueses e brasileiros nos portos do Rio e de Santos e a efervescência urbana que começa a surgir – no Rio, como capital federal; e Santos, por ser o principal ponto de embarque da produção cafeeira paulista – fazem com que a modinha adquira características brasileiras e se instale como a representação musical do Brasil republicano. (SQUEFF, 2004)

O principal pioneiro da escola nacionalista na música clássica brasileira foi Alberto Nepomuceno. Cearense, precursor da migração intelectual dos estados para o Rio e São Paulo, Nepomuceno vai ser o primeiro a introduzir temáticas nacionais em suas obras. Consegue isso, em parte, por não ter dívidas de gratidão com o poder, como as de Carlos Gomes; pelo contrário, teve seu pedido de ajuda, para estudos na Europa, negado pela princesa Isabel. Não se sentia obrigado, mesmo retornando e se mantendo em cargos públicos, lecionando na Escola Nacional de Música – como, aliás, todos os grandes compositores da época. Como forma de ousadia, passou a escrever canções em português, língua considerada imprópria ao bel canto. Tinha a convicção que “não tem pátria um

povo que não canta em sua língua”. Não aderiu de primeira, no entanto: explorou durante muito tempo a composição em alemão e em francês. “Não é por ignorar as escolas que surgem os nacionalistas, mas por conhecerem o outro lado da moeda que quase todos chegam ao nacional” (SQUEFF, 2004). Mas não aderiu à escola italiana, o que o manteve distante das correntes do passado e do italianismo de Carlos Gomes e do entretenimento fácil. Lentamente, respeitosamente, introduziu em suas peças ritmos brasileiros, que eram, pouco a pouco, aceitos na cena brasileira.

“Entre valorizar uma história desconsiderada por sua própria fragilidade histórica, feita de rupturas, e tentar reformar o presente, Nepomuceno optou por essa alternativa.” (SQUEFF, 2004).

A definição das matrizes étnicas e a apreensão de seus discursos foram o passo inicial na criação de uma identidade musical nacional. A música portuguesa era bastante presente. A indígena se mantinha como um passado obscuro e de pouca influência naquele momento. A música negra era o diferencial.

“Foi o gesto do negro, o aspecto básico da sua música e das danças que passaram a ser caracterizadas como nacionais. Não poderia ser de outra forma: na medida em que o negro traça sua sobrevivência, única e exclusivamente no trabalho físico, é no gesto, é na manifestação física da humanidade que ele impõe sua cultura. [...] Foi no trabalho escravo que o ritmo passou a ser coordenado num gesto febril de cadências quase hipnóticas, cujo resultado era a busca da minoração do sofrimento e do desforço, numa dimensão quase onírica.” (SQUEFF, 2004)

Mas esse gesto precisou ser cuidadosamente introduzido nos salões. A princípio, não era bem-vindo, causava escândalo. Os ritmos negros evocavam os gestos dos trabalhadores braçais, do homem do povo. Eram sensuais e, por isso, considerados “indecentes”¹⁴. Não era por ser popular: a modinha foi bastante divulgada e aceita. O problema era a sua origem negra.

A música no século XIX ganhou o mercado. Os compositores já não eram mais funcionários da nobreza e precisavam agradar ao público para vender. Assim, paralelamente ao sucesso que a ópera fazia, surgiu a música de concerto

¹⁴ SQUEFF, 2004

programática: o poema sinfônico. A música abstrata teria dificuldades de conquistar o novo público. Seria por essa porta que os compositores brasileiros introduziriam os idiomatismos nacionais na música culta, numa tentativa de se aproximarem da gestualidade cotidiana do povo.

Após a proclamação da República, uma corrente nacionalista tomou conta do país. A valorização do ideário nacional surgiu com a constatação de que o nacional já existia antes do advento do nacionalismo e que, se seria louvada a nação que buscar os padrões internacionais de qualidade, seria única e original a que buscasse dentro de seu povo seus próprios padrões de autenticidade. Nepomuceno chamou para si essa responsabilidade e tentou ser diferente do que já se fazia em termos de música universal, introduzindo o gesto produtivo na música. Esse gesto ritmado iria definir o perfil musical do Brasil nos anos seguintes.

Em obras do início do século XX, Nepomuceno introduziu a temática nacional e a língua portuguesa nas canções. Adotou as danças negras, o lundu e o batuque. Compôs *Garatuja*, uma ópera cômica, com motivos cariocas. Composicionalmente, ainda estava ligado às correntes européias mais conservadoras, usando cromatismos wagnerianos quando o mundo musical europeu – Stravinsky, Schoenberg, Bartók - rompia com a tonalidade e compunha algumas das obras mais ousadas de todos os tempos. Ao não abandonar o tonalismo, foi considerado conservador e esquecido pelos modernistas da década de 20.

Nepomuceno é responsável pela introdução da canção brasileira baseada no folclore musical, numa espécie de *lied* nacional. Ao ser nomeado diretor do Instituto Nacional de Música, defendeu veementemente a utilização da língua portuguesa nas canções. Pode-se dizer que abriu caminho para a 1ª geração do nacionalismo brasileiro, personificado na figura de Heitor Villa-Lobos.

Mariz (2002) divide o nacionalismo na música brasileira em três gerações, após o pré-nacionalismo de Nepomuceno: a primeira, representada por Heitor Villa-Lobos, o primeiro compositor a fazer sucesso no exterior depois de Carlos Gomes, compunha inspirado no nacionalismo europeu e nos grupos de choro da boêmia carioca. Dez anos mais novos, Oscar Lorenzo Fernandes e Francisco Mignone são da segunda geração. A terceira geração, dez anos mais

jovem do que a segunda, tem em Mozart Camargo Guarnieri seu principal expoente.

1.6 A música nacional sob a ótica de Mário de Andrade e suas contradições

Mário de Andrade era um clamoroso formador de opiniões. Tinha a tribuna – os jornais em que escrevia críticas ferozes e elogios rasgados, de acordo com suas convicções. Tinha a obstinação – trabalhava sem descanso na produção de textos, críticas, obras musicais e tinha opiniões formadas e ferrenhas sobre qualquer assunto que envolvesse cultura brasileira. Tinha também o talento – era exímio escritor.

Após a Semana de Arte Moderna, com o caminho de uma nova estética pavimentado, Mário de Andrade começou a se desgarrar do rótulo de modernista. Sua forte atuação, como crítico musical, levou-o a abraçar a causa da produção de uma música nacional. Tornou-se seu maior defensor, combatendo ferozmente, da sua tribuna no jornal Diário Nacional, qualquer espécie de estrangeirismo que se pudesse refletir na música brasileira. Nomes de obras e, às vezes, até de autores eram traduzidos para o português, como pode ser visto nos trechos a seguir:

“O segundo concerto da Sociedade Sinfônica de São Paulo (...) de ontem comportava Rimsky-Korsakov Sherazada, Debussy Prelúdio à tarde dum fauno, dois trechos A pomba e a galinha, de Respighi (...)” (ANDRADE, 1963)

(...) era tão humorada a minha expectativa por essas Valsas Humorísticas, que, pelo menos, pude gozar todas as qualidades que elas têm: aquela nitidez melódica franca e sem vulgaridade, tão comum nas obras de Nepomuceno; (...) o a propósito de certas evocações humorísticas de temas alheios (João Strauss, Frederico Chopin) (...) (ANDRADE, 1963).

Mário de Andrade tinha muita influência sobre a crítica cultural de São Paulo e se transformou na principal voz do nacionalismo. Queria que a produção de música brasileira fosse cada vez mais profícua e não tinha a preocupação de agradar o mercado europeu. Reclamava da presença excessiva de companhias

de ópera italianas na programação cultural de São Paulo e clamava por mais música brasileira nos concertos, dizendo que se gastava dinheiro público para trazer óperas europeias, devendo, no lugar, representar obras brasileiras.

“A sociedade que vai ao Municipal irá de qualquer maneira. Vai quando o café dá, quando a seda ou o brim foram vendidos bem. Vai porque é moda, porque tem casaca, porque é chique gastar dinheiro. Tem muito tenor, muito soprano, muito barítono principiando carreira, ansioso por se celebrar, e barato. Uma temporada menos luxuosa, menos copiosa e deveras artística podia ser feita com eles, e então os trezentos contos, além de bem empregados, seriam suficientes. E a Empresa que traz os rouxinóis, se levasse peças novas com esses mesmos rouxinóis, o atrativo subsistia, o teatro se enchia da mesma maneira. Mas os grandes estão reservados para as óperas batidas e inúteis. E as óperas novas ou clássicas, de valor, a Empresa monta mal, com pobreza e artistas depreciados. E porque essas peças são mal levadas, o público foge delas”. (ANDRADE, 1963)

Essa influência, porém, era circunscrita à região de São Paulo. No Rio de Janeiro, as influências eram outras. A cantora carioca Olga Prager, em viagem de concertos em São Paulo, encontrou-se com Mário de Andrade e relata suas impressões em entrevista:

“Mário era todo empinado e afetado. Queria entender de música, mas não entendia. Recebeu-me sem educação. Fiquei de pé diante dele, sentado, embora houvesse outras cadeiras no escritório.” Mário examina o programa e exclama: “Tudo errado! A senhora deveria cantar só música brasileira!” Olga retruca: “O programa está aprovado por Fernandez, que sabe mais de música que o senhor. Aliás, o senhor pode me devolver o ingresso. É melhor que não vá ao concerto!” E se retira. O recital é um sucesso; contam-lhe que Mário estava na platéia. Crítica dele não sai no jornal. Felizmente, ele não tem influência no Rio.” (GIRON, 2001)

Em seu manifesto pró-nacionalismo, o *Ensaio sobre a Música Brasileira*, publicado em 1928, no exato momento em que o movimento modernista brasileiro começa a adquirir facetas de nacionalismo, Mário de Andrade traçou as coordenadas do que julga importante para que se faça música verdadeiramente nacional. Logo no início, o autor, que se refere a si mesmo como “nós, modernos”, afirma que “a nação brasileira é anterior à nossa raça”. Para Travassos, “o *Ensaio* pode ser lido como documento fragmentado da paisagem sonora nas duas primeiras décadas do século XX”. (TRAVASSOS, 2000)

Para o colunista, o Brasil não tinha que produzir música exótica para consumo de países ricos, mas, sim, fazer a autêntica música brasileira para consumo interno, rechaçando qualquer excesso de cultura estrangeira que pudesse influenciar a produção musical brasileira. Moraes (1988) também atenta para a necessidade de se buscar os motivos da arte nacional nas raízes nacionais, a que ele chama de “fontes emocionais.

Segundo o autor, os elementos que formavam a música popular da época da Monarquia eram estrangeiros - talvez uma ou outra peça folclórica já delineasse os caracteres da música brasileira. Dizia também que “os artistas de uma raça indecisa se tornam indecisos que nem ela”. A verdadeira música brasileira estaria no interior do país. Em nome da estilização das fontes da cultura popular rural, idealizada como a detentora pura da fisionomia oculta da nação, tal discurso negava a cultura urbana popular emergente, como a dos negros da cidade e todo um gestuário que projetava as contradições sociais do espaço urbano. (WISNIK, 2004).

Os europeus consideravam que, para a música produzida no Brasil ser considerada nacional, deveria ter elementos indígenas, já que os índios foram os primeiros habitantes do país.

“Se escutam um batuque brabo muito que bem, estão gozando, porém se é modinha sem sincopa ou certas efusões líricas dos tanguinhos de Marcelo Tupinambá, isso é música italiana” (ANDRADE, 1972)

Mário de Andrade argumenta que a arte nacional não é uma escolha de elementos, mas “já está feita na inconsciência do povo”. O artista deve transpor essa raiz para o erudito, para que se torne “música artística”. O autor também considera incontestável que os artistas do passado que faziam música folclórica devam ser considerados nacionais e que aquilo que fizer sucesso na Europa não tem nenhuma importância para a música brasileira. Com isso, descarta os exotismos desejados para o consumo europeu – “sensações fortes, vatapá, jacaré, vitória-régia” - e abraça a música sertaneja, essa, sim, a seu ver, autêntica. Dizia que os estrangeiros buscavam na música brasileira o batuque e a sincopa. Se não tem, é música italiana. As modinhas e os tangos de Marcelo Tupinambá, por exemplo, não eram considerados música brasileira. Chegavam a achar

origens francesas, russas e escandinavas na nossa música, como que querendo justificar a não brasilidade dos elementos.

Também não era o caso de recorrer aos aborígenes como os únicos detentores das raízes brasileiras. A arte nacional não deveria ser fruto da “escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo”. Bastaria que o artista utilizasse essa matriz já existente e desse a ela a roupagem desejada – erudita ou popular. O período das artes era de nacionalização e os dissidentes, “destrutivos”, “um pedregulho na botina” - que deveria ser extirpado para que a trajetória fosse linear, sem manquejar.

“Musica brasileira deve significar toda música nacional como criação quer tenha quer não tenha caráter étnico. O padre Maurício, *I Salduni*, *Schumaniana* são músicas brasileiras. Toda opinião em contrário é perfeitamente covarde, antinacional, anticrítica.” (ANDRADE, 1972)

Ao mesmo tempo em que apóia a produção musical sem estereótipos étnicos, repudia os compositores brasileiros que bebem na fonte cultural europeia, que fazem “música universal”. Numa crítica nada velada a Villa-Lobos, chamava sua música de “pseudo-música indígena” e considera seu sucesso na Europa muito mais individual do que nacional, e os críticos europeus só o valorizavam por causa de seus efeitos musicais extravagantes. “A música brasileira não depende de ser aceita pela crítica europeia para ser boa e nacional” (ANDRADE, 1972).

Villa-Lobos não obedecia aos apelos nacionalistas de Mário de Andrade. Pelo contrário, quando utilizava a música folclórica, não o fazia de maneira autêntica: utilizava a forma europeia de compor. Nada em sua obra está em estado puro, nada é respeitado à risca. “Villa criou um constante estado polêmico entre as duas realidades, fazendo nascer assim uma terceira, essa sim universal.” (MEDAGLIA, 2008). Ao mesmo tempo em que criticava veementemente as obras de Villa-Lobos tidas como exóticas, entendendo que ele abusava de elementos rítmicos brasileiros para ganhar a admiração do público europeu, proclamava que seu exemplo no aproveitamento de elementos folclóricos deveria ser seguido por todos os outros compositores.

Outro aspecto contraditório do ponto de vista de Mário de Andrade era não incluir em seu projeto de música nacionalista uma série de outras manifestações regionais. Não porque ele as negasse, mas porque não as

conhecia profundamente. Durante sua vida, com estudos e viagens, foi, aos poucos, amalhando conhecimento sobre outras regiões e culturas, mas a sua prática era paulista. Aprimorou-se com o passar dos anos, mas era ainda incipiente nos anos 20 e 30. As demais regiões do país eram tratadas com o mesmo exotismo que ele tanto criticava na música para exportação de Villa-Lobos.

A aparente indisposição entre Mário de Andrade e Villa-Lobos se desfaz numa carta recentemente descoberta em que o compositor, em 1926, relata a recente finalização das “Cirandas”. Nesta obra – e em muitas outras, como a *Prole do Bebê*, as *Cirandinhas*, a série *Petizada*, o *Guia Prático* – Villa-Lobos desenvolve temas regionais elevados à categoria de música erudita, o que Mário de Andrade afirma ser a legítima música nacional:

“Em tudo isso, venho completando o meu velhíssimo programa de escrever música regional, ou melhor, de escrever a música deste grande país, sem estilizá-la, nem harmonizá-la, nem tão pouco adaptá-la, no ambiente da técnica musical européia, tão diferente da nossa, que é vivida há séculos nos nossos choros”. (COELHO, 2015)

Mas a defesa da pureza dessa corrente era árdua, porque a própria formação do povo brasileiro abria o leque das influências recebidas ao longo da história. Mário de Andrade defende que, se o tema não tem uma identidade imediata com nenhuma outra cultura, pode ser brasileiro, porque “inventado por um brasileiro dentro de uma peça de caráter nacional”. Porém, a música brasileira não deveria ser exclusivista e cair nos exotismos, na identificação fácil do estereótipo nacional, na sincopa fácil, mas também não deveria ser unilateral, escolhendo uma só influência em detrimento das outras. Mário de Andrade prega que se deve buscar essa raiz nacional na música popular e que as diferenças regionais fazem parte de um todo nacional, com influências indígenas, negras, portuguesas – tradicionais – e americanas e argentinas – recentes. A música se desenvolveria a partir da “observação inteligente do populário.”

“Por mais distintos que sejam os documentos regionais, eles manifestam aquele imperativo étnico pelo qual são facilmente reconhecidos por nós. Isso me comove bem. Além de possuírem, pois, a originalidade que os diferencia dos estranhos, possuem a totalidade racial e são todos patrícios. A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora.” (ANDRADE, 1972)

No *Ensaio*, Mário de Andrade vaticina que, se o compositor fosse genial, deveria fazer música nacional. Não teria dificuldade de achar os “elementos essenciais” da sua nacionalidade, sem que seu fazer artístico fosse prejudicado, já que é gênio. E, se ele não for gênio, aí mesmo é que deveria fazer música nacional; se não fizer, “é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta.”¹⁵ Quando afirma que o artista brasileiro que não é genial tem obrigação de fazer arte nacional, Mário de Andrade fecha as portas para outros tipos de reflexão artística e exige que sua geração contribua para a construção do ideal nacional abraçado pelos modernos. E dá as coordenadas para que isso aconteça:

“O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que, sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça. Onde que estas estão? Na música popular.” (ANDRADE, 1972).

A proposta de Mário de Andrade é de que os compositores se incumbissem da missão de harmonizar de maneira erudita o cancionário folclórico brasileiro. Luciano Gallet já fazia isso, mas, a seu ver, suas harmonizações eram elaboradas demais, sem apelo popular. Ele queria algo mais simples e acessível, capaz de levar à população a canção folclórica do interior do país, autêntica e pura, aliada à sofisticação da música erudita, o que a elevaria à categoria de arte.

“Do que estamos carecendo imediatamente é dum harmonizador simples, mas crítico também, capaz de se cingir à manifestação popular e representá-la com integridade e eficiência” (ANDRADE, 1972).

O compositor brasileiro engajado, no discurso de Mário de Andrade, deveria buscar a identidade nacional sem partir para estereótipos. Era uma busca inglória, com grandes chances de cair num vazio identitário, onde os temas brasileiros seriam desejáveis, mas não obrigatórios. As síncopes poderiam acontecer, desde que não de forma caricata e que não fossem muito frequentes, e aspectos da nação brasileira deveriam ser perceptíveis, mas não explícitos. A instrumentação não deve ser típica, sob pena de cair no exotismo estereotipado.

¹⁵ ANDRADE, 1972

“É justamente a maneira de tratar o instrumento, quer solista, quer concertante, que nacionalizará a manifestação instrumental” (ANDRADE, 1972). A forma deve ser livre, embora não haja demérito na adoção de alguma forma tradicional. Os movimentos melódicos sincopados da música brasileira devem ser plenamente explorados, obedecendo à prosódia e à meliosidade da nossa fala, e não se fecharem na fórmula sincopada padrão. A harmonização, para falar em música erudita, teria de beber em fontes tradicionais, porque as harmonias populares são muito simples e não serviriam ao propósito artístico e culto de uma música digna de ser chamada “nacional”. A música folclórica, feita de maneira espontânea, sem elaboração, foi pensada dentro dos padrões da música ocidental, individual e não apresentaria caráter nacional.

Há muitas contradições nesse posicionamento, que serão até assumidas pelo próprio Mário de Andrade, alguns anos depois. A principal delas é buscar no interior uma pureza de material sonoro, em demérito da música cosmopolita apreciada nos centros urbanos. É interessante observar que o conceito de nacionalismo de Andrade, buscando nas manifestações culturais do interior a pureza e autenticidade nacional, ainda não corrompida pelo cosmopolitismo, encaixa-se perfeitamente no padrão dos movimentos nacionais elaborado por Gellner. Não há como não recordar a teoria do nacionalismo, exposta no início deste trabalho, e traçar um paralelo entre o padrão estabelecido pelo pesquisador e as atitudes de Mário de Andrade em defesa do nacionalismo. Segundo Gellner, há um momento na construção da identidade nacionalista em que o cidadão urbano e burguês é considerado feio, gordo, doente, sujo, cheio de problemas psicológicos decorrentes da perda da religiosidade e do avanço do positivismo. O retorno ao ideal campestre, saudável e musculoso, sem grandes questionamentos, num estilo de vida de maior contato com a natureza, é uma forma de buscar as origens de um povo – e, segundo ele, isso se deu em todas as populações que aderiram à causa nacionalista, em todo o mundo. Ao buscar a música popular campestre como fonte de inspiração “autêntica”, e não a urbana, porque já influenciada por outros povos e influências, quase “impura”, Mário de Andrade cai na armadilha do nacionalismo e busca novidade numa atitude comum a vários povos. Se for considerado que o movimento modernista, precursor do nacionalismo, já era assumidamente a adaptação brasileira da efervescência

cultural que já acontecia na Europa, então se pode dizer que toda a influência dos movimentos culturais, ocorridos no Brasil no início do século XX, vem de fora.

A necessidade de estabelecer um padrão do que é nacional também funciona como armadilha. As sincopas não devem ser excessivas e estereotipadas, como as que apareciam à larga na música de salão do fim do século XIX e início do XX, a exemplo dos tangos, lundus e *schottisches* que iam, aos poucos, saindo dos subúrbios e invadindo os salões. Impossível separar a influência européia da música urbana da influência portuguesa no nascedouro desconhecido da canção folclórica. Para Mário de Andrade, os europeísmos devem ser evitados, mas, ao mesmo tempo, a música folclórica é muito pobre para ser considerada como música nacional e, para ser alçada à condição de arte, deve ser harmonizada de maneira erudita, de acordo com os ditames da música tradicional. A síncopa reflete a malemolência do povo, mas é muito mais rica executada do que aprisionada no esquadro da notação musical.

“Se a música artística se confinar às manifestações restritas da síncopa do populário impresso (síncopa central no primeiro tempo do 2/4; antecipações sincopadas em finais de frase; frases com síncopas centrais em todos os tempos) teremos uma pobreza abominável (...) porque se estereotipa logo, cai no fácil, no conhecido e no excessivo característicos.” (ANDRADE, 1972)

Desta forma, Mário caía em contradição: a música folclórica, sem exageros na sincopas, era a música pura, a autêntica música nacional, embora precisasse ser mais trabalhada para ter qualidade e erudição suficientes, mas essa erudição era buscada justamente na cultura européia, considerada “cultura”. Ao mesmo tempo, a música urbana se utilizava de padrões rítmicos repetitivos e estereotipados, mas não devia ser considerada nacional, porque sofria influências de outros povos, já que, ao surgir nos centros urbanos, ficava exposta às diversas correntes culturais que por lá passavam. Já o folclore, embora “puro”, não criava essa identidade nacional, porque muito se assemelhava às canções portuguesas, o que também não se podia negar, dadas as nossas origens e nossa colonização.

Na década de 30, o compositor alemão Hans-Joachim Koellreutter veio para o Brasil e trouxe consigo as novas tendências composicionais que se espalhavam pela Europa. Os jovens compositores da época, como Cesar Guerra-

Peixe e Claudio Santoro, aderiram à estética dodecafônica, enquanto os ouvidos estavam acostumados à música nacionalista, em voga até então.

Mário de Andrade não gostava das tendências americanófilas trazidas por Curt Lange e Koellreutter para o Brasil. Não admitia que pudesse existir uma identidade sul-americana. Mário também se correspondia com Curt Lange e tentava impor suas preferências. Em carta de 11/8/1934 a Lange, Mário de Andrade acusa sua preferência pela ópera alemã:

“Aqui a estação musical vai em pleno furor, muitos concertistas e o lírico que terá início na próxima semana, Enfim, teremos um pouco de teatro alemão e isso nos consola da obrigação de ouvir eternamente Rigoletto e Tito Schipa¹⁶

A falta de interesse em facilitar os trabalhos de Curt Lange fica explícita em carta de 18/1/1937. Mário de Andrade nega dinheiro para que Curt Lange participe de eventos culturais em São Paulo:

“Infelizmente me é absolutamente impossível lhe oferecer qualquer auxílio material por uma estadia sua em São Paulo este ano. Toda a verba destinada para hospedagens e viagens da divisão de turismo, do departamento (não tenho verba para conferências, por não estar em funcionamento a Radio Escola) já se acha esgotada com as hospedagens de esportistas da olimpíada sul-americana aqui realizada em maio passado”.¹⁷

A rigidez e quase intransigência de Mário de Andrade no *Ensaio* são reflexos da época. Ele considerava que havia muito pouco de música realmente brasileira e que era preciso construí-la e preservá-la de qualquer influência que pudesse macular a pureza da matéria-prima. Tempos depois, já na década de 40, em *Pequena História da Música*, ele incluiria o samba carnavalesco na lista das manifestações populares.¹⁸

Mário de Andrade sabia dos flancos críticos que suas convicções apresentavam e propunha, como plataforma ideológica, a criação de um “cordão

¹⁶ Carta de Mário de Andrade a Curt Lange catalogada no Acervo Curt Lange da Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

¹⁷ Mário teve de engolir sua decepção quando, em carta de resposta, Curt Lange comunica que conseguiu o dinheiro necessário com outras fontes e, dessa forma, manteria a agenda de compromissos em São Paulo.

¹⁸ TRAVASSOS, Elizabeth, 2000

sanitário defensivo” que separasse a boa música (resultante da aliança da tradição erudita nacionalista com o folclore) da música má (a popular urbana comercial e a erudita europeizante) (WISNIK, 2004). A música boa e a música ruim assumiam imagens antagônicas, que não obrigatoriamente correspondiam à realidade, mas eram “símbolos necessários à percepção e interpretação da realidade que se queria fazer acreditar”. (LAPLANTINE; TRINDADE, 1997).

Havia incoerências nesse discurso, tais como considerar autenticamente nacionais somente as manifestações do inconsciente musical regional – reisados, cantos de trabalho, música religiosa, repentes, cocos –, em detrimento das movimentações da vida popular urbana. Talvez porque a incorporação desta última desorganizaria a visão centralizada, homogênea e paternalista que se queria implementar à época (WISNIK, 2004).

Esse enfoque escondia as contradições entre a música folclórica, tonal e tradicional, por exemplo, que não atua em conjunto com a linguagem musical moderna, e a música urbana, que, ao contrário, investe ativamente nessa linguagem. Outro problema é o uso de uma música comunitária, sem autoria, no uso da cultura erudita moderna, sem estocar radicalmente a própria definição de arte. Wisnik (2004) define bem o quadro.

“Na média da atitude crítica que se produziu no seu contexto, a ideologia nacionalista na música modernista luta por uma elevação estético-pedagógica do país, que resultasse da incorporação e sublimação da rusticidade do folclore (o povo ingênuo), e aplacasse através da difusão da cultura alta a agitação urbana (o povo deseducado) a que os meios de massa (especialmente o rádio) davam trela.” (WISNIK, 2004).

1.7 O nacionalismo como instrumento político

Em 1935, Mário de Andrade foi nomeado Chefe de Departamento de Cultura de Prefeitura de São Paulo. Seu entusiasmo é relatado em carta de 15 de abril de 1936 a Câmara Cascudo:

“São Paulo, 15 de abril de 1936

Cascudito,

Vou lhe escrever duas linhas roubadas. Ah, você nem imagina o que está sendo minha vida, uma ferocidade deslumbrante, um delírio, um turbilhão sublime, um trabalho incessante, dia e noite, noite e dia, me esqueci já da minha língua literária, a humanidade me fez voltar a uma língua menos pessoal, já me esqueci completamente de mim, não sou, sou um departamento da Prefeitura municipal de São Paulo. Me apaixonei completamente. Também a coisa não era prá menos, bateu uma aura de progresso neste município sofrido, veio um Prefeito que topa com as coisas de cultura também, incrível! e me chamaram prá dirigir a coisa, imagine só, numa terra em que tudo está por fazer! “Tou fazendo.” (...) (MORAES, 2010)

A 12 de maio de 1938, pediu demissão do referido cargo. Seu desabafo na saída é relatado por OLIVEIRA (2005):

“Sacrifiquei por completo três anos da minha vida começada tarde, dirigindo o D.C... digo por completo porque não consegui fazer a única coisa que, em minha consciência, justificaria o sacrifício: não consegui impor e normalizar o D.C. na vida paulistana”.

A 27 de julho do mesmo ano transferiu sua residência para o Rio de Janeiro. Mário de Andrade só retornou a São Paulo em março de 1941.

Com Getúlio Vargas na presidência, a partir de outubro de 1930, criou-se todo um imaginário popular sobre o conceito de nação. Era uma época em que “a produção de ideologias e de mitos políticos modernos se tornava particularmente intensa” (BASZKO, 1985). Segundo os conceitos de Pierre Ansart (1978), Getúlio pode ser considerado um mito. A conquista do poder, numa revolução sem sangue, em contraponto à ordem estabelecida da política do café-com-leite, as maneiras simples e populares do presidente gaúcho e a postura de *pai dos pobres* foram alguns dos elementos que fizeram com que Getúlio conquistasse a confiança das massas. Em nome dessa empatia, a população fazia vista grossa, ignorava ou até mesmo endossava outras decisões controversas de governo, como a tortura de presos políticos, a censura, a entrega de Olga Benário ao governo alemão, durante a Segunda Guerra, e a indisfarçada simpatia com que se relacionava com os regimes fascistas da Europa, pelo menos até o início da pressão do governo dos Estados Unidos para que ele se posicionasse diferentemente.

Getúlio conseguiu reproduzir de maneira simplificada suas decisões políticas, de maneira que as classes menos abastadas, que, até então,

encontravam-se excluídas do processo político, puderam se sentir participantes e lhe deram o apoio de que necessitava para a realização de seu projeto de poder.

“O verdadeiro locutor político não é o agente dócil de uma repetição, e sim aquele que sabe reproduzir as formas, transformando-as de acordo com as situações, e é essa manipulação adaptada do verbo que permitirá a melhor persuasão.” (ANSART, 1978)

A censura à imprensa, a perseguição aos comunistas, o direcionamento das opiniões e dos conteúdos que circulariam no país, induzindo a população ao ufanismo, também eram estratégias de governo.

“Não se pode separar, como dois fenômenos perfeitamente distintos, a produção abstrata e a prática da propaganda, definindo uma pela teorização e a outra pelo emprego de técnicas. Trata-se de duas práticas relativamente autônomas; é a sua inter-relação que se mostrará importante e eficaz: a teoria é ineficaz se não for divulgada e, inversamente, a propaganda só é eficaz na medida em que propaga mensagens adaptadas e inteligíveis.” (ANSART, 1978)

No início do governo de Getúlio Vargas, são criadas agências de controle e gestão para coordenar as informações circulantes no país e as ações governamentais. Para governar São Paulo, é nomeado um interventor. No âmbito federal, são criados o Ministério da Educação e da Saúde Pública e o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio. Mais tarde, principalmente durante o Estado Novo, esses dois órgãos foram responsáveis por importantes reformas, tomando para si a responsabilidade sobre a educação, saúde, relações trabalhistas, políticas industriais e interesses privados, que estavam nas mãos das oligarquias até então (WILLIAMS, 2001).

O apoio oficial era garantido aos intelectuais que aderissem à causa nacionalista. Era importante conseguir a participação das artes e das manifestações culturais da época. Villa-Lobos, por exemplo, envolveu-se diretamente nos grandiosos projetos do Estado Novo, e, embora KIEFER (1986) afirme que ele era quase um analfabeto político, é inegável que se beneficiou imensamente, ao ter seu nome popularizado nacionalmente como o idealizador dos grandes coros orfeônicos, que enchiam estádios de futebol com milhares de cantores. O plano de Villa-Lobos de Educação Musical, através do canto

orfeônico, apresentado ao interventor de São Paulo, tinha grandes possibilidades de aproveitamento ufanista. A participação de intelectuais e as ideias de música nacionalista propagadas por Mário de Andrade eram mais que adequadas às intenções governamentais. Segundo OLIVEIRA (2005)

“O uso frequente do imperativo “tem que” (...) e a estatura de Mário de Andrade como crítico musical e poeta logo elevaram suas palavras à categoria de dogmas a serem seguidos por todos os compositores brasileiros. Observa-se, portanto, que dois tipos de ditadura estabeleceram-se no Brasil na década de 30: a política, exercida pelo presidente Getúlio Vargas, e a musical, exercida pelo nacionalismo de Mário de Andrade.”

O sonho nacionalista de Mário de Andrade se concretizava com a música folclórica rural ensinada nas escolas. Além disso, no Estado de São Paulo e, posteriormente, em nível nacional, o canto orfeônico se espalhava pelo Brasil urbano. Foram vários os cursos de capacitação musical para professores das escolas públicas e enormes as aglomerações cívicas para o canto de obras folclóricas e composições patrióticas do próprio Villa-Lobos. Esse plano atravessou governos e continuou sendo utilizado mesmo depois da morte de Villa-Lobos, em 1959, terminando por completo com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional de 1971, quando foi extinto o ensino de Música nas escolas brasileiras, substituído pela disciplina Educação Artística.

2 Francisco Mignone

2.1 Dados Biográficos e formação musical no Brasil

“Francisco Mignone pertenceu a essa raça de artistas cuja existência foi como a de certos seres alados que a natureza engendrou para viver adejando em torno da luz. E a luz, para ele, era a música. Artesão consumado, servido por uma inestancável energia criadora, a música o fez viver e ele viveu para a música porque, tal como era, não poderia existir plenamente de outra maneira.” (AZEVEDO, 1997)

Francisco de Paula Mignone era filho dos italianos Alfério e Virgínia Mignone. Seu pai, um italiano natural de Castellabate, uma cidade perto de Salerno, aprendeu flauta e violino ainda criança. Aos 11 anos, Alfério já era flautista da Orquestra da Ópera de Salerno. Aos 21 anos, mudou-se para São Paulo com a esposa. Mignone nasceu no ano seguinte, em 3 de setembro de 1897.

O ambiente musical familiar foi fundamental para a formação de Francisco Mignone. Seus primeiros estudos musicais aconteceram por influência do pai.

“Meu pai realmente foi quem me colocou à frente de um piano vertical e surrado, talvez alugado ou emprestado. Devia ter eu mais ou menos cinco ou seis anos de idade”. (KIEFER, 1983)

Seu pai o levava, ainda pequenino, aos espetáculos musicais que aconteciam na pacata São Paulo do início do século. Aos seis anos de idade, ganhou de presente o privilégio de acompanhar seu pai e assistir à montagem da ópera *La Bohème* (1896), de Puccini. A grandiosidade da música impressionou o menino Francisco, de tal forma que, muitas décadas depois, ainda era capaz de listar, de memória, os nomes dos protagonistas. Recebeu as primeiras lições de piano de seu pai. Aos dez anos, passou a ter aulas com Silvio Motto¹⁹. Estudou

¹⁹ Pianista de origem toscana, diplomado na Escola de Rosati, em Roma. (KIEFER, 1983:10)

também flauta, violoncelo e trompa. Aos treze anos, já ganhava seu próprio dinheiro tocando piano nos cinemas, regendo pequenas orquestras de baile e fazendo a segunda flauta, como conta Kiefer:

“Mais tarde, nas temporadas de operetas e de óperas, tocava sempre como segundo flautista, ao lado de meu pai, que me aturava e me protegia nos momentos em que eu era exigido como instrumentista”.
(KIEFER, 1983)

Em 1912, passou a estudar composição com Agostino Cantú²⁰ e, aos quinze anos, compunha valsas, tangos e maxixes, que assinava com o pseudônimo de *Chico Bororó*²¹, seu apelido de infância.

“A minha vida de compositor nasceu perto de um piano. Eu, desde cedo, comecei a tocar em cinema mudo. E tocava piano, improvisando... coisa que eu lembrava, repetia à minha maneira e começava a harmonizar sozinho; outra vez, inventava, de modo que daí começou a nascer a necessidade de escrever tudo o que eu tocava. As primeiras obras naturalmente tinham um caráter meio duvidoso, neste sentido: não sabia se era brasileiro, italiano ou meio português. Sei lá. Mas, no caso, eu procurava sempre cantar”.²²

Mignone tinha enorme prazer em fazer música popular e chegou a declarar que a flauta era seu instrumento preferido. (GILLICK, 2008). A música erudita era elitista e eurocentrada. Mignone contou a Bruno Kiefer como era o ambiente musical da época: “É que naquelas priscas eras do começo do século, escrever música popular era coisa defesa e desqualificante mesmo”. O próprio Mignone inicia seu catálogo de obras a partir das que assinou seu próprio nome, ou seja, a partir de 1917. Sua experiência como flautista de música popular, com improvisações de música brasileira, pôs em sua obra “um sentimento pela música popular” (VERHAALLEN, 1971).

²⁰ Agostino Cantú se casou em 1911 com Liddy Chiafarelli. O casamento se desfez e, em 1932, Liddy passa a ser a primeira esposa de Mignone, até 1962, quando morreu prematuramente, em um acidente de avião. Luigi Chiafarelli, italiano radicado no Brasil, pai de Liddy, foi o responsável por importantíssima escola de piano, de onde saíram Guiomar Novaes, Antonieta Rudge, Souza Lima, entre outros (KIEFER, 1983)

²¹ A última peça em que Mignone se utilizou do pseudônimo foi *Mandinga doce* (1961), canção com letra de Décio Abramo, anteriormente apresentada como parte do balé *Iara* (1942). Muitas outras peças de Chico Bororó foram aproveitadas como temas para composições de Mignone, que as considerava suas primeiras músicas nacionalistas.

²² Transcrito do Documentário "Lição De Piano", sobre Francisco Mignone, de 1978. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ehW0Ovy8KYQ>

“Chico Bororó era um compositor muito parecido comigo. Existiu até 1920, porque até esse tempo um compositor não podia rebaixar-se à música popular.” (MIGNONE apud PAES, 1989)²³

No início do século, tanto os compositores de música popular quanto as obras populares não eram bem vistas. Valsinhas e tangos de salão eram considerados pouco elaborados, de apelo fácil e baixa qualidade estética. Se um compositor ficasse conhecido como autor de obras populares, provavelmente teria dificuldades de se livrar desse rótulo, mesmo que viesse a compor posteriormente sinfonias, dentro do mais tradicional estilo europeu. Sendo assim, Mignone protegeu seu nome de batismo e assinava suas obras populares com seu pseudônimo.

“A partir da década de 1920, com a chegada das ideias e influências modernistas no Brasil, a música popular, anteriormente vista como baixa cultura em relação à música erudita, vai adquirindo gradativamente um papel importante no contexto histórico e artístico brasileiro. As ideias nacionalistas levaram os músicos brasileiros a acreditar que o estudo da música popular e sua interação com a música erudita poderia ser o caminho perfeito para se encontrar uma identidade nacional.” (MACHADO, 2004)

Em 1913, ainda sob pseudônimo, os tangos *Manon* e *Não se Impressiona* ganharam o segundo lugar em um concurso de música popular. Em 1914, sem o pseudônimo, ganhou o primeiro lugar de um concurso de composição com a obra *Romance em Lá Maior*, para orquestra. Essa versatilidade em transitar livremente entre estilos diversos – popular e erudito – evidenciou, desde cedo, a disponibilidade para experimentar novidades, incluindo a utilização de ritmos estrangeiros, como *Fox-trot*²⁴ ou *one-step*²⁵. Chico Bororó se retirou de cena em 1917, mas essa retirada não foi definitiva: caso precisasse de reforço financeiro, Mignone escrevia música popular e assinava Chico Bororó, como, por exemplo, a peça *Miami*, de 1929.

²³Entrevista à pesquisadora Priscila Paes, dia 17/05/1982

²⁴ Em português, o “*passo da raposa*”. Dança social, cuja origem, em torno de 1910, é oriunda das danças sincopadas do *ragtime* norte-americano.

²⁵Dança rápida de salão, que se tornou popular em torno de 1910, cuja música era sempre em 2/4 ou 6/8, a cerca de 60 compassos por minuto.

Naquela mesma época, ingressou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde foi colega de Mário de Andrade. No Conservatório, aperfeiçoou seus estudos de flauta, piano e composição e se formou em 1917. No ano seguinte, realizou seu concerto de estreia no Teatro Municipal de São Paulo, onde apresentou diversas peças de sua autoria. Foi solista do primeiro movimento do *Concerto em lá menor para piano e orquestra*, de Grieg, e revezou-se com seu pai na regência.

O sucesso alcançado no concerto abriu-lhe as portas para a continuidade de seus estudos musicais na Europa. Porém, antes de partir, apresenta uma nova peça sinfônica, *Paráfrase sobre o hino dos cavaleiros da Kyrial* (1920) – uma alusão à residência do senador Freitas Vale²⁶, na Vila Kyrial, em São Paulo, ponto de encontro da juventude intelectual da época. Freitas Valle abria as portas de sua mansão para políticos, intelectuais e artistas. Realizava banquetes, variando sempre os convivas, por área de atuação cultural. Aos domingos, enchia seus jardins com convidados para jogos e visitas à sua galeria de arte. Era o patrocinador cultural da época. Seus modos exagerados e afrancesados também geravam críticas de autores como Monteiro Lobato, para quem Freitas Valle era “um caso estridente e desprezível do complexo de inferioridade nacional”. (GONÇALVES, 2012).

A importância da Villa Kyrial é realçada pelo fato de, naquela época, em São Paulo, não haver instituições significativas de fomento cultural. Apesar da riqueza do país estar concentrada naquela região, era na capital, antiga sede da Corte, que fervilhavam os bailes, concertos, óperas. Os principais órgãos públicos culturais, como, por exemplo, Biblioteca Nacional, Academia Brasileira de Letras ou o Museu de Belas Artes, encontravam-se no Rio de Janeiro. São Paulo ainda engatinhava nesse setor. (CAMARGOS, 2000)

Mignone frequentou esses saraus, ganhou a simpatia e notoriedade de seus pares e, aos 22 anos de idade, ganhou uma bolsa de estudos para a Itália, concedida pelo Governo do Estado de São Paulo, que, ao incentivá-lo, alimentava a esperança de que ele se transformasse no “Carlos Gomes” da nova geração.

²⁶ Senador, espécie de mecenas dos artistas, cuja casa Mignone frequentava aos domingos, junto com outros intelectuais (KIEFER, 1983:14).

2.2 Formação musical no exterior: *O Contratador de Diamantes*.

Mignone matriculou-se no Real Conservatório Giuseppe Verdi, em Milão, onde estudou composição com Vincenzo Ferroni (1858-1934), professor, compositor de óperas e discípulo de Massenet²⁷. Como a formação musical de Ferroni era predominantemente de origem francesa, Mignone se dispôs a reestudar harmonia, contraponto e fuga, usando como base Savard, Dubois, Massenet e Cesar Franck. Dessa forma, “a formação de Mignone na Itália foi, na verdade, francesa” (VERHAALLEN, 1971). É interessante observar que este estudo foi realizado quase às escondidas, devido às expectativas de produção operística por parte dos financiadores da bolsa. Mignone, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, em 1968, disse que nunca se arrependeu desse feito, apesar de ter sido despachado para a Europa para ser o sucessor de Carlos Gomes. Dizia, até então, que estava muito cru em música. Em Milão, compôs duas óperas e considerou sua missão cumprida. Bruno Kiefer também atesta essa contradição:

“Em 1920, parte para a Europa. Em Milão, torna-se aluno particular de Vincenzo Ferroni (1858 – 1934), professor e compositor de óperas, ex-aluno de Massenet (Paris). Por essa razão, embora estivesse na Itália, aperfeiçoa seus conhecimentos musicais dentro de características da escola francesa.” (KIEFER, 1983)

Sob a orientação de Ferroni, compôs *O Contratador de Diamantes* (1922), sua primeira ópera²⁸, cujos trechos foram apresentados, em São Paulo, no mesmo ano, em uma breve passagem de Mignone pelo Brasil. O estilo era italianizado e, segundo Wisnik (1983), “só a Congada, dança do 2º Ato, poderia fazer prever o futuro compositor nacionalista”. Mignone esteve no Brasil para participar de concurso com essa ópera, o que acabou não acontecendo. Houve apenas a execução de algumas partes, sem cena. Segundo Luiz Heitor Correa de Azevedo, *O Contratador de Diamantes* inaugura o nacionalismo na música.

²⁷ Jules Massenet (1842-1912) compositor francês, autor das óperas *Manon*, *Werther* e *Thaïs*.

²⁸ A história é baseada em peça teatral de Afonso Arinos, cuja estreia se deu em São Paulo, em 1917. Essa peça contém em seu segundo ato um dos mais famosos trechos de Francisco Mignone, a *Congada*.

A estreia oficial ocorreu em 20 de setembro de 1924, na temporada do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, também sob a regência de Mignone. Nos papéis principais, Gilda dalla Rizza, Dolores Belchior, Segura Tallien, Giulio Crimi e Zalewski. Fazia parte da ópera a célebre *Congada*, um de seus temas mais famosos.

“Aproveitando um tema de lundu extraído da velha coleção publicada por J. B. Von Spix e G. F. P. Von Maritus, na Alemanha, sob o título de *Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien*, Mignone delineou poderosa estrutura orquestral, vivamente colorida, em que se combinam polifonicamente, com magistral perícia, diversos elementos do tema popular e o tema original, por ele acrescentado.” (AZEVEDO, 1947)”

Segundo Mignone (1947), “a música do meu *Contratador de Diamantes* era alentadamente fraca e, do todo, só consegui salvar a conhecida *Congada*” Convém destacar que partes da ópera *O Contratador de Diamantes* já haviam sido apresentadas anteriormente no Brasil. Além das apresentações em 1922, pela Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo, a *Congada* e o *Minueto* foram reapresentados em 1923, no Rio de Janeiro, pela Wiener Philharmoniker, sob a regência do maestro e compositor Richard Strauss.

Na ocasião, Mignone ganhou uma homenagem do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e foi mal recebido por Mário de Andrade. Priscila Paes relata a pressão que o crítico exercia sobre Mignone.

“Há tempos, este crítico lançava sobre o jovem compositor apelo para que desitalianizasse. Luiz Heitor conta sobre a estréia de *O Contratador*: “Como professor do conservatório, saudara Francisco Mignone, por ocasião da manifestação que essa casa prestou ao antigo discípulo, em 1924, quando se cantou o seu *contratador de diamantes*. Mas fizera-o de má vontade e carrancudo”. A má vontade devia-se ao fato de não aprovar o caráter não-nacionalista da obra”. (PAES, 1989)

A ópera era baseada no drama histórico de Afonso Arinos de Melo Franco²⁹ (BARROS, 2013) encenado pela primeira vez no Teatro Municipal de São Paulo, em maio de 1919. Era a história de Felisberto Caldeira Brant, mineiro que, no século XVIII, obteve licença da Coroa portuguesa para explorar os

²⁹ Professor de História e literato mineiro (1868 – 1916). É tio do famoso jurista homônimo Afonso Arinos.

diamantes da região de Diamantina, em Minas Gerais. Oliveira (2006) afirma que o episódio retratado pela ópera é verídico.

“Por uma série de circunstâncias, Brant, que se tornara popular e era encarado com apreensão por Lisboa, vê-se acusado de simular um improvável roubo contra si próprio, numa trama que culmina com o confisco de seus bens e sua prisão”. (GONÇALVES, 2013)

Em entrevista, Mignone conta alguns detalhes da montagem.

“A ópera “*O contratador de diamantes*” foi inspirada no drama do mesmo nome, de autoria de Afonso Arinos, onde existe um *Minueto* regido por um maestro denominado Plácido. Quando o drama foi representado, Francisco Mignone, de cabeleira empoada e trajes apropriados, fez o papel de Maestro Plácido, regendo o *Minueto*, cuja música era de Francisco Braga. “Depois, várias pessoas, inclusive D. Antonieta, esposa de Afonso Arinos, me incentivaram a fazer uma obra utilizando o drama de Afonso Arinos”.³⁰ (MIGNONE apud PAES, 1989)

Apesar do tema nacional, a música era puramente europeia, bem de acordo com os estudos que Mignone efetuava em Milão. Isso não era novidade: Carlos Gomes, alguns anos antes, já produzia óperas assim, com temas nacionais politicamente corretos – o índio de *O Guarani* era um herói à moda ocidental e o escravo de *Il Schiavo* era índio, e não negro, para não desagradar os setores escravocratas da coroa. Era uma época em que os compositores dependiam da monarquia e da aristocracia para patrocinar seus projetos – Carlos Gomes era amigo do próprio imperador Pedro II – o que limitava muito a liberdade composicional. Se a obra ameaçasse a tranquilidade do *status quo*, ou fizesse apologia à música negra ou indígena, poderia ofender aqueles que lhe proviam sustento. (GILLICK, 2008).

Mário de Andrade publicou na revista Klaxon, de 15 de outubro de 1922, severa crítica aos trechos que ouviu da ópera *O Contratador de Diamantes*, de Francisco Mignone. A veemência é fruto das convicções sobre o nacionalismo e da necessidade de conseguir novos adeptos. Embora os argumentos de Mário de Andrade fossem convincentes, sobre a “utilidade” de um compositor jovem e criativo para a música brasileira, não há como saber como teria sido a obra de Mignone se ele não tivesse aderido à causa nacionalista. Teria escrito outras

³⁰ Entrevista à pesquisadora Priscila Paes 17-05-1983

óperas? Em outros estilos? Para outras formações instrumentais? O fato é que Mignone não tinha outra saída: ou aderiria às tendências nacionalistas, ou voltava para a Europa para ter sossego como compositor.

Barbeitas (2002) define o quadro encontrado por Mignone ao retornar ao Brasil:

“O cenário que encontra em São Paulo, todavia, é marcado por forte contraste com a realidade europeia. 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”. (BARBEITAS, 2002)

Permanecer no Brasil significaria conviver durante anos com a crítica negativa batendo à sua porta. Na sua juventude e inexperiência, optou pelo caminho mais seguro. Não que isso tenha sido um sacrifício – pelo contrário, compunha com desenvoltura e facilidade. Mas, mais tarde, custou-lhe anos de crise pessoal. Transcrevo aqui a crítica na íntegra:

“Deve gozar férias em São Paulo o compositor Francisco Mignone, que atualmente aperfeiçoa seus estudos na Europa. Trouxe consigo uma ópera: “O Contratador de Diamantes”. Tive ensejo de ouvir alguns trechos dela na “Sociedade de Concertos Sinfônicos” e em audição particular; e me é grato afirmar, como amigo e como artista, a boa impressão que senti. Certamente seria o cúmulo da má vontade exigir de um músico que apenas inicia sua carreira dotes de originalidade já francamente determinada, bem como especialização de modernismo em quem ainda é estudante e caminha sob as vistas dum professor. Existe, porém, nos trechos que ouvi, aquela chama benéfica, reveladora dos bons artistas de amanhã. Mignone desde suas primeiras obras, ainda compostas aqui, revelara uma acentuada predileção pela sinfonia. E essa predileção se acentua agora, tornando-se sim que o que mais me prendeu nos trechos ouvidos foi a parte puramente sinfônica. Nos diálogos de amor, nos monólogos de Felisberto Caldeira, embora imperfeitamente ouvidos pela transposição ao piano, sem partitura que me guiasse, desconfio que o jovem músico se deixou um pouco levar pela espontaneidade, pela facilidade melódica que possui e que em todos os tempos foi a glória e a infelicidade da escola italiana. Glória em Monteverdi, Scarlatti, Rossini, Verdi e tantos outros. Mas infelicidade porque foi uma das razões da decadência da escola napolitana, decadência essa que perdura, entre mil mudanças, apesar das investidas de Verdi, dos sinfonistas do fim do século passado e dos modernos, com Pizzetti e Malipiero à frente. Julguei descobrir, mal encoberto, na obra vocal de Mignone, o lirismo fácil e bastante vulgar dalguns compositores veristas. Satisfez-me porém e entusiasmou-me o quadro sinfônico das danças do segundo ato. Essas danças tão

caracteristicamente brasileiras, pelo ritmo enervante, pela melodia melosa e sensual são uma tela forte, viva, ao mesmo tempo que equilibrada. É extraordinário como Mignone está firme ao traçar essa página trépida, envolvente, entusiástica e brutal. Desaparece inteiramente a eloquência enfática dos trechos dramáticos: é eloquência vida, sumo de fruta nacional e sensualidade de negros escravos. É admirável. Quem ainda tão moço e estudante ainda pinta sinfonicamente um ambiente com a firmeza com que F. Mignone pintou essa parte do seu “Contratador” será, sem dúvida, quando encontrar inteiramente sua personalidade, coisa que só se completa com os anos, um músico possante e feliz. Digo feliz porque sinto uma tristeza universal pelos milhares de compositores musicais que escrevem sons sem nunca poderem traduzir num acorde ou numa melodia uma parcela mínima de beleza e ideal. Mignone será feliz.” (ANDRADE, 1922)

Na Itália, ao mesmo tempo em que aperfeiçoava seus conhecimentos musicais, Mignone usufruía, sem quaisquer limites, de uma liberdade para experimentar estilos, misturando a requintada formação francesa à “serenata italiana que lhe ressoava nas cordas das veias” (ANDRADE, 1939), à sua origem brasileira, às suas lembranças de flautista popular e à sua faceta Chico Bororó. Através dessas experiências, Mignone buscava oferecer alternativas à estagnação em que julgava estar a música de seu tempo, carente da originalidade.

“Na Itália, Mignone compunha livremente, trabalhando de acordo com o seu temperamento e a sua formação; isto é, na tradição da música italiana, apenas atenuada pelo requinte de técnica a que se familiariza com as lições de Ferroni, cujas tendências francófilas, nesse ponto, condiziam tão bem com a sua própria índole, desejosa de superar pelo apuro e honestidade do acabamento as banalidades a que julgava condenada toda música de seu tempo; tempo, pensava ele, de saturação, de esgotamento dos recursos originais, que a impetuosa torrente de música dos séculos anteriores devastara, deixando sem esperanças o criador realmente interessado em contribuir, de maneira individual, para o progresso da Arte.” (AZEVEDO:1947)

Em 1926, Mignone escreveu a Mário de Andrade, a respeito das críticas publicadas no jornal *O Estado de São Paulo*. Ao mesmo tempo em que ele, aparentemente, isenta o colega de Conservatório de culpa sobre seu desagrado com as críticas, declara que não gosta de críticas vazias.

“Li as suas críticas a respeito das minhas últimas composições. Agradeço-o cordialmente pelas laudativas referências e pelas criteriosas e personalíssimas críticas.

Trabalho com afinco, método e constância, mas confesso-lhe, avacalham-me enormemente críticas bobas, mentecaptas e caducas quais são as que apareceram, referindo-se às minhas últimas produções no jornal O Estado de São Paulo.

Conto muito e faço apelo ao seu grande espírito de artista e de crítico para endereçar, quando for e julgar indicado e oportuno fazê-lo, uma resposta a tanta malignidade.

Dos meus patrícios eu quero críticas justas e criteriosas e mui lisonjeio-me quando assim as posso classificar. São o melhor incentivo para quem vive verdadeiramente de arte e pela arte. Não tolero juízos de despeitados, parasitas da arte nacional. ”³¹

2.3 *L’Innocente*

Mignone viveu na Espanha, em 1927 e 1928, onde escreveu a *Suite Asturiana*, algumas canções e a ópera *L’Innocente*, cuja estreia, no Rio de Janeiro, em 1928, obteve um retumbante sucesso. O texto é de um dos mais afamados libretistas da Itália, à época: Arturo Rossato. Trata-se de uma fábula rústica, passada na Cantábria: certa mulher, no dia em que dá à luz seu primeiro filho, recebe em casa uma criança enjeitada; ora, como o fruto de suas entranhas nasceu fisicamente defeituoso, ela, por orgulho feminino, resolve trocar as crianças, apresentando como seu filho o enjeitado, e fazendo passar o que realmente o era por uma criança abandonada. Anos depois, entretanto, numa tempestade na montanha, a criança defeituosa veio a morrer. A outra mãe, revelando-se, cai em profundo desespero, perseguida pelo remorso de haver abandonado o filho, pois está certa de que é o seu menino desaparecido. A primeira mulher, que também sofre angústias incalculáveis, pois com o desenlace todo o seu instinto materno se alvoroça, conta-lhe, no final a consoladora verdade. (AZEVEDO, 1947)

Tanto foi o sucesso que a imprensa brasileira aclamou Mignone como sucessor de Carlos Gomes. A densidade sinfônica da partitura, a perfeita ambientação do drama e o vigor da sua música evidenciavam uma carreira promissora para Mignone, se tivesse continuado no caminho das óperas. Mignone desejava uma ópera diferente, nunca experimentada, cuja base o escritor idealizaria, deixando ao músico a tarefa de concretizar as ideias e intenções da

³¹ Carta de Francisco Mignone catalogada no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

composição. Apesar da crítica favorável da imprensa carioca, Mignone considerava a ópera um gênero ultrapassado e explorado à exaustão. Sua convicção era de que nada de novo poderia ser acrescentado a tal gênero, abandonando-o para retomá-lo cinquenta anos mais tarde.

Ao retornar definitivamente ao Brasil, em 1929, Mignone assumiu o cargo de professor de Harmonia no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e encontrou Mário de Andrade, que, desde 1924, já vinha demonstrando publicamente sua decepção com as tendências franco-italianas de Mignone. Finalmente, em 1929, os dois se entenderam, depois de anos de desavenças. Em 1922, Mário de Andrade elogiou *O Contratador de Diamantes* por causa do “quadro sinfônico das danças do 2º Ato”. Mas, em 1924, fez desaforo nas homenagens promovidas por Gomes Cardim, diretor do Conservatório, pela estreia integral da ópera, saindo antes do descerramento do retrato de Mignone e dizendo estar ali por ordens superiores. A causa deste conflito era o italianismo presente da música paulistana. E Mignone ficou um período bem longo na Itália.

“De fato, a despeito de seu passado como autor de peças populares, isto é, a despeito de Chico Bororó, Mignone, ao iniciar sua carreira de compositor erudito, pagaria, durante não poucos anos, seu tributo à música italiana. Concorreram para isto, sem dúvida, a influência do pai e dos professores, sua prolongada estada na Itália e, não por último, o predomínio da música italiana em São Paulo” (KIEFER, 1983)

Em 1929, quando *L’Innocente* foi apresentada no Teatro Municipal de São Paulo, os comentários de Mário de Andrade foram ainda mais incisivos. Sob o título *Campanha contra as temporadas líricas*, Mário de Andrade publicou, no jornal *O Estado de São Paulo*, um artigo em que atacava as companhias de ópera que aportavam no Brasil, encenando espetáculos de compositores italianos e, em especial, a Empresa Teatral Ítalo-Brasileira, responsável pela temporada daquele ano, incluindo a apresentação de *L’Innocente*.

“Poderão me retrucar que a Empresa trazia no repertório “*O Inocente*” de Francisco Mignone. Trazia sim. Porém se não fosse um movimento bem orientado da Sociedade de Cultura Artística, estaríamos na impossibilidade de reconhecer que esse compositor já se acha em condições de fazer óperas, tão possíveis como as de centenas de músicos internacionais. E ainda o caso de Francisco Mignone é mais uma prova de que a nacionalidade ficou em casa nesta temporada. Ninguém preza mais esse artista que eu. Torço por ele como torço por

todos aqueles que considero de algum valor. Mas tenho que reconhecer que a situação atual de Francisco Mignone é bem dolorosa e que estamos em risco de perder, perdendo-o, um valor brasileiro útil [...] Ora, diante de tantas circunstâncias, Francisco Mignone se vê constringido a compor o quê? *O Inocente*. É uma peça que prova bem a cultura do músico, as suas possibilidades. Mas que valor nacional tem *O Inocente*? Absolutamente nenhum. E é muito doloroso, no momento decisivo de normalização étnica em que estamos, ver um artista nacional se perder em tentativas inúteis. Porque, em música italiana, Francisco Mignone será mais um, numa escola brilhante, rica, numerosa, que ele não aumenta. Aqui ele será de um valor imprescindível. No tempo de Carlos Gomes ainda *O Inocente* teria de ser contado como manifestação brasileira de arte. [...] Hoje não. Possuímos música popular original. [...] *O Inocente* pertence à Itália. A música brasileira fica na mesma, antes e depois dessa ópera. E é por isso que considero o caso de Francisco Mignone bem doloroso”

Mignone resolveu não rebater as críticas: “me abriram os olhos” (KIEFER, 1983). Pode-se supor que Mignone foi seduzido pelo contexto da época: a forte corrente nacionalista que tomava conta dos meios culturais de São Paulo nos anos 20 e a situação mundial do pós-guerra, que exaltava os ânimos dos povos com o orgulho nacional, eram assuntos da ordem do dia. A intensa pressão feita pelos intelectuais da época para conseguir a adesão de nomes importantes como o de Mignone à sua ideologia também foi fator determinante. É importante também ressaltar o papel de formadores de opinião que esses intelectuais exerciam naquele tempo. A partir de suas publicações, podiam ser benevolentes ou cruéis com a obra dos artistas e a adesão aos ideais nacionalistas era a porta de entrada para boas críticas. Mignone não queria ser considerada “uma reverendíssima besta”³², conforme qualificação de Mário de Andrade sobre aqueles que não adotavam temas nacionalistas em suas obras. Além de Mignone, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) também aderiram ou visitaram a estética nacionalista. Mas Mignone foi, sem dúvida, o que mais se comprometeu com o movimento. (MARTINS, 1997).

A *Primeira Fantasia Brasileira*, para piano e orquestra, foi a consequência dessa “conversão”: composta em 1929 e estreada em 20 de fevereiro de 1931, introduziu elementos rítmicos sincopados típicos da música brasileira. Essa peça é encarada por Bruno Kiefer como um divisor de águas na obra de Francisco Mignone, que se tornou adepto do nacionalismo e começou, a

³² Ver nota de rodapé no. 2

partir dessa época, a se aproximar de Mário de Andrade. E também pode ser considerada a prova de que as boas críticas dependiam somente de elementos nacionais. Musicalmente, a peça mostra um Mignone ainda inseguro.

“A obra, construída em um bloco só, com duração de cerca de dez minutos, mostra um compositor ainda vacilante entre poderosas reminiscências pós-românticas e a vontade, agora consciente, de auto-afirmação nacional. Predominam, deste último ponto de vista, os elementos brasileiros procedentes de raízes africanas. Além da falta de homogeneidade estilística, observam-se deficiências formais e uma proximidade de idéias que mesmo o título *Fantasia* não consegue justificar.” (KIEFER, 1983)

Mário de Andrade escreveu a respeito, reclamando, a princípio, das decepções já sofridas com Mignone, para, em seguida, partir para os elogios:

“Eu, faz muito que venho sendo discretíssimo a respeito de Francisco Mignone. Embora sempre respeitoso desse compositor, pela cultura que reconheço nele e pela sinceridade com que o imagino, suas obras, quando não me desagradavam francamente, no geral me deixavam muito frio. Confesso mesmo que, como sincero desgosto, percebia um decréscimo constante de calor nas obras de que se prenunciara tão bem na página deliciosa de *Congada* [...] É por com tanto maior prazer que tive da *Fantasia* a melhor das impressões. É uma peça positivamente muito feliz, e porventura o que de melhor se encontra na bagagem sinfônica de Francisco Mignone. Levado pelo malabarístico, natural do gênero Concerto, o compositor enriqueceu sua peça de efeitos curiosos, alguns deliciosíssimos como por exemplo aquele que, após um preparo fortemente rítmico de tutti, se inicia um movimento vertiginosamente de maxixe, com abracadabrante distribuição da linha melódica por todos os registros do piano (...) Me parece que nessa orientação conceptiva, em que a nacionalidade não se desvirtua pela preocupação do universal é que está o lado por onde Francisco Mignone poderá nos dar obras valiosas e fecundar a sua personalidade.” (KIEFER, 1983)

2.4 Adesão à corrente nacionalista

Em 1933, Mignone mudou-se para o Rio de Janeiro, levado por Sá Pereira para lecionar na Escola Nacional de Música. Entrou como substituto em 1933 e, após concurso, em 1939, passou a ocupar a vaga de titular. Aposentou-se em 1967. Além de peças orquestrais importantes, como *O Maracatu de Chico-Rei*,

bailado composto em 1933 com argumento de Mário de Andrade, Mignone escreve, na década de 30, mais de 30 canções para voz e piano e outras tantas para piano solo. Entrementes, com o *Maracatu*, peça de grande repercussão à época, Mignone inicia o que se convencionou chamar “ciclo negro”, composto por quatro obras com temática baseada nos ambientes afro-brasileiros: umbanda e candomblé, as senzalas e a vida do negro na escravidão. Além de *Maracatu*, compõe esse ciclo as obras *Babaloxá*, *Batucajé* e *Leilão*.

Já conhecido como compositor de talento e de produção musical intensa, Mignone foi admitido, em 1934, como professor de Regência no Instituto Nacional de Música, onde permaneceu até sua aposentadoria, em 1967. Atribui-se a 1934 o início da fase nacionalista do compositor, que se estende até 1959. Na década de 1960, começou a compor as primeiras obras atonais e afastou-se da fase nacionalista. Como regente de orquestra, voltou à Europa em 1937 e 1938, para concertos em Berlim.

De 1938 a 1945, compôs para piano as famosas *12 Valsas de Esquina*, obra marcante em sua carreira e que está entre as mais conhecidas de sua produção pianística.

“Eu tocava em serenatas noturnas. Tocava flauta, violão e, às vezes, até clarineta. E saíamos à noite, depois das sessões cinematográficas, em companhia, em grupos, cantando às nossas belas, que nos esperavam atrás das janelas bem cerradas. E, para evitarmos incidentes, tocávamos essas músicas nas esquinas. A razão da *Valsa de Esquina* vem disso, porque nós tocávamos quase escondidos nas esquinas, escondidos de apanhar ou de um irmão, ou de um pai, ou de um parente da bela a quem dedicávamos as músicas. Agora, muitas músicas ressentem o ambiente, a época, às vezes a própria figura... tem a *Valsa-Choro*, ou a *Valsa de Esquina*, tem um caráter ora paulista, ora Nazarethiano, por vias, chopinianas, e, outras vezes italianizadas mesmo. Dependia muitas vezes da figura a quem dedicávamos a música. Em geral, eram improvisos. Aproveitando a lembrança de alguns desses improvisos, escrevi inicialmente três valsas de esquina. Quando as mostrei ao Mário de Andrade, na primeira vez, ele pulou! “Mignone, essas eram aquelas músicas que nós tocávamos nas esquinas?” “Exatamente”. “E você harmonizou e deu uma feição mais erudita?” “É evidente. Você apanhou certo o que eu queria fazer”.³³

Segundo Azevedo (1947), a obra traz ritmos e cadências melódicas de diversas valsas presentes na música brasileira, tais como as valsas de violão e de

³³Transcrito do Documentário "Lição De Piano", sobre Francisco Mignone, de 1978. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ehW0Ovy8KYQ>

planeiros, serestas rasgadas ou chorinhos caipiras. Nesse período, compôs também as doze *Valsas-Choro* para piano. Em *Lendas Sertanejas* (nove peças com temas de inspiração folclórico-campestre), *Miudinho*, *Cucumbizinho*, *Cateretê*, *Quase modinha*, *Dança do Botocudo*, o brilhantismo e virtuosismo que o compositor consegue imprimir ao teclado é arrebatador.

Mignone compôs também para outras formações instrumentais, tais como as *12 Valsas para violão*, repertório obrigatório para violonistas de toda parte.

“As *Valsas de Esquina* são doze, em todos os tons menores. Uma vez esgotadas e ouvidas, fui obrigado a escrever mais doze valsas, com o título de *Valsas Choro*. Mas, como elas são um pouco pianísticas demais, e não se adaptam a outros instrumentos, como o violão, fui obrigado a escrever também doze *Valsas-Choro* para violão, em todos os doze tons menores da escala diatônica”.³⁴

Compôs canções de incrível densidade e lirismo, como *Dentro da noite* e *Pousa a mão na minha testa*, ambas sobre poesias de Manuel Bandeira. De Carlos Drummond de Andrade, musicou *O que fizeram do Natal*, *No meio do caminho* e *Quadrilha*, bem como *Folhinha da pimenta*, de Sílvio Romero e *A dolorida*, de Pereira da Costa.

Ao completar 50 anos de idade, Francisco Mignone escreveu um livro autobiográfico - *A Parte do Anjo* - no qual se retratava como pessoa, compositor, artista, professor. O livro traz importantes informações sobre a crise composicional que o atacou durante alguns anos, quando criticou severamente sua obra, quase abandonando a composição e se dedicando inteiramente ao magistério e à regência.

Mignone separava a música de conjunto da música individual. Queria que a música de conjunto fosse “clara, franca, facilmente compreensível para a maioria”, sem “enfeites e chinesices que a tornem pesada e de muito difícil execução”. Já na música individual, ele se permite a virtuosidade, porque “seu temperamento natural gosta do esplendor e do brilho”. Nessa fase da vida, ele achava que precisava controlar sua virtuosidade, sua facilidade melódica, de

³⁴ Transcrito do Documentário "Lição De Piano", sobre Francisco Mignone, de 1978. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ehW0Ovy8KYQ>

modo a “não cair no banal ou no demasiado fácil” e sua facilidade para compreender as técnicas composicionais de outros autores e imitá-las.

Ele também discorre no livro sobre a originalidade da composição. Diz que ninguém é totalmente pessoal. As questões de forma, rítmica, polifonia, são de uso universal e o aproveitamento desses elementos, que ele chama de “aproveitamento do alheio”, deve ser feito a partir da organização desses elementos, de maneira a se tornar uma obra pessoal. Já as estruturas melódicas, estas devem ser originais, por serem mais sensíveis à percepção do outro. Segundo Mignone, “todos os artistas de todas as artes foram um pouco plagiários”. E isso não é algo condenável, segundo o autor, por não ter sido feito com a intenção de roubar o êxito alheio. Não é imitar, é estudar e aprender.

Mignone usa o livro para desabafar sobre sua facilidade melódica e composicional, que o fez achar sua obra menor e menos elaborada. Sobre as *Valsas de Esquina*, ele discorre:

“Tenho pesquisado muito porque sempre me dou uma porção de problemas técnicos por resolver. Ora, como sou profunda e fortemente musical, resolvo esses problemas com relativa facilidade. 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”. [...] Porém, a verdadeira pesquisa, em meu caso, tem de se exercer nas 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 de procurar a solução”. (MIGNONE, 1947)

Quanto às críticas, nem eram benevolentes, mas Mignone considerava que o compromisso do artista é com a posteridade.

“É muito possível que eu faça uma obra que eu julgue boa e em que sinta ter solucionado um problema essencial de música – O espantalho – e os críticos não percebiam isso. Paciência: há de vir um dia em que alguém perceberá e indicará a coisa. A vida de todo artista criador é um compromisso com a posteridade – eis uma bela e nobre sentença. Dia virá... é preciso ter mais fé na humanidade que acaba sempre fazendo justiça ao valor. [...] E isto é a fórmula essencial da orientação individual: provocar uma inflação do Eu, de forma a criar um grande orgulho que se sobreponha à vaidade, que me torne humilde na clarividência de reconhecer minhas possibilidades, meus exatos valores e defeitos. E não me amolar mais com os outros. Só um grande orgulho consegue a verdadeira humildade – eis outra bela sentença”. (MIGNONE, 1947)

Sobre seu talento e genialidade, Mignone não se considerava um gênio inato, mas sim um gênio fabricado, como, a seu ver, Wagner, Chopin, Verdi, Albeniz e Debussy. No seu entender, o gênio inato tem como destino atingir a humanidade, romper com escolas, estilos e voltar para a liberdade criativa pura. Como um gênio fabricado, seu destino é mais realista, mais prático, condicionado ao seu tempo e às escolas vigentes. Disso, conclui que os gênios fabricados são nacionais. Os autores citados, segundo Mignone:

“(...) todos os gênios feitos foram conscientes e resultantemente nacionalíssimos, temporalíssimos, cronológico e escoláricos. E, no entanto, os gênios feitos que, conscientemente como Tchaikowsky, ou inconscientemente, como Saint-Saens, pretenderam a internacionalidade, a universalidade, a extemporalidade dos gênios inatos, fizeram besteira da miúda, uns idiotas.”³⁵

Mignone julgava ter uma fixação inflexível ao nacionalismo e a ela deveria se apegar. Ao contrário de outros autores, como Villa-Lobos ou Guarnieri, ele, apesar de brasileiro, tinha, no sangue e na formação, importantes tendências italianas e francesas. Era fácil se bandear para outros estilos.

Mário de Andrade, que foi para o Rio de Janeiro em 1938, mandado embora pelos que detestaram a sua participação no Departamento de Cultura de São Paulo, admirou a nova atitude do artista. Mignone foi um de seus amigos mais próximos. As correspondências entre ambos são de particular interesse, não só pela liberdade no tratamento entre os dois amigos, mas pelas questões ali postas e pela autoridade artística e intelectual dos signatários, dois importantes sujeitos de um movimento de renovação da arte brasileira e um desejo de integração nacional. Segundo AZEVEDO (1947),

“Durante os últimos anos de vida de Mário de Andrade, Mignone esteve mais chegado a ele do que qualquer outro compositor brasileiro. O autor de Macunaíma via nesse músico o compositor ideal para o povo; o 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

³⁵ Interessante observar que essa declaração de Mignone coincide com a reflexão de Mário de Andrade em *Ensaio sobre a Música Brasileira*, quando ele declara que o músico que não for genial deve ser útil e aderir à causa nacionalista.

artesanal. Sustentou-o, poderosamente, escrevendo artigos de jornal e esclarecendo os seus problemas, nos debates sem fim dos serões presididos por Liddy, ou na correspondência, que às vezes se azedava ao ponto das expressões menos protocolares, em que era fértil a sua zanga.”

Assim que Mário de Andrade o instigou a criar sobre temas literários, animou-se com a *Sinfonia Proletária* e a *Festa das Igrejas*, duas formas sociais do ser humano (Mignone, 1947). Dizia não precisar ser proletário ou católico para compor sob tais temas e que não estava compondo música litúrgica ou socialista, mas, sim, música brasileira, pois esses temas fazem parte da identidade nacional. “Arte não é sentir, mas ressentir”, afirmara. Durante a elaboração do poema sinfônico “O Café”, Mário de Andrade já se encontrava novamente residindo em São Paulo. Seu contato com o compositor era feito por cartas. (PAES, 1989).

Mignone declara, sobre o bailado *Yara*, de 1942:

“O governo da época, Getúlio Vargas, tentou impedir a apresentação do bailado, pois sua coreografia mostrava a miséria dos retirantes. Não conseguiu, porém, seu intento. O bailado foi apresentado pela companhia do Balé Russo do Coronel de Basil e alcançou a medalha de ouro conferida pela associação dos críticos Brasileiros, por ser considerado o melhor trabalho apresentado em 1946. Depois o balé russo foi para Nova York e apresentou novamente *Yara*, que fez muito sucesso. Mas o balé faliu e lhe foram tomados todos os pertences, inclusive a partitura, da qual não existe cópia”³⁶

Fazendo uma autocrítica dos seus cinquenta anos de vida, numa fase de depressão e de negação da sua obra pregressa, Mignone disse que, como todas as pessoas, tem um anjo e um demônio dentro de si. Não era a expressão simplista do bem e do mal, mas sim um anjo que o salva de si mesmo e um demônio que faz mal para si mesmo. Ele quer liberar a parte do anjo (título do livro); quer ser mais ingênuo, autêntico e verdadeiro:

“A minha dúvida nem chega a ser dúvida exatamente, é desconfiança. E por isso a minha visão do mundo não é a do corajoso, é a do amedrontado, não é a do ser livre, mas a do condenado. Deste jeito, não é possível gostar da vida e muito menos de mim mesmo. Mas... eu lutei contra o meu anjo a noite inteira; agora é preciso que ele me vença para que se realizem as profecias. As “minhas profecias”! Arre que até que enfim vou ser bom para mim mesmo” (Tenho sido bom para muita gente, e para mim, nada!...) Arre que até que enfim vou reconquistar a minha

³⁶ Entrevista à pesquisadora Priscila Paes 14 – jan - 1983

ingenuidade! [...] É preciso lealmente, com franqueza, não prolongar a dor. A dor é princípio ativo: é preciso extirpá-la o mais depressa possível. O resto... é convalescença.”³⁷

Vasco Mariz (1997) relata um episódio interessante ocorrido por volta de 1946, na casa de Luiz Heitor Correa de Azevedo. No auge de sua crise de identidade, prestes a completar cinquenta anos de idade, Mignone externou aos amigos a luta que travava entre suas origens e suas convicções:

“Estava presente Manuel Bandeira, dileto amigo do mestre, e Mignone atravessava período de depressão estética, pois julgava a sua própria música demasiado fácil e mesmo vulgar. Em uma noitada íntima estava Mignone ao piano interpretando uma de suas famosas *Valsas de Esquina*, e eis que o compositor subitamente emendou acordes puccinianos e a melodia da ária *E luce van l'estelle*, da ópera *Tosca*. Deu dois murros no teclado e exclamou: “isto é que é a minha música”. Foi um constrangimento geral e todos procuraram consolá-lo e rebater sua afirmação.” (MARIZ, 1997)

Luiz Heitor afirma que Mignone, ao aderir ao nacionalismo e compor a *Primeira fantasia brasileira*, em 1928, “encontra o caminho que o Chico Bororó da sua adolescência já havia trilhado e que a formação recebida no Conservatório de São Paulo e os nove anos na Europa o haviam feito esquecer” (AZEVEDO, 1997). Dado que o próprio Mignone considerava sua fase popular com menoscabo, usando pseudônimo e a excluindo de seu catálogo de obras, fica a certeza de que, ao olhar para trás, para a obra que construiu, e constatar que havia muito de Chico Bororó, não se sentia satisfeito.

Francisco Mignone foi biografado por diversos autores. A primeira vez, em 1947, no livro *A parte do anjo*, comemorativo de seu cinquentenário, sua esposa, Liddy Chiafarelli³⁸, o amigo Luiz Heitor Correa de Azevedo³⁹ e o próprio Mignone se incumbem de expor a personalidade, os anseios e as convicções do compositor. Liddy participou abordando cronologicamente os fatos marcantes da vida do compositor. Luiz Heitor era amigo de Mignone. Trabalhavam juntos da Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro. Nos seus textos, Luiz Heitor não esconde a admiração pelo talento e pela personalidade do amigo. Mais tarde,

³⁷ Idem

³⁸ Primeira esposa de Francisco Mignone, falecida em acidente aéreo em 1962.

³⁹ Luiz Heitor Correa de Azevedo (Rio de Janeiro, 13/12/1905 – Paris – 10/11/1992), musicólogo e folclorista brasileiro.

Vasco Mariz e Bruno Kiefer se juntaram a eles na tarefa de definir Francisco Mignone.

Bruno Kiefer escreveu seu livro quando Mignone ainda era vivo e atesta a sua personalidade comunicativa e amável. A biografia, feita em 1983, foi, durante anos, a mais completa referência a Mignone. Kiefer relata a situação desorganizada em que se encontrava sua extensa obra musical:

“Grande parte de sua música ainda não havia sido impressa, nem gravada. O catálogo de suas obras, publicado pelo Ministério das Relações Exteriores, baseado num trabalho muito sério e consciencioso do pessoal da Biblioteconomia e Biblioteca da ECA/USP, ainda tem lacunas e incorreções decorrentes em boa parte do pouco senso administrativo do compositor em relação à sua obra”. (KIEFER: 1983)

Kiefer ainda rotula Mignone através da ótica de Mário de Andrade, apesar de o compositor ter sobrevivido quarenta e um anos após a morte do escritor. Difícil imaginar que, após tanto tempo, Mignone ainda se sentisse amarrado às diretrizes estabelecidas por Mário de Andrade. Ele mesmo declara que “se libertou” do jugo mariandradiano.

Mignone produziu intensamente após a morte de Mário de Andrade. Conforme os anos passavam, mais o compositor trabalhava, emendando uma criação com a seguinte e atravessando as noites em claro por não conseguir dormir antes de considerar seu trabalho encerrado. Mudou de estilo, passou pelo dodecafonismo, atonalismo, serialismo, politonalismo, retornou ao tonalismo, mesclou todas as tendências, acrescentou sua linhagem italiana, sua alma de chorão paulistano e fez disso uma obra única, vasta e abrangente. É simplista a catalogação do compositor como “antes e depois” de Mário de Andrade e da conversão ao nacionalismo. Na verdade, o nacionalismo de Mignone foi uma forma de composição, mas não era um fim em si. Mignone nunca se contentou em adotar uma só linha de pensamento. Como compositor, experimentou de tudo, tanto em estilos, como em formas, orquestrações e conjuntos sonoros. Sua facilidade em manusear o discurso musical permitia que assim acontecesse.

Na década de 50, encarou um novo desafio: compor as trilhas incidentais de diversos filmes da extinta *Vera Cruz*, companhia de filmes

brasileiros⁴⁰. Na década de 60, enveredou pelas tendências do dodecafonismo⁴¹, dentro de seu já conhecido espírito inovador e permeável às novas experiências. Nesse período, Mignone, segundo suas próprias palavras, aperfeiçoou como nunca suas técnicas de composição, considerando como válida sua experiência com a linguagem dodecafônica. Mignone ainda renegava sua obra pregressa e, em 1966, compôs em estilo serial a 1ª *Sonata para Violino e Piano*, ignorando as três anteriores, escritas na fase nacionalista.

A adesão ao dodecafonismo pode ser vista como uma tentativa de mostrar sua capacidade de compor utilizando as técnicas mais modernas. O mundo acadêmico-musical tratava com certa intolerância os que não compunham utilizando os novos recursos musicais, de “vanguarda”, que surgiram no pós 1ª Guerra e que tomaram conta da arte musical a partir dos anos 40. Durante uma década, Mignone dedicou-se a utilizar as técnicas dodecafônicas, serialistas e atonais em suas composições. Concomitantemente, trabalhava como professor e regente. O próprio Mignone, tempos mais tarde, declarou:

“O grande perigo dessa música chamada de vanguarda é igualar todos os autores, unificando a qualidade musical, tornando difícil a intervenção pessoal de cada um”.⁴²

Em carta a Mário de Andrade, de 1941, Mignone demonstrava já inquietação sobre os novos métodos de composição, mas justificava a continuidade da opção pela música tonal.

“[...] Sobre o que penso sobre tonalidade, politonalidade, vou fazer esforço para explicar as conclusões às quais cheguei. Se achar que alguns trechos merecem atenção, você pode tirar, aproveitar depois de expurgado o português, que, em lugar de castiço, parece com castiçal. “Muitos autores, depois de usar todos os processos e recursos conhecidos e explorados da harmonia tonal, atingem, quando impelidos por um refinamento auditivo excepcional, a necessidade cerebral e mesmo estética de recorrer a processos outros que fogem a regras e análises de tudo quanto se conhece de fato de combinação simultânea dos sons. Daí, primeiro o aparecimento dos politonalistas e logo a seguir dos atonalistas, ou presumidamente tais. Não obstante o senso tonal não apareça na grafia musical ou na execução das obras, não se pode em

⁴⁰ Mignone compôs trilhas para os seguintes filmes: *Caiçara* (1950), *Ângela* (1951) e *Sinhá Moça* (1953).

⁴¹ A principal obra da fase dodecafônica é *Pequeno oratório de Santa Clara* (1962).

⁴² Entrevista ao *Jornal do Brasil*, a 17/4/1977

absoluto precisar que também o autor tenha perdido ou esquecido esse senso tonal. Na maioria dos casos, nem o próprio compositor se dá conta que, apesar de todas as aparências e da habilidade técnica dos disfarces, o senso tonal subsiste ciente ou inconscientemente. Vários autores modernos de reputação firmada passaram tão abruptamente para o atonalismo que a certeza de uma necessidade estética forte, preponderante e prepotente, deve ser aceita com toda reserva. Outros, depois de emaranhados experimentos tonais e de agregações harmônicas mais disparatadas, enveredam desassossegados pelo atonalismo mais chocante e mais vazio que se possa imaginar. Raros são os que conseguem, por vez, música de qualidade apreciável e quiçá duradoura. Não se pode assegurar que esse seja o ponto de chegada de um compositor. Basta lembrar o caso de nosso Villa-Lobos, que hoje é de um tonalismo 100% e isso depois de ter tudo experimentado harmonicamente, politonalmente e atonalmente, na sua prodigiosa e vultuosa obra. Uma observação deve-se fazer de como alcançam esse senso atonal alguns autores: em geral, os compositores que necessitam do piano, ou melhor, só conseguem estimular o estro musical mediante o som, no caso tocando piano, acabam entregando-se ou aceitando todos os processos de agregações harmônicas possíveis no instrumento. O próprio pedal pianístico, com a possibilidade de prolongar e misturar os sons, a sonoridade de múltiplas combinações de sons arrancadas do piano, permite e sugere efeitos novos e curiosos que, batizados de achados, nada têm de cerebral, e sim de auditivo. Nessa altura, será difícil distinguir se a criação musical é a obra de um ótimo amador ou de um artista fortemente alicerçado na sua arte. Os bons artistas, mesmo se servindo desses processos amadorísticos, conseguem, quase sempre, dar ordem e justificar esses achados musicais, seja disposição gráfica, vertical ou horizontal, das partes ou na subsequência do procedimento das linhas. De outro lado, há também compositores que sentem o timbre de todos os instrumentos conhecidos, de maneira toda especial e privilegiada, o que permite, mediante a diferenciação de altura e cor, agrupamentos de sons e efeitos perfeitamente atonais, no seu segmento, sem abranger essa consideração os efeitos conseguidos para escopos puramente onomatopaicos. Pelo exposto, pode-se chegar à conclusão que o princípio que sustenta todas essas possibilidades atonalísticas parte do dodecafonismo originado pelas agregações harmônicas, ou pela junção das duas escalas hexafônicas, que completam o sistema cromático de doze sons. Uma vez aceito esse princípio, tudo é possível em música, dependendo exclusivamente do gosto da fantasia ou da invenção do autor os resultados bons ou maus que poderá conseguir. Compositores há que rejeitam o princípio tradicional da tonalidade. Para esses autores, cada som da série dodecafônica constitui um centro harmônico gerador de acordes e, assim sendo, podem explicar o paralelismo e contemporaneidade dos outros sons da série. Essa definição marcadamente cerebral, bem que baseada na série dos harmônicos dos sons, pode servir, mais ou menos, como ponto de discussão para sustentar o princípio da atonalidade. O certo é que um compositor não pode em absoluto restringir-se a esse ou aquele sistema. Todos os sistemas são úteis, dependendo apenas da escolha tempestiva, regulada pelo bom gosto e possivelmente pelo bom senso. Os bons gourmets não são nem vegetarianos, nem carnívoros, nem coisíssima nenhuma; comem de tudo, bastando que os alimentos tenham um bom paladar, estejam bem caprichados e talvez otimamente apresentados. Por que na música não deve ser a mesma coisa? Então vamos deixar de comer um bom prato de macarrão porque a dosagem de tudo é feita como se fazia no século passado? No entanto, podemos perfeitamente saborear, interpretar o novo manjar politonal ou atonal. A vida criou para os homens uma infinidade de barreiras e de 'não pode'.

Por que inventou o homem barreiras na arte não se surpreende. Restringir-se no atonalismo é besteira. O compositor deve ser tudo e servir-se de tudo, bastando que nos apresente à boa e grande arte. Não tem pincel capaz de pintar determinado traço, então faz do uso da mão, dos dedos, do que quiserem, quanto que diga, exprima alguma coisa. Este Mário, é o meu conceito, estarei errado? Não creio”.⁴³

Roberto Duarte relata um momento da vida de Mignone como professor que demonstra essa intolerância e o enorme conhecimento que Mignone possuía.

“Convidei o mestre para falar sobre sua vida e obra. Não poderia supor que esta seria uma oportunidade para que ele pudesse demonstrar tão claramente sua versatilidade e talento na arte de ensinar. [...] Neste momento, um aluno do curso, muito mais interessado na música do amanhã do que no aprendizado da música de ontem como base para o futuro, perguntou, não sem um pouco de arrogância (ainda que disfarçada) se ele conhecia o dodecafonismo. A pergunta era provocadora. [...] Ele não se deixou perturbar com tal pergunta. Pelo contrário, até gostou: podia-se perceber facilmente em seu sorriso. Pediu um quadro-negro, no que foi atendido e aí começou uma inesquecível aula prática de música. [...] Solicitou então ao jovem que construísse uma série completa de doze sons, segundo as regras da técnica de Schoenberg. Concluída a série, que ele orientou na construção dando detalhadas explicações, começou a tocá-la ao piano. Uma, duas, três vezes, e então por movimento contrário, retrógrado, saltando notas regularmente e assim por diante. [...] Os aplausos explodiram ao término da música e ele, com a maior naturalidade e autêntica modéstia, levantou-se dizendo: ‘Isto não é nada demais: é uma técnica e portanto cerebral. A técnica por si só não é nada, o que importa é o talento. Já passei por esta fase e agora prefiro mesmo é escrever em sol maior’[...] Assim, mostrando como se faz, fazendo, e fazendo com arte, Mignone respondeu ao jovem que, quem sabe, duvidou de sua capacidade só porque ele não se interessava mais pela música de vanguarda” (DUARTE,1997)

Em 1962, Mignone ficou viúvo, devido ao acidente aéreo ocorrido com sua esposa Liddy, no Rio de Janeiro. Dois anos mais tarde, casa-se com a pianista paraense Maria Josephina. Como ela era desquitada, o casamento só pôde ser oficializado em 1979, após a lei do divórcio. Em 1965, por influência de Villa Lobos, ocupa a cadeira 33 da Academia Brasileira de Música, sucedendo a Assis Republicanos.

À medida que a idade avançava, Mignone passava a compor de uma maneira quase compulsiva: mal finalizava um trabalho, já começava outro, demonstrando estar, outra vez, de bem com sua vocação.

⁴³ Carta de Francisco Mignone catalogada no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, em 6/4/1968, às vésperas de completar 70 anos, Mignone disse que teve uma fase em que se encontrava muito descontente com sua obra. Então, escondeu-se de si mesmo abraçando a tarefa de reger e lecionar. Mostrando já ter superado todas as inquietações e de bem consigo mesmo, Mignone declara:

“Depois de dobrar o cabo das boas resoluções, aos sessenta e mais anos, entreguei-me à tarefa de escrever música pela música. Agrado a mim mesmo e é quanto basta. Aceito e emprego todos os processos de composição conhecidos. Transformo-os à minha maneira. Como sou e serei sempre um eterno insatisfeito, refaço cinco ou mais vezes as minhas obras. O que é certo é que mudei numa coisa: se antes entregara-me a um inútil não-vale-a-pena, hoje reajo escrevendo uma obra atrás da outra, na ânsia de superar-me. Não será essa ânsia uma recôndita vaidade ou uma inflação latente do meu ego? Artisticamente vivo num estado de dúvida. E a dúvida, pergunto eu agora, um estado de graça ou de desgraça?”

Na década de 70, retorna, com toda a energia, à linguagem tonal. Com quase 80 anos, volta a compor óperas – *O Chalaça* (1972), *Memórias de um sargento de milícias* (1979/80) –, bailados – *Quincas Berro D água* (1979), *O caçador de esmeraldas* (1980) – além de obras para diversas formações instrumentais.

“Quando retornei à fase de escrever óperas, me empolguei muito com essas figuras do começo do nosso reinado. E uma das figuras que mais me impressionou foi o Chalaça. Era o rufião, que desde moço acompanhava D. Pedro e lhe arranjava os amores ilícitos e coisas e tal, essas farras aonde chegavam a apanhar, muitas vezes”.⁴⁴

Segundo o próprio Mignone, o momento mais significativo da sua carreira de compositor foram a apresentação do balé *Yara* e a composição das *Seis missas para coro misto a capella*. (PAES, 1989)

A produção musical crescia e seu interesse pela regência diminuía, chegando a abandonar essa atividade por completo, por considerá-la uma tarefa “complicada e sisifésca”⁴⁵ (MIGNONE, 1963). Não queria mais enfrentar a incontrolável ansiedade que o acometia, quando o concerto se aproximava, e que

⁴⁴ Entrevista à pesquisadora Priscila Paes, em 17 de maio de 1982

⁴⁵ Deriva do nome Sísifo, personagem da mitologia grega condenado a rolar uma pedra enorme todos os dias montanha acima, e vê-la cair todo fim de dia.

permanecia, por até quinze dias depois, por conta da expectativa de que tudo desse certo e pela decepção com o que não tinha sido realizado a seu contento. Em nova entrevista ao *Jornal do Brasil*, a 17/4/1977, às vésperas de completar 80 anos, Mignone conta dos encontros de intelectuais no Praia Bar, na Praia do Flamengo. Mário de Andrade estava sempre presente, além de Tomás Terán, Jaime Ovalle, Manuel Bandeira, Magdalena Tagliaferro, entre outros. Discutiam música e Mário era sempre do contra, porque gostava mesmo era de discutir. Às vezes, os ânimos se exaltavam e as pazes eram feitas no dia seguinte, através de longas e carinhosas cartas de desculpas. Aos 80 anos, o mestre se declara insatisfeito com sua obra:

“Fazendo uma reciclagem, me condeno profundamente, porque na dúvida nunca me absolvo. Sou um insatisfeito permanente. Numa revisão de minha obra, pouco sobrar. Algumas músicas, melhor que nem tivessem sido publicadas, Em geral, condeno toda a minha música atonalista. A minha técnica se compõe de vários processos de composição, passando por vários estágios e períodos que podem ser bons ou péssimos”.⁴⁶

Em referência a Mário de Andrade, ele comentou a ópera que está compondo: *Memória de um Sargento de Milícias*. Disse que Mário sempre achou um bom tema para uma ópera, mas só na ocasião ele havia encontrado um bom libretista, Melo Nóbrega. De Mário, ainda fala da amizade e das cartas: “Dele, de nossa amizade, de nossas brigas, guardo 60 cartas. Só serão publicadas após minha morte”. Mas o compositor mudou de ideia. Para Vasco Mariz, ele declarou que essa correspondência não deveria ser divulgada, pois continha algumas confissões da mais absoluta intimidade e sua divulgação poderia ser daninha à imagem de Mário. “Depois de sua morte, (Mário de Andrade), me libertei da pressão que ele fazia por uma música nacionalista”⁴⁷

Sobre sua fase atonalista, Mignone declara:

[...] Estou a par de tudo o que ocorre na vanguarda. Essas experiências são úteis, mas não trazem uma mensagem de beleza, de personalidade (...) Fiz isso, mas é uma música transitória destinada a música de pessoas que sofrem de elitismo artístico” [...] Eu sou um autor que uso vários processos de composição. Eu quando estudei o dodecafonismo

⁴⁶ Entrevista ao *Jornal do Brasil*, em 17 de abril de 1977

⁴⁷ Entrevista à pesquisadora Priscila Paes em 14 janeiro de 1983

fiquei empolgado e comecei a escrever uma música que não tinha nada de africano e nem nacionalista, uma música puramente expressionista; era o som pelo som. Essa fase eu abandonei já, há uns dez anos que eu não faço mais, mas houve um momento em que ela me empolgou; é um processo de composição em que o compositor não percebe que está ficando isolado, vai ficando sozinho, o autor não tem a ligação, não tem uma mensagem bonita para transmitir. O expressionismo é o eu musical de alguém que quer se afastar de tudo. Essa fase eu abandonei: achei que estava errado. Fiz umas experiências; agora, os processos técnicos do dodecafonismo alguns ficaram; melhoraram minha técnica de composição.”⁴⁸ (MIGNONE apud PAES, 1989)

No final de sua vida, Mignone ainda esbanjava energia. Dizia que se sentia fraco se, por acaso, ficasse um dia sem trabalhar. As ideias musicais eram tão espontâneas que ele tinha de anotá-las em vários papérols, e eram tantas que, às vezes, nem mesmo entendia o que estava escrito. Não conseguia interromper um trabalho em andamento, virava as noites sorvendo suas últimas resistências para não perder um tema. Às vezes, depois de tanto trabalho, simplesmente rasgava tudo e começava de novo, porque não se via espelhado naquela obra. Mas isso não era razão para desânimo. Pelo contrário; era um estímulo para escrever mais e mais. Aos oitenta e um anos de idade, estava cheio de planos:

“Aqui tem os originais da minha ópera em elaboração, o *Sargento de Milícias*. Esta ópera, naturalmente, será representada ainda este ano, no mês de outubro. Já temos um bom elenco e parece que no Teatro Municipal estão interessadíssimos em fazer uma grande montagem. Aguardemos os acontecimentos. Mas tenho uma novidade muito engraçada, e muito boa, ao mesmo tempo, para dar: em São Paulo será representada neste ano a minha primeira ópera lírica, *O Contratador dos Diamantes*, também com uma grande montagem. E, finalmente, há a possibilidade de uma reprise de *O Chalaça*. Está sendo muito procurada, muito solicitada. E, além disso, mais uma surpresa prá vocês: estou compondo a ópera *Maria, a Louca*, libreto de Guilherme Figueiredo. Estava bem adiantado nessa composição, mas só vou terminar essa ópera depois que o irmão dele acabar de ser presidente da república”.⁴⁹

A idade avançada, porém, o traiu e, em 1985, viu-se obrigado a diminuir seu ritmo de trabalho por causa de complicações de saúde.

⁴⁸ idem

⁴⁹ Transcrito do Documentário "Lição De Piano", sobre Francisco Mignone, de 1978. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ehW0Ovy8KYQ>.

“Segundo Guilherme Figueiredo, nos seus últimos dias de vida “ele tentou fazer uma porção de coisas; aquelas adaptações para quatro mãos que ele pretendia tocar com Maria Josephina; ele sonhava fazer uma série de recitais, ele tinha uma porção de planos. O Mignone envelheceu cronologicamente, mas ele não envelheceu mentalmente. O Mignone morreu como um jovem de vinte e poucos anos de idade. “Se ele tivesse força física, ia fazer surf...” (FIGUEIREDO apud PAES, 1989)⁵⁰

Em 19 de fevereiro de 1986, Francisco Mignone faleceu, aos oitenta e oito anos, deixando, como legado de valor inestimável para a música brasileira, uma obra de mais de 1000 títulos para as mais diversas formações instrumentais.

2.5 Aspectos técnicos e composicionais da obra de Francisco Mignone

Mignone poderia ter sido um grande pianista concertista. Tinha muita facilidade e cresceu tendo o piano como seu instrumento principal. Também arriscou incursões no estudo de flauta e violão. Mas, segundo Martins (1997), uma “reflexão metafísica voltada à perpetuação, à imortalidade, fê-lo cedo ampliar os caminhos”. O próprio compositor admite essa busca pela perpetuação de sua obra:

“Há algo de interessante no concertista; quando ele desaparece, automaticamente desaparece o trabalho que ele fez nesse efêmero período de tempo. O concertista muito raramente é lembrado, ao passo que o compositor é diferente, na medida em que ele deixa uma obra. É um patrimônio eterno que ele deixa para sua Pátria”. (MARTINS, 1997)

Unindo as duas aptidões, deixou 232 obras para piano solo. Escrevia para piano com maestria. Era seu instrumento natural, dominava totalmente a técnica do piano e compunha respeitando a anatomia das mãos, o que produzia passagens de grande efeito e virtuosismo sem, contudo, serem de execução impossível.

⁵⁰Entrevista de Guilherme de Figueiredo à pesquisadora Priscila Paes.

Na música virtuosística individual posso ir à mais alta virtuosidade, porque meu temperamento natural gosta do esplendor e do brilho; apenas terei de controlar essa virtuosidade, de maneira que ela seja lógica e não derrame em efeitos demasiadamente conhecidos ou estereotipados.” (MARTINS, 1997)

Desde a infância, seu contato com o instrumento era intenso. O concerto de estreia, em 1918, teve Mignone nas funções de pianista, regente e compositor. Apresentou-se como pianista, executando o primeiro movimento do *Concerto em Lá Menor*, para piano e orquestra, de Edward Grieg. Em seguida, apresentou peças de própria autoria para orquestra, atuando como regente. Esse concerto seria uma prévia das aptidões que desenvolveria ao longo de sua carreira. À facilidade natural de melodista e improvisador nato juntava-se a forma privilegiada das mãos grandes e leves, com grande abertura, ótima para lances de virtuosismo. Mignone se utilizava primordialmente do instrumento para expressar suas ideias musicais.

A obra de Mignone para piano pode ser dividida em duas correntes: uma, cosmopolita, resultado da ascendência italiana e dos estudos no exterior e outra, nacional-urbana (MARTINS, 1997). Pode-se definir a produção de sua juventude como predominantemente ligada às raízes europeias. A partir dos anos 30, há uma busca por características nacionais em sua obra. A corrente cosmopolita é caracterizada pela transcendência musical, pela música pura e pela busca de efeitos de técnica pianística. Encaixam-se aí os *Seis Estudos Transcendentais*, os *Seis Prelúdios* e as *Sonatas*. A corrente nacionalista é a mais popular e mais conhecida. É onde se encaixam as *Valsas de Esquina*, compostas entre 1938 e 1943, as *Valsas Choro*, compostas entre 1946 a 1955, as *Valsas Brasileiras* e tantas outras danças urbanas que remetem aos tempos de chorão.

A influência de Mário de Andrade sobre Mignone é de domínio público. Vasco Mariz diz que “considera-se habitualmente que Mário foi um verdadeiro mentor, o guru dos dois notáveis compositores, fixando-os dentro da corrente nacionalista brasileira.⁵¹” (MARIZ, 1997). O próprio Mignone mencionou a influência em algumas ocasiões. Por ocasião de crítica de Mário de Andrade, em 1929, afirmou que o colunista “abriu-lhe os olhos” (KIEFER, 1983). Mais tarde, no livro autobiográfico *A parte do anjo*, afirma que abraçou o nacionalismo por não

⁵¹ Vasco Mariz referia-se a Francisco Mignone e Camargo Guarnieri

ser um compositor “genial”, aludindo à afirmação de Mário de Andrade de que o compositor que não for genial deve aderir ao nacionalismo para contribuir com sua pátria. Mas também se justifica, através das muitas influências que teve durante sua trajetória musical.

“(…) eu, brasileiro nato, terei que trabalhar a matéria brasileira, como, aliás, já vou praticando nas minhas melhores obras. Mas isto não basta para meu caso pessoal, embora tenha de ser, justamente para meu caso, uma fixação inflexível. Por que inflexível? Justo por causa das tendências internacionalizantes da minha formação racial e cultural. Minha situação neste sentido é mais difícil que a dos outros, devo reconhecer. Porque se um Villa-Lobos faz música mourisca, sai besteira, não tem a menor importância para ele. Se um Guarnieri quiser fazer música italiana, podemos jurar de antemão que fará imitação servil e caricata. Mas eu se fizer música italiana ou francesa, minha formação, minhas tendências prejudiciais, minha cultura me permitirão fazer coisa sempre razoável e muitas vezes excelente. Isso, além de prejudicar meu gênio normal, e inçado de cacoetes e processos franceses e italianos desnacionalizadores, ainda terá o efeito pior e despertar no meu ser psicológico a saudade, o *longing*, o *regret*, a *Schmsucht* de maneiras, processos, formas mais cômodos (por tradicionais) e também meus. Não há dúvida: meu nacionalismo tem de ser inflexível. Intransigente.” (MIGNONE, 1949)

São pouquíssimas as intervenções folclóricas de sua obra – as dez “*Lendas sertanejas*”, para piano, são criações bissextas e foram escritas durante um longo período, entre 1923 e 1941 – as três primeiras antes de 1929, durante sua permanência na Europa e, portanto, anteriores a quaisquer influências.

“as lendas sertanejas estão mais próximas, nesse longo período de suas gestações, de um nacional imposto pela necessidade de ser nacional do que do urbano espontâneo característico de criações específicas.” (MARTINS, 1997)

Se as *Lendas sertanejas* foram compostas de maneira descontinuada, o mesmo não se pode dizer das *Valsas*. Com várias denominações – de esquina, brasileiras, suburbanas, valsas-choro – essa dança reinou soberana nos salões europeus do século XIX, notadamente os de Viena. As primeiras referências a valsas brasileiras remontam a 1851 e, desde então, foram só se avolumando. Kiefer (1990) registra a enorme quantidade de composições do gênero presentes no acervo da Biblioteca Nacional, com especial atenção para a elevada porcentagem de títulos em francês, quer sejam de autores europeus que tiveram

suas obras reimpressas no Brasil, quer sejam de estrangeiros que se radicaram no Rio de Janeiro ou de autores brasileiros, sendo que esta última divisão apresenta ainda numerosos títulos em francês. O gênero teve ampla difusão e todos os principais compositores brasileiros têm valsas em seu catálogo de obras. Francisco Mignone compôs uma grande quantidade de valsas: 12 *Valsas de esquina*, 6 *Pequenas valsas de esquina*, 12 *Valsas-choro*, além de muitas valsas avulsas para piano. “Cabe, sem dúvida, a Francisco Mignone a liderança absoluta neste terreno.” (KIEFER, 1990). A denominação “de esquina” demonstra bem a origem urbana do gênero: os chorões e seresteiros das grandes cidades, durante as serenatas às moças de sua afeição, posicionavam-se nas esquinas de suas casas, ao invés de sob suas janelas, por medo dos objetos que poderiam ser arremessados por seus pais ou parentes, como punição pelo atrevimento da serenata.

Dois aspectos são presentes na maioria delas: o clima modinheiro e o baixo cantante, remetendo ao violão dos seresteiros. As afinidades com o ambiente urbano induzem as valsas a apresentarem estruturas predominantemente tonais ou modais. “As valsas (...) presas a reminiscências saudosistas de tempos de juventude, fixam-se na tradição escritural.” (MARTINS, 1997)

Soluto e seresteiro

p tocar o baixo destacado, bem macio, afundando pouco as teclas.

Figura 1 – Trecho da 1ª Valsa de esquina – 1935

No exemplo acima, pode-se observar a forte presença do baixo-cantante na mão esquerda do piano, como uma imitação do violão dos chorões.

O nacionalismo de Mignone não era o mesmo de Mário de Andrade. Nos primeiros anos após os estudos na Europa, afirmava-se nacionalista, mas não aderiu aos preceitos de Mário de Andrade, que buscava no folclore do interior do país as verdadeiras raízes da música nacional. Villa-Lobos, neste aspecto, se aproximou muito mais dos critérios mariandradianos de música brasileira divulgados no *Ensaio sobre a música brasileira*, ao harmonizar diversas canções folclóricas – *Cirandas*, *Cirandinhas*, *A prole do bebê 1 e 2*, *Petizada*, *Guia Prático*. Mignone não seguiu pelos mesmos caminhos. Suas melodias são originais. Sua obra popular adota rítmica sincopada de raiz negra ou melodias com o baixo cantante do acompanhamento do violão, como a música urbana, que, na opinião de Mário de Andrade, devia ser evitada, porque cheia de influências européias. Sua obra erudita adota estruturas tradicionais francesas e italianas, como suas origens e seus estudos muito bem o capacitam. A enorme quantidade de valsas em sua obra, gênero importado da Europa e pleno, pois, das influências

estrangeiras que deveriam ser evitadas, no entender de Mário de Andrade, para que a música nacional fosse autenticamente brasileira, demonstra o pouco interesse que Mignone demonstrou em se submeter à tutela estética de Mário de Andrade.

Como resultado imediato das críticas feitas por Mário de Andrade em 1928, Mignone compôs a *1ª. Fantasia Brasileira*. Posteriormente, utilizaria o mesmo tema no *Catereté*, para piano, de 1931.



Figura 2 – *Primeira Fantasia brasileira* (parte do piano) – 1928



Figura 3 – *Catereté* - 1931

Um recurso recorrente era a interessante adoção de títulos nacionais, como que para compensar a ausência de elementos musicais brasileiros. Algo como fazia José de Alencar, ao escrever de maneira tradicional sobre assuntos

tradicionais, usando a paisagem nacional como pano de fundo. Mesmo se policiando, sendo “intransigente”, como afirmou no texto acima, seu desinteresse pela canção folclórica e pela estética nacional de Mário de Andrade era nítido.

A linha composicional adotada por Francisco Mignone fica muito clara na obra para piano composta imediatamente após a adesão ao nacionalismo. Trata-se de uma mescla entre a música urbana dançante, com influências da fase Chico Bororó, e da música com estética universal. Na obra *Ahi! Pirata!*, quando ainda assinava o pseudônimo, Mignone demonstra já as células rítmicas que seriam aperfeiçoadas durante sua carreira erudita.

Ahi! Pirata!
(Maxixe)

1

Letra de X.Y.Z Chico Bororó

Figura 4 - *Ahi! Pirata*– 1924

Em 1930, Mignone compõe um conjunto de quatro peças para piano: *Maroca*, *Maxixando*, *Nazareth* e *Toada*. Os nomes da segunda e da terceira, *Maxixando* e *Nazareth*, já adiantam a inspiração na dança dos salões das

principais cidades e na obra de Ernesto Nazareth, pianista e compositor de obra essencialmente urbana.

2. Maxixando

1

Allegramente
♩ = 120

f e con brio

Figura 5 – *Maxixando* (nº 2 da série *Quatro Peças Brasileiras*) – 1930

A abundância de sincopas e de contratempos e o ritmo irregular 3-2-3, bastante presente, remetem imediatamente à dança de mesmo nome. A diferença está na sofisticação da harmonia, que, apesar de tonal e básica, apresenta inúmeras dissonâncias, quebrando o lugar-comum das danças populares.

Em *Nazareth*, Mignone faz uma homenagem a *Apanhei-te, cavaquinho*, uma das obras mais famosas de Ernesto Nazareth, utilizando a imitação dos sons agudos do cavaquinho nos acordes da mão esquerda, enquanto a direita apresenta a melodia, ainda mais aguda, como um solo de flauta. As mesmas sincopas e a marcação irregular 3-3-2 estão presentes nesta peça.

3. Nazareth

1

Allegretto comodo $\text{♩} = 88$

f ben arpeggiato

m.d.

p

Poco più vivo $\text{♩} = 108$

f

Figura 6 – *Nazareth* (nº 3 da série *Quatro Peças Brasileiras*)- 1930

A última da série, *Toada*, segue a mesma tendência: harmonias em registro médio-agudo, como um cavaquinho, linha melódica aguda e muitas sincopas.

Figura 7 – *Toada* (nº 4 da série *Quatro Peças Brasileiras*)– 1930

Na música cosmopolita, Mignone não tinha amarras temáticas. Optava por gêneros com formas preestabelecidas, como sonatas, estudos, prelúdios. A liberdade de estilo era também uma característica. Havia a prevalência da tonalidade, mas elementos impressionistas, politonalismos e a flexibilização tonal estavam presentes nessas obras.

“*Estudos, Prelúdios, Sonatas e Sonatinas* estabelecem, pela própria destinação mais hermética, a possibilidade da pesquisa mais diversificada. É quando Mignone incursiona em técnicas mais contemporâneas”. (MARTINS, 1997)

Nos *Seis Estudos Transcendentais* (1931), Mignone aborda o virtuosismo técnico dos *Estudos Transcendentais* de Liszt, porém explorando as inovações harmônicas de Debussy, numa obra de grande valor (MARQUES, 2001). Na *Sonata 1941*, mostra toda a sua arte e sua destreza de compositor, explorando elementos brasileiros inovadores em combinação com a consagrada forma sonata. Diz Renzo Massarani apud AZEVEDO (1947):

“Mignone aparece dono duma técnica perfeita e, sobretudo, duma musicalidade já madura, generosa, sincera, sem artifícios nem conversa mole, duma musicalidade que sabe muitíssimo bem o que quer e até onde pode chegar”. (AZEVEDO, 1947)

Nesta obra, o título já é uma alusão à obra de Liszt. Nela, o autor agrupa as dificuldades inerentes à forma estudo, homenageando as numerosas e complexas obras do gênero para piano, de Liszt, e as técnicas composicionais características do período impressionista.. Há a presença maciça de quartas paralelas⁵² no 3º Estudo - *Na floresta* -, além da referência aos *Prelúdios* do compositor francês no 5º Estudo – *A menina dos cabelos cor de graúna*⁵³, e uma indicação de “Hommage a Debussy” no 4º Estudo – *No coqueiral*.

Quanto ao caráter descritivo, que acontece na obra de Liszt e que também seria esperado nessa peça de Mignone, a associação não procede. Os títulos das obras, com alusões nacionalistas, só foram criados posteriormente à

⁵² As 4as paralelas eram encadeamentos evitados na harmonia tradicional clássica e foram, mais tarde, amplamente adotadas na harmonia do período impressionista.

⁵³ O nome do 5º Estudo, *A menina dos cabelos cor de graúna*, é uma alusão “morena” ao prelúdio para piano *La fille aux cheveux de lin* (A menina dos cabelos de linho), de Debussy.

composição. Os manuscritos mostram que, a princípio, os *Seis Estudos* eram apenas numerados, como uma suíte. Só foi possível descobrir isso porque, na consulta aos manuscritos, arquivados na Biblioteca Nacional, um dos papéis que cobria a numeração estava se descolando. O primeiro estudo da série, chamado *Velho Tema*, tinha, além do número, o nome *Praeludium*. Esse fato prova a necessidade de Mignone de compor sem as amarras nacionalistas e a maneira que ele encontrava para camuflar sua técnica com nomes nacionais.

Nessas obras, Mignone se permitia experimentar as técnicas de anos de estudo na Europa e, para evitar a crítica, colocava nomes que aludiam ao folclore e a figuras nacionais: *Velho tema*, *A morte de Anhanguera*, *Na floresta*, *No coqueiral*, *A menina dos cabelos cor de graúna* - esta, uma alusão clara ao prelúdio de Debussy *La fille au cheveux de lin* - e *O Sacy*. Portanto, não são encontrados temas de matriz nacional. (MARQUES, 2001)

A figura a seguir representa o tema do primeiro dos *Seis Estudos Transcendentais*, de 1931:



Figura 8 – *Velho Tema* (nº 1 de *Seis Estudos Transcendentais*) - 1931

É um tema grave, pausado, em fá menor natural, com reminiscências modais. A consulta aos manuscritos dessa obra mostrou que Mignone alterou uma série de elementos antes da edição. As barras de compasso, presentes no manuscrito, sumiram, o número I e o nome *Praeludium* entre parênteses deram

lugar ao novo nome, *Velho Tema*. (Figura 1) A estrutura é bastante semelhante à do primeiro dos *Seis Prelúdios*, de 1932, bem como a estrutura melódica menor.

Andantino ♩ = 96

Figura 9 – Prelúdio (nº 1 de *Seis Prelúdios*) – 1932

Pode-se observar que o primeiro *Prelúdio* se inicia com uma melodia grave, menor, de ritmo pausado e regular. Só o sexto tem nome – *Caiçaras* – com baixos que lembram tambores indígenas e compasso irregular.

No *Estudo n. 4 – No Coqueiral*, ficam explícitas as referências utilizadas por Mignone no momento em que homenageia o compositor Claude Debussy em um trecho de sua obra. O compositor utiliza as técnicas desenvolvidas em seus estudos na Itália, como discípulo de Vincenzo Ferroni.

(Hommage a Debussy)
a tempo ♩ = 72

(misterioso)
PPP

Figura 10 - No Coqueiral (nº 4 de Seis Estudos Transcendentais) - 1931

As peças acima apresentam elementos como quiálteras de cinco, quartas paralelas, acordes de nona, compassos indefinidos, melodias modais. Dentro das diretrizes traçadas por Mário de Andrade, os exemplos acima não se enquadram no conceito de música brasileira. Mignone se utiliza das ambiguidades dos padrões que Mário de Andrade tenta estabelecer para desenvolver uma vertente cosmopolita. Pode-se dizer que, a partir desses exemplos, a obra de Francisco Mignone, nos primeiros anos da década de 30, tinha características internacionalistas, utilizando-se de quase todas as escolas de composição em voga no fim do século XIX e início do XX, excetuando-se o dodecafonismo.

A partir de 1933, com a estréia de Maracatu de *Chico-Rei*, Mignone inaugura o ciclo negro, que, paralelamente à corrente urbana e à cosmopolita, permaneceria até o meio dos anos 40.

A Nação de An-go-la E vem fes-te-já A San-ta Se-

-nho-ra No San-to lu-gá Ai-uêh!

Figura 11 – Trecho de *Maracatu de Chico-Rei*. (excerto da parte do soprano)– 1933

As composições de Mignone chamaram a atenção do maestro italiano Arturo Toscanini, que apresentou em concerto e gravou o poema sinfônico *Festa das Igrejas*, em 1944. Tavares também comenta o clima impressionista que Mignone empregava em suas obras:

“Tendo conhecido, na Europa dos anos 20, os compositores mais ilustres da Itália, Espanha e França, absorveu o nosso mestre, como nenhum outro, o clima impressionista de uma rica orquestração do tipo Ottorino Respighi, com seu maravilhoso tríptico romano, dos pinheiros, fontes e festa, bendita trindade e sabedoria da mais singular palheta orquestral, em seu mais lato e puro sentido de quase celestiais ambiências sonoras.” (TAVARES, 1997)

Mignone tinha muita fluência e espontaneidade na composição de temas populares, demonstrando total domínio desde os tempos de Chico Bororó. As valsas eram o gênero preferido. Também tinham grande aceitação pelo público: as *Valsas de Esquina* para piano são suas obras mais famosas. As *Lendas Sertanejas* – dez ao todo, entre 1923 e 1941 – eram das obras que mais se aproximavam do ideal nacionalista exposto por Mário de Andrade no *Ensaio sobre a Música Brasileira*.

“As *Lendas Sertanejas* estão mais próximas, nesse longo período de suas gestações, de um nacional imposto pela necessidade de ser nacional do que do urbano espontâneo” (MARTINS, 1997).

Temas modais, folclóricos, modinheiros, terças paralelas, linguagem “indicadora do homem do campo regional” (MARTINS, 1997), unidos a uma harmonização sofisticada e ritmos marcadamente sincopados.

O compositor, com sua formação eclética, deixou-se influenciar por vários outros compositores. A influência é inevitável no processo de criação e acontece quando o compositor toma conhecimento da estética de seu antecessor, apreendendo-a e reinventando-a, com características pessoais, misturando-a com as demais influências já apreendidas. Barbosa e Barrenechea (2005) falam a respeito desse processo:

“Ao tomar conhecimento da música dos antecessores, o compositor reage a esses trabalhos reinterpretando-os, ou seja, ele usa o material compositivo neles contido, segundo uma visão própria, o que implica na transformação desse material, em tratamento individualizado, segundo

seu poder criativo, sua originalidade". (BARBOSA; BARRENECHEA, 2005)

BARBOSA e BARRENECHEA (2005) associam as *Valsas de Esquina* com a obra de Chopin. De fato, na exploração das características idiomáticas pianísticas, Chopin é um dos mais importantes compositores. Tinha forte vertente nacionalista, porém, de origem polonesa, divulgando as raízes musicais de seu país por todo o mundo. Além disso, voltou suas técnicas de composição para o piano e desenvolveu uma linguagem específica e pessoal para esse instrumento, a ponto de poder-se afirmar que existe uma construção musical para piano tipicamente *chopiniana*, que se utiliza, entre outras características, da melodia acompanhada - influência da ópera italiana e a busca pela imitação do timbre vocal ao piano - e de um formato "acordal-contrapontístico" na distribuição das vozes.

"Como observado pelo grande mestre Leonard Ratner (1962) enquanto que cada compositor do século dezenove de Weber a Strauss valorizava o timbre e desenvolveram sua paleta peculiar, foi Frédéric Chopin aquele que provavelmente mais se destacou e mais se comprometeu com a valorização da cor do seu próprio meio, o piano, o que definitivamente estabeleceu os procedimentos para exploração colorística daquele instrumento" (BARRENECHEA & GERLING, 2000, p. 24 apud BARBOSA E BARRENECHEA, 2005).

Mignone, com raízes familiares italianas, sólidos estudos operísticos e exímio pianista, utilizou essa base composicional em diversas obras na consolidação do estilo *Valsa Brasileira*.

No início dos anos 40, Mignone passou por momentos de crise composicional. Não gostava do que compunha. Em 1945, a morte de Mário de Andrade, o fim da Segunda Guerra e do Estado Novo marcam um momento de mudanças. Travassos (2000) e Mariz (2002) consideram esse ano como o fim do nacionalismo. De fato, o próprio Mário de Andrade, alguns anos antes de falecer, reconhecia as mudanças estruturais que aconteciam nas artes e previa o fim das correntes nacionalistas baseadas no folclore.

O dodecafonismo, técnica composicional difundida no Brasil por Koellreutter, foi criado pelo compositor russo Arnold Schoenberg e consiste na utilização dos doze sons cromáticos como base da série, abandonando as

hierarquias das funções da música tonal, que utiliza como base os sete sons diatônicos. Nenhuma nota poderia ser repetida enquanto todas as outras doze não tivessem sido tocadas. Deviam ser evitados também intervalos que pudessem remeter às relações tonais. A partir da série de doze sons original, pode-se criar a série retrógrada, inversa, o retrógrado do inverso e transpor essas séries para todas as doze alturas possíveis.

“O dodecafonismo, uma vez que se constituía pela fragmentação das melodias, pela dissonância das harmonias e pela polifonia de suas vozes, favoreceu, em certa medida, o reaparecimento das diferenças que se pretendiam calar. Assim, a nova linguagem musical introduzida no Brasil, ao mesmo tempo em que representava uma oposição à estética da música oficial, foi um meio para que idéias divergentes pudessem se instalar e, com isso, deixar emergir o caráter plural e fragmentado da sociedade brasileira.” (ASSIS, 2014)

Por volta de 1950, já na maturidade, em conformidade com adesão cada vez maior dos compositores às novas correntes estéticas, Mignone abraça o dodecafonismo e permanece compondo sob suas regras até meados dos anos 60. Rodrigues (1999) afirma que, nessa época, Mignone resolveu se voltar ao universalismo, retomando formações consagradas, como a de violino e piano, e experimentando a técnica dodecafônica, mas “à moda da casa”. Nessa época de experimentações, Mignone desenvolveu fluência em todas as técnicas composicionais universais. Sabia utilizar o tonalismo, atonalismo, o modalismo, o politonalismo.

[...] eu escrevi um Oratório, *Pequeno Oratório de Santa Clara*, dedicado à memória de Cecília Meireles. Nesta peça, eu mudo quase completamente de estilo. Eu vou pelo dodecafonismo, serialismo, atonalismo e “mignonismo” também. Muita coisa é de minha invenção⁵⁴

Na vertente nacional-urbana, utiliza-se primordialmente da tradição da tonalidade e da modalidade e de temas que remetem à juventude. A profusão com que compunha o assemelhava a um *kapellmeister*, originalmente, a pessoa que, entre outras atribuições, era responsável pelas composições musicais.

⁵⁴Transcrito do Documentário "Lição De Piano", sobre Francisco Mignone, de 1978. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ehW0Ovy8KYQ>

“Nenhum hermetismo, nenhuma aspiração à sublimidade. Fazia música quotidianamente, por impulso orgânico. E era de uma natureza completamente diversa de um Villa-Lobos ou de um Camargo Guarnieri, também músicos espontâneos, mas de uma outra maneira. Camargo, mais *recherché*; Villa, mais impetuoso, com achados de gênio e, também, mais desigual; Mignone, mais natural, com decaídas, por sua vez, de voo, mas dono de um *métier* soberbo e total.” (FRANÇA, 1997).

No que tange às composições para orquestra, Mignone alcançou grande destaque, sendo considerado, nas palavras de TAVARES (1997), “uma das três maiores e exponenciais figuras da música brasileira contemporânea”, juntamente com Heitor Villa-Lobos e Camargo Guarnieri.

Suas peças para pianistas principiantes também são de grande valor.

“Nelas o jeito todo especial que o Mestre revela, no trato quotidiano com os pequeninos, sobrinhos ou alunos de Liddy, a sua ternura pela infância, encontra uma cristalização, nos achados mais pitorescos, na mais deliciosa imaginação e compreensiva abordagem dos problemas técnicos.” (AZEVEDO, 1947)

Seu domínio da escrita para violão também é vasto. Deixou uma obra numerosa para este instrumento. Desde os tempos de sua juventude, o contato com esse instrumento era bastante próximo, porque frequentava os chorões, músicos populares que faziam serenatas pela capital paulista. A música popular daquele tempo era marginalizada e Mignone procurava o contraponto entre o rigor dos seus estudos eruditos do conservatório e a flexibilidade e leveza da música popular. (BORGES, 1997)

“Naquele início de século, a exemplo do que ocorria no Rio de Janeiro, a música popular, que delineava suas primeiras feições brasileiras sob o signo da marginalidade, ocultava-se do ambiente social italianizado da capital paulista fluindo nas melodias das flautas e nos acompanhamentos dos violões e cavaquinhos; conservava os temas mestiços da alma nacional limitados aos ambientes dos músicos populares, os chorões.” (BORGES, 1997)

A parte mais significativa da obra de Mignone para o violão seria composta tardiamente, após 1970. Naquela época, ao comparecer a um seminário de violão para o qual fora convidado, Mignone travou conhecimento com um grupo de violonistas, que o estimularam a escrever mais para este

instrumento. E ele assim o fez. Já na sua maturidade artística, com pleno domínio da escrita e da técnica do instrumento, compôs os famosos *Doze estudos para violão* e as *Doze valsas para violão*, obras bastante executadas pelos violonistas brasileiros.

“E o mais interessante é que ao inverso do envelhecimento, o que está acontecendo é um rejuvenescimento, é um Mignone voltado para as exigências da música moderna, amoldado às novas tendências, ao espírito predominante do atonalismo, que já vinha tendo desde ou mesmo antes de sua Sonata no. É este o Mignone de 1967, usando e talvez abusando da politonalidade, que já empregara com menos dose de coragem em *Maracatu do Chico-rei* e outras composições”. (PAES, 1989)

Francisco Mignone foi sem dúvida um modelo de sabedoria trazida pela simplicidade, pelo reconhecimento constante de que sempre havia mais a aprender. E, sempre aprendendo, encontrou um caminho particular e único:

“Minha música dos anos 60 e 70 é uma música experimental. Eu acho que o compositor deve conhecer todos os processos de composição para ter o seu próprio. O que eu faço agora depende do momento. Pode ser nacionalista, ou não. Depende do que estou sentindo, do que eu estou com vontade”. (PAES, 1989)

3 As cartas de Mignone a Mário de Andrade

3.1 Crítica de Mário de Andrade à obra de Mignone: o início da amizade

Mário de Andrade era um missivista contumaz. Seu acervo de mais de 7000 cartas, catalogadas no IEB - Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo, não deixa dúvidas sobre a frequência diária de escrever cartas a que Mário se dedicava, bem como sobre o cuidado na armazenagem e catalogação das mensagens. Antes de morrer, o escritor deixou expressa sua vontade de que sua correspondência só fosse divulgada cinquenta anos após sua morte, no que foi atendido pelo IEB. Através das cartas, Mário difundia suas ideias para fora de seu campo de ação pessoal, agindo como formador de opinião que era.

Francisco Mignone foi um desses artistas que mantiveram constante correspondência com Mário de Andrade. Sua esposa, Liddy Chiafarelli Mignone, também se correspondia com ele e, às vezes, marido e esposa se manifestavam na mesma carta. É bem provável que Mignone tivesse conhecimento sobre a vontade de Mário, no que tange à divulgação das cartas, mas, por alguma razão desconhecida, as cartas enviadas por Mário de Andrade a Mignone foram destruídas pelo próprio Mignone, como declarou a segunda esposa de Mignone, Maria Josephina, em relato informal à pesquisadora Inês de Almeida Rocha (2010).

Para realização dessa pesquisa, a correspondência ativa de Francisco Mignone foi gravada e posteriormente transcrita, atualizando a escrita para os padrões atuais. Tal fato não trará prejuízo ao trabalho, já que o objeto de estudo é o conteúdo das cartas, e não a análise da norma ortográfica vigente à época.

Havia, por ocasião do retorno de Mignone ao Brasil, uma forte pressão pela sua adesão às causas nacionalistas, principalmente por parte de Mário de Andrade. Suas críticas iniciais eram veementes. De fato, Mignone prestou suas homenagens à música italiana, seja por influência paterna, mas também pela sua prolongada estada na Itália. Além disso, a música italiana predominava em São Paulo em decorrência da imigração em massa, que teve seu auge no período de

1880 a 1930. Era a época da pianolatria, um “sarampo”, segundo Mário de Andrade (1922). O piano estava muito em voga no início do século e seu aprendizado fazia parte da boa formação das moças da alta sociedade (MENDES, 2010). O Rio de Janeiro chegou a ser chamado de “capital dos pianos” (COELHO, 2015). Mário de Andrade se ressentia dessa supremacia do piano, em detrimento dos outros instrumentos, considerando que era muito mais difícil se conseguir um piano, instrumento pesado e de difícil transporte, do que um violão, muito mais próximo da música popular. Dizia que na cidade de São Paulo havia “uma fada perniciosa que a cada infante dá, como primeiro presente, um piano e como único destino tocar valsas de Chopin.” (ANDRADE, 1922). As editoras faturavam com a publicação de tangos e maxixes e com versões para canto e piano de *canzonetas* e das principais árias das óperas italianas levadas no Municipal, que animavam os saraus das casas de família do Rio e São Paulo. Porém, Mário de Andrade, que também era paulista, abominava a italianização da música. As óperas que visitavam a cidade eram sempre em italiano, o que fazia com que o escritor manifestasse sua desaprovação em longos artigos. Apesar da crítica positiva, na audição dos primeiros excertos da obra, Mário de Andrade não escondeu o desapontamento pelas influências musicais absorvidas por Mignone, quando de sua estada na Europa. Isso se revelou, de maneira inequívoca, por ocasião da apresentação de *O Contratador de Diamantes*, quando teve de fazer um discurso de saudação ao compositor. Naquele instante, além de deixar claro estar ali em função de ordens superiores, retirou-se antes do final da solenidade, em que haveria o descerramento de uma placa com o nome de Mignone. Após a capitulação do compositor, passou a elogiá-lo e incentivá-lo. Mignone declara, sobre a aproximação de Mário de Andrade:

“O Mário de Andrade se tomou de amores por mim quando eu comecei a escrever música com caráter nacionalista. Aí, ele se avizinhou, procurou saber o que eu estava fazendo. [...] Ele achava que o brasileiro que não escrever música nacionalista era uma reverendíssima besta.”⁵⁵

Por ocasião da estreia da *Primeira Fantasia Brasileira*, para piano e orquestra, Mário de Andrade comemorou:

⁵⁵ Transcrito do Documentário "Lição De Piano", sobre Francisco Mignone, de 1978. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ehW0Ovy8KYQ>

“Nessa orientação conceitual, em que a nacionalidade não se desvirtua pela preocupação do universal, é que está o lado onde Francisco Mignone poderá nos dar obras valiosas e fecundadas da sua personalidade”. (MARTINS, 1997)

Apesar disso, a ruptura nunca ocorreu por completo: o compositor continuou, durante toda a sua carreira, realizando incursões sobre outros estilos musicais, sempre experimentando. É importante também enfatizar que essa conversão não foi uma imposição de Mário de Andrade. Vasco Mariz (1997) aponta que Mário de Andrade atuou de forma decisiva na obra de Camargo Guarnieri. Segundo ele, o autor era jovem, com baixa escolaridade, e “isso o tornava vulnerável à pregação” (MARIZ, 1997). Mignone era mais velho. Eram colegas de Conservatório; iguais, portanto. Esteve na Europa de 1920 a 1929 e, quando retornou de vez, aos 32 anos de idade, “muito já havia aprendido e estava, portanto, com a cabeça feita”. Não houve uma catequese, mas sim um trabalho de convencimento, contra o qual Mignone lutou intimamente durante muito tempo. O compositor chegou a declarar que só se sentiu à vontade para fazer o que bem quisesse depois da morte de Mário de Andrade: “depois da sua morte, me libertei da pressão que ele fazia por uma música nacionalista” (PAES, 1989).

É possível inferir, a partir das cartas, que Mignone precisava do apoio de Mário de Andrade para produzir. Recém chegado da Europa, de mudança para o Rio de Janeiro, onde não tinha contatos, Mignone se amparou nas críticas favoráveis de Mário de Andrade para organizar sua carreira. Debater-se contra a força de sua influência seria trazer para si um ostracismo artístico que ele não desejava. Levando em conta a profusão de cartas a várias pessoas que Mário de Andrade escrevia, sendo Mignone apenas mais um dentre tantos correspondentes, e considerando ainda a forte posição de formador de opinião que Mário de Andrade ocupava, era compreensível que o compositor se rendesse às suas veementes convicções. O abandono ao italianismo foi imediato. Houve ainda alguma rebeldia e a adesão aos preceitos mariandradianos nunca foi total, mas a linha composicional nacionalista adotada por Mignone foi suficiente para reverter as críticas desfavoráveis. Foi uma decisão de que ambos se

beneficiaram: Mário de Andrade ajudou muito na carreira de Mignone e este, por sua vez, ajudou a difundir as ideias de Mário no Rio de Janeiro, onde o escritor não tinha tanta influência.

Em carta a Mário de Andrade de 1934, após a composição da 3ª *Fantasia brasileira*, Mignone menciona a possível reserva com que era tratado por Mário até então, devido a seu italianismo, e declara seu agrado pela possibilidade de escrever música com temas nacionais, ressaltando sua preferência pelos temas de sua juventude, quando ainda compunha sob pseudônimo.

[...] Li a sua crítica sobre a fantasia – da parte laudativa desinteresse-me. Gozei da sinceridade que permeia o artigo todo. É verdade: há trechos da Fantasia (3ª Fantasia brasileira) que estão um tanto emaranhados... porém já corrigidos com a prontidão de quem gosta de limpeza e asseio. Noto na sua crítica a persistência de um erro “seu” quanto à minha vida retrospectiva e anterior de estudante e, depois, de titubeante artista. Infelizmente a pouca convivência que tive consigo e o interesse maléfico de alguns “antigos amigos” fizeram deparar “sempre” a você um Mignone melodramático, grialhão, lacrimoso e... conspirador.

A minha educação musical foi feita por mãos italianas tanto aqui quanto na terra de Mussolini e ciente e inconscientemente fui atraído na órbita dos que fazem arte à base de berros e marretas. Carlos Gomes também com o seu fenomenal temperamento não fugiu desse cerco. Felizmente os tempos nos quais vivemos conseguiram tempestivamente abrir os meus olhos intelectivos e reconduzir-me às verdadeiras vias para onde há muito deveria ter trilhado.

Garanto peremptoriamente que nunca me senti à vontade escrevendo óperas. Lembro-me da minha revolta antes de compor o “Contratador de Diamantes”. As insistências do professor de composição em São Paulo, os Prados – parentes de Arinos – haveriam de me locupletar. O sucesso efêmero colocou-me durante certo lapso de tempo na bifurcação entre a matéria e o espírito. O instinto protestava. A própria Congada é uma manifestação altissonante disso. Vieram as lendas, as danças, os cantos. Não conseguia desvencilhar-me... lá estava ainda qualquer coisa que não era meu!... As “Fantasias” foram, creio, o primeiro grito de revolta em via de sucesso, ou melhor, de sossego espiritual. Hoje, sinto-me à vontade e sei onde quero chegar e, ainda mais, onde devo convergir as minhas possibilidades para o surgimento de uma explicação que, num estado latente e propulsor, sempre vivia em mim.

Essa aspiração que me vinha dos primeiros trabalhos escritos para piano e que eu apresentaria com pseudônimos vários porque, diziam, a música brasileira era arte que envergonhava. Estou, por isso, colecionando todas as obras desse período para, mais adiante, as publicar a título de curiosidade e para demonstrar a inutilidade de mastros estrangeiros na nossa terra, ou melhor, da necessidade de abrasileirar os que desejam viver e trabalhar aqui. Este problema, aliás, no Rio, foi perfeitamente surpreendido, pois o ambiente absorve com mais facilidade os espúrios. São Paulo ainda é renitente à voz-consciência de quem sente a força de nova nacionalidade e tanto assim que o próprio problema racial não desperta atenção de espécie alguma aos etnografistas. Digo São Paulo: cidade. No interior do estado tudo é bem diferente.

Vai longa, já, esta carta, mas gostoso foi me entreter consigo que há tanto tempo afastado de mim sentia. [...] ⁵⁶

A facilidade com que Mignone compunha, usando temas nacionais, incomodava a ele mesmo. “Devo controlar minha qualidade melódica, de maneira a não cair no banal ou no demasiado fácil” (MARTINS, 1997).

A parceria entre os dois se estabeleceu a partir de então, após o retorno de Mignone ao Brasil, durante sua breve passagem por São Paulo, e continuou, por correspondência, mesmo depois de sua transferência para o Rio de Janeiro. A correspondência entre ambos era cordial e estritamente profissional, até 1937, com o casamento de Francisco e Liddy. A esposa de Mignone, amiga de Mário, traz à correspondência algumas notas de afetividade e carinho, que vão se avolumar com o decorrer do tempo.

[...] “Agora, depois de ler tudo, só espero que você cumpra, quando puder, com a promessa. Estou sem argumento para um novo trabalho musical e com uma vontade louca de escrever alguma coisa que desmanche intimamente uma porção de senões e falhas que notei nos meus trabalhos sinfônicos e, por pudor, não digo a ninguém quais são. Quiçá talvez, um dia, eu vença a incerteza de uma carta às amazonas no estilo de colarinho duro e dorso teso.” [...] ⁵⁷

A participação de Mário na elaboração dos programas de concerto pode ser notada nas cartas a seguir. Mignone é convidado para um concerto e diz qual o programa que quer reger. Na carta seguinte, em resposta a Mário, muda tudo, seguindo suas sugestões:

Rio de Janeiro, 03 de março de 1937

(...) Emiti as cópias das partes de coros do nosso bailado *Maracatu*. Quanto às observações e sugestões que você me fez do programa sinfônico, devo reconhecer que você tem toda razão. A primeira parte, então, deveria ser preenchida pela Terceira Sinfonia Heróica de Beethoven, ou a Sétima do mesmo autor. Deixo a você a escolha, de acordo com a orientação e distribuição que costuma dar aos programas. Dos italianos, eu proponho a Vitoria Dro, de Balila, Pratella e os Pinheiros de Roma de Respighi. Quanto à disposição programática, preferia que ficasse assim:

1º Beethoven – Sinfonia Heróica ou a 7ª.

⁵⁶ Carta de Francisco Mignone catalogada no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

⁵⁷ idem

2ª Congada de Mignone – 4ª Fantasia para piano e orquestra de Mignone.

3ª Balila- Pratella / Busoni - Minueto / Maricusi- Andantino A La Chica/ Mascagni-Le Masquere.

Eu incluiria Pinheiro de Roma só na hipótese da Casa Ricordi não poder fornecer as partes de orquestra, o que não acredito, pois sei que existem em poemas e até o mês de abril fácil será a remessa. (...)

Rio de Janeiro, 06 março de 1937

(...) Então fica definitivamente combinado para 29 de maio. As razões que você me expôs são convincentes. Meditei quanto à escolha entre a Viatore e Pini di Roma e acabei escolhendo esta última por ser de maior efeito e apta para fechar programas. (...)

Programa 1:

Pietro Mascagni – Le Masquere , Abertura L´amico Fritz - Intermezzo

Gino Maricusi – Andantino a La Chica

Granados – Três danças espanholas

Mignone - 4ª Fantasia Brasileira, para piano e orquestra – Solista: Sousa Lima

Johann Strauss – O Barão Cigano (sinfonia)

Carlos Gomes - Alvorada – da ópera Schiavo

Borodin – Danças, do Príncipe Igor

Busoni – Minueto para cordas

Wagner - Tannheuser, Sinfonia

(...) ⁵⁸

No mesmo mês, Mignone recebe um honroso convite para viajar à Alemanha, apresentando obras de sua autoria e de outros compositores brasileiros. Como sempre, divide a honraria com o amigo Mário e pede, além de sugestões de peças, que interceda junto ao governo para financiamento da viagem.

São Paulo, 12 de março de 1937

Mário,

O governo alemão, por intermédio de seu embaixador, acaba de me convidar para reger vários concertos sinfônicos de música brasileira em Berlim. A orquestra é a filarmônica, a primeira da Alemanha, e talvez da Europa. Você pode bem imaginar a minha grande alegria e a honra que representa para mim esse convite. Vê-se que a música brasileira é uma realidade que vai bem além das nossas fronteiras, e nisso grande parte de muito são para você que batalhou, se contentou, venceu criticando, incentivando, estimulando o movimento que, se aqui é uma grande realidade, lá fora já é uma alvissarante vitória. Lá fora, já bem altissimamente Victorina, se inicia uma época de reconhecimento e respeito. Um viva ao Mário de Andrade também!

O meu primeiro concerto em Berlim está marcado para 7 de maio. Voltarei pelo fim da segunda quinzena deste mês, de Zepelim. Não terei tempo de ensaiar o meu concerto. Por isso, peço mais um adiamento que, espero, ainda seja tempestivo. O que absolutamente quero perder é

⁵⁸ Idem

o congresso aí, onde será levado o Maracatu. Agora peço a você o que é que poderia levar de bom dos nossos outros paulistas em Berlim. Pense e me sugira algo e, se você tiver ideias, mande dizer logo, porque o tempo escasseia e tenho que providenciar tudo. Voltarei a escrever dentro de poucos dias. Além de estar radiante de alegria e de contentamento, o Mário vai ter uma satisfação grandíssima.⁵⁹

Um ano depois, já de volta da Alemanha, cheio de novidades, com a transmissão radiofônica dos concertos lá realizados, para gravação e registro em São Paulo, Mignone retorna à Europa para novos concertos e, mais uma vez, divide os louros com o amigo e pede sugestões de repertório.

Rio, 15 de outubro 1937

Mário,

Acabo de receber um contrato magnífico da Real Academia de Santa Cecília de Roma para reger um concerto de musica sinfônica brasileira no Augusto de Roma. As condições que me ofereceram são ótimas. A data do concerto está marcada para 20 de abril de 38. Quer dizer que poderei protelar minha ida a Alemanha para o mês de janeiro. Neste sentido, já enviei para Berlim cartas aéreas pedindo um adiamento possível. Se o me recusarem, partirei em dezembro mesmo. Em Roma, vou levar Amazonas de Villa-Lobos, Salamanca de Luiz Cosme e Maracatu deste redator. São três boas expressões da nossa música. Ademais, em Roma o público é bem mais eclético do que o de Berlim. Agora estou me aprontando para os concertos dentro da EIC, desejo levar da melhor maneira possível. Embarco dia 21 à noite. Você virá ao Rio para o coral? Como vão os namoros com os indesejáveis? Mário, vá pensando desde já no bilhete no libreto. Você prometeu e sei que quando você promete de verdade, você não desconversa não. E é só, o resto a gente avisa você aí.⁶⁰

Em carta seguinte, antes de partir, Mignone pede novamente que Mário produza um texto para ser musicado.

16 de novembro de 1937

[...] A ópera deve ser em um ato só. Prefiro assunto cômico. Leia *Diane*, de Puccini, depois *O vendedor de fazendas*, de Monteiro Lobato, faça um coquetel dos dois e espere um tempinho, uma semana, se tanto. Em seguida, deixe sua fantasia se passar, escreva tudo que ela mandar. Não releia o que sair da pena. Mande logo para mim. O que quero é comicidade, muitos personagens, muitos episódios, quadros em penca,

⁵⁹Carta de Francisco Mignone catalogada no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

⁶⁰Carta de Francisco Mignone catalogada no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

enfim, um mundo de coisas para depois cortar, sintetizar e musicalizar. [...]. Prefiro um assunto moderno, mesmo, cidade, smoking jazz, samba, conservatório servem. Espero novidades de Oneyda Alvarenga. E Paulo Magalhães, arranjou o pingo? Lembranças afetuosas da Liddy, abraço do Chico.⁶¹

Já na Alemanha, Mignone escreve a Mário contando o sucesso da empreitada e seu encantamento com a civilização alemã⁶² e se oferece para trazer gravações de música alemã com o dinheiro que lhe foi dado pelo governo.

Berlim, 26 de Março de 1938

[...] Tem a possibilidade de adquirir nas melhores e mais vantajosas condições todas as produções de música de câmara e sinfônica moderníssimas dos autores alemães. Nas sinfônicas, inclui-se partitura e parte de orquestra. Posso e ofereço-me para fazer essas aquisições com a subvenção que o doutor Fábio Prado se prontificou de mandar e que, felizmente, posso declinar o que adiante disse. Os discos do Maracatu estão prontos e seguirão para a capital nos primeiros dias de abril. O convite oficial para você vir até cá é coisa certa. Você deve vir, Mário. É uma necessidade de você entrar em contato com essa gente tão disciplinada, culta e disposta a tudo para o melhor entendimento entre o Brasil e Alemanha. [...]⁶³

Em 1938, Mário de Andrade se transferiu para o Rio de Janeiro e, por isso, a correspondência entre eles se limitou às cartas escritas do exterior. Muito se fala a respeito desse período de convivência intensa entre os dois. Mário de Andrade se mudou para o mesmo edifício onde Mignone morava e a proximidade era absoluta. Muitos jantares, encontros e conversas deixaram a amizade ainda mais sólida. Chamavam-se por apelidos: ti-Mário, ti-Liddychen, Chico, Miguinone. Nessa época, forma-se o sexteto, grupo de amigos que sempre se reuniam para conversar, jantar, discutir sobre arte e música, formado por Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Antonio de Sá-Pereira, Tomás e Maria Tereza Terán e Cândido Portinari e esposa, além de Mignone e Liddy⁶⁴. A participação de Liddy nessa amizade é fundamental. Ela tinha grande admiração por Mário de Andrade, tratava-o com muito carinho e é possível perceber que a participação dela nas

⁶¹ Carta de Francisco Mignone catalogada no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

⁶² Mignone foi criticado por sua proximidade e encantamento com a Alemanha, já sob o regime nazista. Tempos depois, com a realidade do nazismo vindo à tona, afastou-se e chegou a se filiar ao Partido Comunista Brasileiro.

⁶³ Carta de Francisco Mignone catalogada no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

⁶⁴ ROCHA, 2010

cartas, incentivando encontros, reclamando a presença do amigo, foi primordial para o fortalecimento dos laços. Liddy também desenvolveu correspondência própria com Mário de Andrade, onde pede conselhos profissionais e traz um maior grau de personalismo à relação dele com Mignone.

A colaboração entre Francisco Mignone e Mário de Andrade devia chegar ao ponto de fusão máxima num poema que o escritor compôs carinhosamente, num clima de extrema exaltação criadora, de generoso entusiasmo pela mensagem que através dessa obra de arte endereçava ao povo. Meditou sobre o tema e escreveu *O Café*, uma “tragédia coral” (assim nomeada pelo próprio autor) que Mignone teria a incumbência de musicar. Em 1942, começa a criação de *O Café*. Mário de Andrade finalizou o texto e dedicou a obra a Liddy.

[...] “Se você tivesse visto a expressão do rosto da nossa ti-Liddy e os pulinhos de alegria que ela deu quando teve em mãos o *Café* e depois a dedicatória, você ficaria mais do que satisfeito de sua obra e do seu ato tão amigo e afetuoso de dedicar essa obra a ela. É que a ti-Liddy se sente um pouco dona desse poema. Vangloria-se de ter contribuído grandemente à realização da mesma quer xingando, quer insistindo. Afora o ter chegado o nosso *Café* exatamente como presente de Natal causa-nos um contentamento difícil de expressarem frases espontâneas ou pensadas.

Naturalmente que li o poema todo com uma sofreguidão e um interesse que vinha refreando de há meses. A primeira impressão são Mário que tive é que nunca se escreveu no Brasil coisa melhor e que traduza e reproduza todo um quadro de vida verdadeira neste nosso Brasil. Não achei o poema longo, não. No Coral do Queixume você conseguiu boa e sonante poesia. Se não há música e versos para a música em “minha terra perdeu seu porte de grandeza...!” e “ela era encarnada e atenciosa, ela era negra e aqueitava meu coração”, quer dizer que você ou que você “tá bancando modesto” ou “precisa que a gente to diga e repita até você concordando? Estou adorando esse Coral do Queixume. Sinto musicalmente como coisa realizada. [...]”⁶⁵

As únicas cartas de Mário de Andrade que permaneceram até hoje foram as referentes à idealização de *O Café*. Não por iniciativa de Mignone, que destruiu todas as demais, mas pela resolução de Mário de Andrade em mimeografar as próprias cartas, para ter maior controle sobre tudo o que foi

⁶⁵ Carta de Francisco Mignone catalogada no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

sugerido. São cartas extensas, frenéticas, de quem atravessava as noites em claro trabalhando⁶⁶.

São Paulo, 6 de outubro de 1942

Tio Mignone, são 9 horas da manhã e estou trabalhando no nosso Café. [...] vejo que você está fazendo a sua música livre. Livre movimento sonoro no tempo, sem tema, de motivos, de temas, de *leitmotiven*, de melodias, etc. Enfim, sem arquitetura pré-determinada. Confesso a você que lhe dou toda a razão [...] Creio que o importante é discutir esteticamente aqui também o espírito dessas formas, que é universal e humana, permanece embora não permaneça a forma. Quero dizer, certos elementos que não são forma podem e devem permanecer porque são humanos universais e de todas as épocas. Não me lembro quem foi que disse, se foi Schoenberg ou outro qualquer, que uma melodia, uma frase, um tema, um motivo rítmico, dentro desta concepção de música livre, não deve se repetir nunca. Isso aqui eu discuto e acho inexato. Não se trata de repetir a maneira do *leitmotiv* wagneriano, mas de criar um elemento qualquer, uma base rítmica, uma frase melódica, coisas que por si ainda não são formas fixas, mas apenas elementos que tanto podem como não podem, constituir uma forma fixa. [...] Digo isso porque fiquei matutando depois da carta que lhe mandei ontem. Sobre aquela repetição do elemento textual musical do provérbio “é laranja no café, é azeda ou tem vespeira”. Não se trata, não imagine de um *leitmotiv*, que sugeri, Deus me livre, se trata exatamente de um elemento intelectual que surgido no momento do seu sentido exato depois vem naturalmente pela ação dramática e adquire um sentido sugestivo advertidor quase por assim dizer, simbólico, que prepara o ambiente psicológico geral do assunto da ópera. Agora, você pode repetir, ou não, um elemento melódico com que o provérbio foi dito da primeira vez, ou não, faça o que bem entender. O texto será repetido porque careço dele, mas você pode fazer o que bem entender [...] É que eu estava agora determinando bem a cena da Câmara dos Deputados, que me surgiu amaneira com que vou fazer o discurso sobre a ferrugem das panelas da cozinha, do deputado que leva a explosão do povo, das galerias e a chegada da mulher com os filhos. Ora, me surgiu fazer isso por meio de uma embolada sobre uma base rítmica, espécie de refrão obstinado do coral dos deputados. Não sei de você conhece um disco que é dos mais lindos, apesar do pistão besta, chamado *Andorinha Preta*, de Breno Ferreira. É Columbia numero 22 36b, numeração brasileira. Imaginei uma coisa nesse espírito e, quando o deputado declama seu discurso, num espírito de embolada, o coro mais pianinho vai dizendo palavras sobre gripe que impediu de assistir algumas seções e a ingratidão do Estado que desconta as faltas. Outro sobre jogo de futebol, outro sobre amantes e presentes caros, etc., por exemplo. Base coral: “andei muito gripado, não ganhei quatro sessões, o Estado é muito ingrato, não me paga as comissões”. E nessa base dos deputados corais, o deputado discursador irá discursando sobre as ferrugens das panelas de cozinha: “do país maior mistério vou falar uma coisinha, o assunto é sério, as cozinheiras já rugem com o horror da tal ferrugem das panelas de Cainha”. E assim por diante, por várias estrofes, até que o coro popular das galerias rompe com gritos de cólera.
[...]

⁶⁶A íntegra das cartas de Mário de Andrade a Francisco Mignone pode ser encontrada no Anexo 2

São Paulo, 15 de outubro de 1942

Mignone, é meia-noite e parei de repente de escrever os textos do Café para lhe escrever. Ontem, depois que escrevi a Liddy, me bateu um tal de furor que neste momento que lhe escrevo tenho já escrito em primeira versão, está claro de menos a discussão da primeira cena do primeiro ato, já em segunda versão. Todos os textos do primeiro ato e da cena do êxodo, segundo ato. Além de três estrofes da embolada, a primeira versão do solo da mãe na câmara, uma primeira versão do hino no final, não posto nada e o fugato coral com batente da cena de revolução do terceiro ato. Bom, este fugato coral nada tive que escrever, lembrei textos tradicionais populares mais conhecidos de todo o Brasil e que aparecem nas duas tiganças, nos congos, nos congados, etc. Serão alinhados os únicos textos folclóricos de que me aproveito, mas até este aproveitamento, principalmente ele me parece de grande felicidade, uma verdadeira invenção. São textos de guerra que circulam em quase todas as danças dramáticas populares e vem a calhar. [...] E a coisa é tanto mais difícil que se cume espírito ele é mais solene afastado de qualquer realismo, com exceção dos trechos propositalmente ridículos, não quis dar linguagem solene pros textos, mas linguagem simples, quase popular. Seria ridículo por frases parnasianas ou de coros gregos na boca dos meus operários. Mas a verdade é que tudo veio saindo com enorme facilidade, bom a verdade também é que não reli nada, e pode ser que relendo ache tudo ruim, mas creio que não. [...] Ora, eu ia iniciar agora o quinteto dos serventes, quando me veio um problema que, aliás, já estava me roncando nas tripas, é que tem certas passagens que como Wagner fazia, positivamente convém mais escrever a música primeiro e o texto sobre ela por causa do ritmo. Tem passagens que o ritmo expressivo tem que ser musical, exclusivamente musical, pois que dada a moldabilidade plástica de uma língua tão rica de palavras de medidas diferentes como a nossa, será fácil sujeitar palavras com o sentido do assunto aos ritmos musicais expressivos do assunto. Foi o que se deu agorinha mesmo criando os lamentos dos velhos no coral final do êxodo. Meus gritos de lamentação saíram quase todos em ritmo tetrassilábico. Quero morrer, quero viver. Eu sinto frio, etc., etc., etc. Ora, não será isso uma sugestão defeituosa? Não só prejudicando a liberdade do compositor como até o impossibilitando de inventar o verdadeiro ritmo expressivo do assunto? Fiquei numa dúvida tamanha que acrescentei uma nota avisando a você que podia até inventar, não só outros ritmos musicais ou até outras palavras que não se sujeitem a eles. Se elas não forem lá muito do meu agrado, substituirei por outras. Mas dentro do ritmo musical criado por você. [...] E não é só nessa passagem que fico na dúvida. Tenho outras duas que também acho melhor você escrever a música primeiro e eu o texto depois. O meu coro bamboleante dos deputados acompanhará a embolada dos decursos dos ferrugens, das panelas da cozinha. A embolada tem o corte métrico pré-determinado que não podemos fugir, mas o coro acompanhante não tem. [...] A outra passagem é o cânone do susto cantado pelas mulheres do cortiço no início do terceiro ato. Está claro que não podemos dar assunto para movimento muito rápido e um ritmo silábico pro texto. Mas devo sugerir ritmos? Qualquer um me serve para adaptar o texto ao assunto, ao passo que nem todo ritmo verbal pode se adaptar a expressividade musical do assunto. É melhor, pois, eu não escrever já nem o texto do quinteto de serventes, só já escreverei o texto dos deputados que já fala um som só sobre a chegada da primavera. Nem o coro dos deputados acompanhante da embolada do discurso, nem finalmente o cânone do susto. Você faz primeiro essas músicas e depois justaporei o texto a elas. [...]

Infelizmente, a ópera *O Café* não ficou pronta. Após esse período de grande produção musical e de caráter notadamente nacionalista, Mignone não estava contente com o que produzia. Incomodado pela facilidade com que criava e, questionando a qualidade de tanta profusão musical, viu-se, por volta de 1939, terminado o ciclo de obras inspiradas em temas negros, em meio a uma crise de consciência artística da qual penosamente se libertaria. Nesse período, parou de compor e a ópera ficou inacabada.

[...] Pela leitura de sua carta imagino e compreendo o trabalho e o cuidado que você teve em ser bem entendido. À serenidade das argumentações e conclusões você adicionou tão boa e benfazeja afetividade que me sinto completamente à vontade para corresponder, com um rasgo de larga sinceridade, às suas perguntas.

De há muito vivo com o “Asno de Buridan”. Não consigo me realizar musicalmente. A *Sonata para piano* e os *Quadros Amazônicos* não me convenceram. E acabo não fazendo nada. Vivo estupidamente, admirando um Portinari, um Camargo Guarnieri... e me esqueço, não de mim, mas de produzir.

Não fiz mal de *Café*, é verdade. Mas, também é verdade, vivo a torturar-me e sofrendo artisticamente sem coragem de dar, pelo menos em outros trabalhos, demonstração do estado estético atual! Resultado: um ceticismo cada vez mais acentuado, bobo e inconsistente.

Mas vou reagir. Devo reagir. Hei de retomar novo alento logo que resolver vários problemas materiais que ainda me prendem e abrutalham a vida de todos os dias. (...)

Eu fico com o *Café* e você vai ter paciência (nunca você me demonstrou impaciência) até eu folgar de vida e me atirar à obra com o sacrossanto fogo necessário e indispensável. (...) ⁶⁷

Mário de Andrade o acompanhava, dedicando-se à tarefa de restituir ao amigo a confiança vacilante e ajudando-o a vencer a adversidade. Percebia o perigo que aquela facilidade representava para o compositor e sabia que o ceticismo a que havia chegado, pelo apuro da técnica e exagerada autocrítica, era responsável pela crise em que se debatia.

Ao deixar de se dedicar com tanto afinco à composição, desviando-se para o piano, o magistério e a regência, Mignone escondeu-se de si mesmo. Na realidade, não deixou totalmente de compor, mas reduziu a velocidade de sua produção.

⁶⁷ Carta de Francisco Mignone catalogada no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

“... não estava contente com o que produzia. Dediquei-me, para esconder-me de mim mesmo, a acompanhar ao piano, reger orquestras, [...] e ser professor de regência na Escola Nacional de Música...” (MIGNONE, 1963)

Quando “a grande luz se apagou”, nas palavras de Sá Pereira, naquela noite de domingo de 1945, o *Café* ainda não estava definitivamente concebido musicalmente. E assim ficou, inacabado. “Fiquei muito desanimado sozinho, após a morte de Mário. Tentei várias vezes, mas acabei desistindo” (MIGNONE apud PAES, 1989) ⁶⁸

Mário de Andrade estava doente e deprimido em seus últimos tempos. A última carta de Mignone é muito carinhosa, como que prevendo a despedida.

Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1945

[...] Vou guardar a sua última carta como uma espécie de guia moral e artístico, porque acho-a sensata, amiga e boa, mas boa no sentido não de pena, mas sim de compreensão ditada por um cérebro e um ser que sofreu, viveu e resolveu o seu eu em todas as suas qualidades e defeitos grandes e pequenos.

Obrigado, pois, são Mário e, agora, até os primeiros de fevereiro que é quando iremos a S. Paulo pois ligue logo 555410.

Um abraço apertado meu e de Liddy

Miguinone⁶⁹

Mário de Andrade faleceu um mês depois, em 25 de fevereiro de 1945, vítima de um fulminante ataque cardíaco.

3.2 Aspectos teóricos e estatísticos da análise textual

3.2.1 Referencial teórico

Para analisar o texto das cartas a Mário de Andrade, pode-se recorrer à Análise de Conteúdo, técnica sistemática e objetiva das características de um

⁶⁸Entrevista à pesquisadora Priscila Paes, em 14 de janeiro de 1983

⁶⁹ Carta de Francisco Mignone catalogada no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

texto escrito ou expresso em palavras e símbolos, ou à Análise de Discurso, disciplina de interpretação baseada na intersecção de epistemologias distintas pertencentes a áreas da linguística, do materialismo histórico e da psicanálise¹.

Por ser uma metodologia, a Análise de Conteúdo pode ter abordagem qualitativa ou quantitativa. Já a Análise de Discurso é uma disciplina e a interpretação é exclusivamente qualitativa. O quadro a seguir procura destacar as diferenças fundamentais entre os dois tipos de análise.

Tabela 1 - Principais diferenças entre a Análise de Conteúdo e Análise de Discurso

Análise de Conteúdo	Análise de Discurso
É uma metodologia	É uma disciplina
Análise quantitativa e qualitativa	Apenas qualitativa
Trabalha tradicionalmente com textos já existentes.	Textos já existentes (<i>corpus</i> de arquivo) ou material construído especialmente para a pesquisa (entrevista, por exemplo; <i>corpus</i> empírico).
Trabalha com o conteúdo linguístico, palavra e expressões escritas. Fixa-se no conteúdo e não se estende além deste.	Trabalha com o sentido e não com o conteúdo. Busca os efeitos do discurso.
Procura compreender o pensamento do sujeito através do texto escrito.	Busca compreender os sentidos que o sujeito manifesta através do seu discurso.

A Análise de Conteúdo pode beneficiar-se do emprego de recursos computacionais e técnicas de análise de dados e, nesse sentido, a ciência Estatística se estabelece como um caminho viável para extrair informações relevantes e identificar possíveis padrões de escrita. A contagem de palavras, a correlação entre um tipo de vocabulário e um autor ou estilo e a probabilidade de evocar uma palavra são exemplos de como textos podem fornecer subsídios para a análise estatística.

O professor da Universidade de Harvard, George Kingsley Zipf, foi um dos primeiros linguistas que evidenciou a existência de padrões estatísticos na

linguagem, mostrando empiricamente a relação inversa entre o *ranking* de uma palavra e a frequência em que essa palavra era usada no texto. De acordo com a Lei de Zipf, a frequência de uma palavra era proporcional ao inverso de sua posição no ranking (r):

$$f(r) \propto \frac{1}{r^\alpha}$$

Considerando que α (alfa) é um número próximo de 1, essa Lei estabelece que a palavra mais freqüente de um texto, a primeira do ranking ($r=1$), seria uma referência para o cálculo da frequência das demais. Por exemplo, a segunda palavra mais freqüente ($r = 2$) teria aproximadamente a metade da frequência da primeira ($\frac{1}{2^\alpha}$). A terceira mais freqüente ($r = 3$) teria um terço da frequência da primeira ($\frac{1}{3^\alpha}$) e assim por diante, até a última do ranking. Por exemplo, se a palavra mais frequente foi escrita 1000 vezes, a segunda mais frequente foi escrita aproximadamente 500 vezes, a terceira, 333 vezes e assim sucessivamente até as palavras escritas uma única vez (hápx).

Em 2001, o professor Don W. Foster mostrou como, através da Teoria Estatística, podem-se identificar os autores de diversos trabalhos anônimos, associando estatisticamente o uso de certos caracteres a um autor do que a outro. Esses exemplos ilustram como a Teoria Estatística pode ser extremamente útil na análise textual.

A análise estatística pode ser realizada através da totalidade de um conjunto de unidades observáveis (população). Tal conjunto pode ser formado por pessoas, animais, objetos ou resultados de um experimento, bastando que eles tenham uma característica em comum. Se a população for tão grande a ponto de inviabilizar a pesquisa, pode-se utilizar uma amostra, ou seja, um subconjunto dessa população, para realizar o estudo. O processo de ampliar as conclusões baseadas em uma amostra, para toda a população, é conhecido por inferência. Para que tal inferência seja classificada como inferência estatística é necessário que a amostra seja probabilística. Amostras probabilísticas são aquelas em que os elementos são selecionados de tal forma que é garantido que cada elemento da população tenha uma probabilidade conhecida e não nula de ser escolhido.

Amostras intencionais, por conveniência e por cortas são exemplos de amostras não probabilísticas (BOLFARINE; BUSSAB, 2000).

Como este trabalho considerou todas as cartas escritas por Mignone a Mário de Andrade, conhecidas e mantidas pelo arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), pode-se dizer que a análise estatística foi realizada sobre toda a população de cartas, não necessitando recorrer a procedimentos de amostragem e muito menos a inferências estatísticas.

Mesmo em uma população de cartas relativamente pequena, a produção de palavras é muito grande e seria muito trabalhoso realizar a análise sem a ajuda de *softwares* computacionais. No mercado, existem ainda serviços *online*, como o *Coding Analysis Toolkit* (CAT), além de inúmeros *softwares*, tais como o *ALCESTE*, *IRAMUTEQ*, *SPSS*, *SAS*, *NVivo*, *Atlas-ti*, *MAXQDA*, *Araucaria*, *Semantic-Knowledge*, *Manyeyes*, *Sphinx Léxica* (UFRGS e FGV/SP).

A maioria dos *softwares* oferece a contagem de palavras, cálculo das distâncias lexicais, classificação do vocabulário em temas expressivos e possibilidades de visualização dos dados em gráficos, similitudes, dentre outras opções. Tais operações consumiriam muito tempo, se feitas manualmente. Infelizmente, os *softwares* disponíveis não acessam o sentido das palavras e ainda são incapazes de compreender informações semânticas ou simbólicas.

Muitos desses *softwares* segmentam o *corpus* (texto sob análise) para registrar a frequência das palavras (formas). Através do processo da lematização – *stemmer*, em inglês – são capazes de agrupar palavras que possuam o mesmo radical, facilitando sobremaneira a análise. As palavras *pensando*, *pensativo* e *pensado* estariam associadas ao vocábulo *pensamento*, onde ocorre a contagem da frequência.

Os programas computacionais são capazes de distinguir e fornecer uma lista de todas as formas utilizadas no *corpus*. Geralmente as formas mais frequentes, chamadas de *palavras gramaticais* ou *funcionais* – artigos, preposições, pronomes e conjunções –, não são necessariamente muito informativas para a análise. Para Bernard (1999), essas palavras podem trazer indicações estilísticas, porém são menos significantes que os substantivos, adjetivos e verbos, porque estes, sim, carregam o peso temático. O autor lembra que os verbos aparecem com menor frequência, porque suas formas são muito

variadas e, por consequência, distribuem-se com maior facilidade ao longo do *corpus*.

O *software* utilizado na análise das cartas foi o *IRAMUTEQ - Interface de R pour les Analyses Multidimensionnelles de Textes et de Questionnaires*. Trata-se de um *software* gratuito, de fonte aberta, desenvolvido por Pierre Ratinaud⁷⁰ e licenciado por GNU GPL (v2). Ele permite fazer análises estatísticas sobre *corpus* textuais e sobre a frequência de palavras. O IRAMUTEQ está ancorado no *software* estatístico R⁷¹ e na linguagem Python⁷². É um *software* muito similar ao precursor *ALCESTE - Analyse Lexicale par Contexte d'un Ensemble de Segment de Texte*, desenvolvido em 1998 por Max Reinert.

A escolha pelo *IRAMUTEQ* decorreu do fato de ser aberto, gratuito, semelhante ao *ALCESTE* e de permitir a construção de um dicionário de sinônimos com as especificidades do vocabulário musical.

3.2.2 Critérios e métodos adotados na preparação do *corpus* textual

As cartas foram gravadas em áudio, devido à impossibilidade de fotocopiá-las e pela falta de tempo hábil na biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros para escrevê-las com todas as suas particularidades de grafia. Em seguida, foram transcritas, através do *software Libre Office, versão 5.0.3.2.*, em um único arquivo de texto, do tipo *txt*, salvo no formato *Unicode UTF-8*.

Para a análise computacional, as cartas foram identificadas por uma codificação composta por quatro asteriscos, espaço em branco, mais um asterisco e um código único formado pela letra *n*, símbolo gráfico *underline* e a data em que a carta foi escrita, no formato ano/mês/dia. O exemplo a seguir mostra a primeira carta, escrita em 20/04/1926. A cidade não foi considerada, porque era uma informação irrelevante para a análise. Os trechos serão apresentados sem as aspas, por não serem exatamente iguais à redação dada por Mignone.

⁷⁰Lahlou, 2012; Ratinaud & Marchand, 2012

⁷¹www.rproject.org

⁷²www.python.org

**** *n_260420

Meu caro Mário, li as suas críticas a respeito das minhas últimas composições. Cordialmente o agradeço pelas laudativas referências e pelas criteriosas e personalíssimas críticas. Trabalho com afinco, método e constância, mas lhe confesso me avacalham enormemente críticas bobas, mentecaptas e caducas quais são as que apareceram, se referindo às minhas últimas produções no jornal Estado_SP. Conto muito e faço apelo ao seu grande espírito de artista e de crítico, para endereçar, quando for e julgar indicado e oportuno fazer, uma resposta a tanta malignidade. Dos meus patrícios eu quero críticas justas e criteriosas e mui me lisonjeio quando assim as posso classificar. São o melhor incentivo para quem vive verdadeiramente de arte e pela arte. Não tolero juízos de despeitados, parasitas da arte nacional. Um grande abraço do amigo e ex_aluno de estética. Francisco_Mignone.

As cartas foram revisadas para que eventuais diferenças na digitação não fossem tratadas como palavras diferentes. A pontuação foi observada e os parágrafos foram excluídos, conforme sugestão do tutorial do *software IRAMUTEQ*. As intervenções da esposa de Mignone, Liddy, ao final das cartas, foram suprimidas por não se tratarem de texto de autoria de Francisco Mignone.

Todos os sinais de formatação foram excluídos, tais como texto justificado, negrito, itálico, sublinhados. Diversos nomes próprios foram unidos pelo *underline*, tais como, Sá_Pereira e Camargo_Guarnieri (nomes compostos), São_Paulo, Conservatório_Nacional_de_Música (lugares), nome de obras (o_contratador_de_diamantes), dias da semana (segunda-feira, terça-feira), datas (12_de_dezembro) entre outros.

Em alguns casos, se o nome composto foi mencionado como substantivo simples, este foi agrupado ao artigo que o precedeu. Exemplo: “o Estrela” foi grafado como o_Estrela para não ser analisado conjuntamente ao substantivo “estrela”.

Ontem à noite, fomos com o_Bandeira no concerto do Arnaldo_Estrela (...). O_Estrela tocou bem. Está pianisticamente mais do que em ordem.

As formas “seu Mário” e “caro (ou caríssimo) Mário”, por exemplo, permaneceram sem o sinal de *underline*. Ainda por recomendação do tutorial, os verbos ou pronomes acompanhados da partícula “se” deveriam estar na forma de próclise, pois o dicionário não prevê as flexões verbo-pronominais. Por exemplo: no lugar de “tornei-me”, a escrita foi “me tornei”. Esse critério, mesmo ferindo

regras gramaticais, foi obedecido, inclusive no início de orações. Os números cardinais foram escritos na forma de algarismos e não por extenso (por exemplo, “1”, em vez de “um”), porém os números ordinais foram deixados em sua forma escrita (por exemplo, “primeiro”, em vez de “1º”). Além disso, também foram retirados do texto os seguintes caracteres: aspas (“”), apóstrofo (’), hífen (-), cifrão (\$), porcentagem (%) e asterisco (*), exceto quando este último foi usado para identificar as cartas.

Todas essas modificações foram feitas por sugestão do tutorial do software. Sem elas, não seria possível realizar a análise corretamente.

3.2.3 Preparação do dicionário de sinônimos

O dicionário de sinônimos do *IRAMUTEQ* é um arquivo do tipo *txt* (*lexique_pt.txt*) composto por três colunas: a palavra, o lexema e a classe gramatical. Para incluir uma nova palavra, abriu-se o arquivo e três novas colunas de vocábulos foram criadas. Todas as inclusões foram submetidas ao crivo do VOLP - Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa da Academia Brasileira de Letras. Vocábulos não identificados pelo VOLP não foram incluídos no dicionário de sinônimos do *IRAMUTEQ* e permaneceram, ao longo da análise, com a classificação gramatical *não reconhecida* (nr).

Figura 12 – Tela da busca do vocábulo “Congada” na página do VOLP



Algumas famílias de palavras foram agrupadas por conta dos objetivos da análise. Nomes de jornais, tais como *Estado de São Paulo*, *Estado de Minas*, *Diário da Manhã*, foram aglutinados com *underline* (Estado_SP, por exemplo) e inseridos na segunda coluna do dicionário sob a denominação “jornal”. Todas as obras de Mignone foram incluídas da mesma forma e com a denominação “obras_fm”, bem como as de outros compositores. Por exemplo, o_guarani foi catalogado como obracg (obra de Carlos Gomes). A intenção foi evitar que os substantivos que davam nome às obras fossem analisados como substantivos simples. Ao final, o dicionário de sinônimos foi composto por 143.060 linhas.

Tabela 2 - Extrato parcial do dicionário de sinônimos

Palavra	Lexema	Classe gramatical
a	A	art_def
aaron	Aaron	nom

aaron_copland	aaron_copland	nom
aarão	Aarão	nom
aba	Aba	nom
abacate	abacate	nom
abacateiro	abacateiro	nom
abacateiros	abacateiro	nom

Além do dicionário de sinônimos, há o dicionário de expressões, menor, mais simples e composto por apenas duas colunas. Na primeira, aparece a expressão original; na segunda, a expressão com o sinal de *underline*. Esse recurso também é necessário para que a expressão seja analisada em seu significado total, sem separar as palavras que a compõem.

Tabela 3 - Extrato parcial do dicionário de expressões

Expressão original	Expressão modificada
acabadinho da silva	acabadinho_da_silva
chi lo as	chi_lo_as
cosi cosi	cosi_cosi

3.2.4 Análise de Agrupamentos e a Análise Fatorial de Correspondências

O *IRAMUTEQ* disponibiliza, para a análise dos dados, as ferramentas estatísticas conhecidas por Análise Fatorial de Correspondências (AFC) e a Análise de Agrupamentos (*clusters*), ambas muito difundidas na área da Estatística. Segundo Greenacre (1987), a AFC foi proposta inicialmente por Hirschfeld (1935) e redescoberta na França no início da década de 60. Os primeiros registros da Análise de Agrupamentos são atribuídos a Robert Choate Tryon (1939).

Segundo Mingoti (2005), a Análise de Agrupamentos tem por objetivo criar grupos de elementos similares (*clusters*), produzindo grupos heterogêneos entre si. A classificação é feita em relação a uma característica de interesse. No

caso, a característica escolhida foi a frequência das palavras utilizadas por Mignone ao longo das cartas. Por exemplo, se as frequências das palavras *concerto* e *música* foram semelhantes, tais palavras, juntamente com outras, formariam um grupo específico. Esse grupo simbolizaria um possível tema explorado por Mignone nas cartas escritas por ele.

Suponha que haja outro agrupamento formado pelas palavras *afetuoso* e *abraço*. O grupo onde estão contidas as palavras *concerto/música* e o grupo formado por *afetuoso/abraço* seriam grupos distintos, não pela análise semântica das palavras, mas pela frequência com que foram utilizadas. Graficamente, inclusive, é possível ver tal distinção.

O método utilizado pelo *IRAMUTEQ* para agrupamentos é a Classificação Hierárquica Descendente (CHD). Esse método busca similaridades entre as declarações de uma mesma classe, criando grupos bem distintos entre si. No contexto da linguística e comunicação, esses grupos são conhecidos por *campos lexicais*, ou seja, grupos de palavras que pertencem à mesma área de conhecimento ou domínio.

O algoritmo da CHD organiza primeiramente uma tabela contendo segmentos de texto, nas linhas, e os lexemas existentes no dicionário de sinônimos, nas colunas. Na intersecção entre linhas e colunas, o valor será 1, se o segmento contiver pelo menos uma ocorrência do lexema, e 0, em caso contrário. A classificação ocorre de maneira recursiva. A primeira classificação apresenta todos os segmentos; na sequência, o *software* divide tal classificação em dois grupos homogêneos, mas diferentes entre si, e reduz a tabela inicial em duas linhas, uma para cada classe, mantendo as múltiplas colunas. A intersecção passa a conter o número de vezes que o lexema ocorre em cada grupo. A diferença entre as duas linhas é avaliada pela estatística do qui-quadrado (χ^2). O objetivo é percorrer todas as partições possíveis de duas classes, até atingir aquela que maximizará o qui-quadrado. Tal maximização corresponde, na prática, a encontrar classes que sejam as mais distintas entre si.

Identificadas as classes pela CHD, uma análise complementar é conduzida, utilizando o mesmo software. Trata-se da Análise Fatorial de Correspondências sobre a tabela de contingência formada pelas classes da CHD

e as palavras de cada *cluster*. Uma tabela de contingência mostra, de forma organizada, a frequência entre duas variáveis não numéricas.

No caso da análise textual, a tabela de contingência de uma AFC é formada pelas classes da CHD (linhas) e pelas cartas (colunas). A frequência seria o número de palavras de uma carta que pertenciam a determinada classe. Portanto, uma carta pode apresentar palavras de mais de uma classe, entretanto, uma das classes deve prevalecer sobre as demais, dando a essa carta uma caracterização.

Se diversos textos de um mesmo autor forem colocados em uma sequência temporal, como foi feito com as cartas de Mignone, é muito provável que o uso das palavras variará com o decorrer do tempo. Como visto anteriormente, quando as frequências mudam de acordo com outra variável - o ano em que a carta foi escrita -, diz-se que o uso da palavra é estatisticamente dependente dessa variável, ou seja, a probabilidade de uma pessoa usar uma palavra seria alterada ao longo do tempo, sendo mais provável de ser encontrada em uma carta de um determinado ano do que de outro.

Mignone utilizou, com mais frequência, a palavra *concerto* do que a palavra *saúde* nas cartas de 1937. Inversamente, a palavra *saúde* foi mais frequente em 1944 do que em 1937. A técnica estatística que proverá resposta a questões desse tipo é conhecida por Análise Fatorial de Correspondências.

3.3 Análise textual das cartas

3.3.1 Estatística descritiva

O *corpus* foi composto por 94 cartas que geraram 23.283 palavras, (média de 247 palavras por carta), 3.470 formas (palavras com significado semântico importante) e 1.929 *hápax* (palavras que ocorreram uma única vez). A ocorrência das palavras no *corpus* seguiu a lei de Zipf (gráfico 1). O quadro a

O gráfico mostra que a palavra “não” foi a mais utilizada por Mignone. É de um simbolismo inquietante, que pode remeter a uma atitude defensiva por parte do compositor. De acordo com a lei de Zipf, essa palavra não só foi a mais usada, mas sua ocorrência é o dobro da segunda mais usada. A elevada ocorrência dos nomes *Mário*, *Mignone* e *Liddy* é esperada, porque foram utilizados na abertura e encerramento das cartas. A forma “*ti*” foi um vocativo muito utilizado por Mignone, principalmente em saudações iniciais a Mário de Andrade (*ti-Mário*: 38 ocorrências), à esposa Liddy (*ti-Liddy*, 12 vezes, *ti-Liddychen* e *ti-professora* uma vez cada) e nas despedidas (*ti-Chico*, 3 vezes, e, em uma única vez, as formas *ti-Mignone*, *ti-abraço* e *ti-ciao*). Mignone utilizou diversas grafias de seu próprio nome (tabela 1).

Tabela 4 - Grafias do próprio nome que Francisco Mignone utilizou nas cartas a Mário de Andrade

Grafia	Frequência
Mignone	42
Chico	18
Miguinone	14
Francisco Mignone	7
Chico Mignone	5
Chico Miguinone	3
Ti Chico	3
Ti Mignone, Mignone si lá sol, Mignones e F.M.	1 vez cada forma
Total	96

Os compositores mais citados foram Villa-Lobos (23 vezes) e Camargo Guarnieri (22). Beethoven, por quem tinha uma admiração especial, foi o compositor estrangeiro mais citado por Mignone, porém com baixa frequência (10 vezes).

“Viemos idiota e estupidamente ruminando a produção de um burríssimo e estereotipado Bach, a nos ensinar sempre é que não deveríamos compor. No entanto, a obra toda de Bach a poderíamos sintetizar em 2 páginas: é sempre o mesmo e a mesma coisa, indiscutivelmente grande

para nós, mas miserável para a música. (...) Assim, digo do Mozart e de outros bobos. No entanto, aceito Beethoven, porque sofria e queria dizer sempre mais e, se mais não fez, foi porque a saúde, o tempo e morte prematura não lhe permitiram” (29/07/1941).

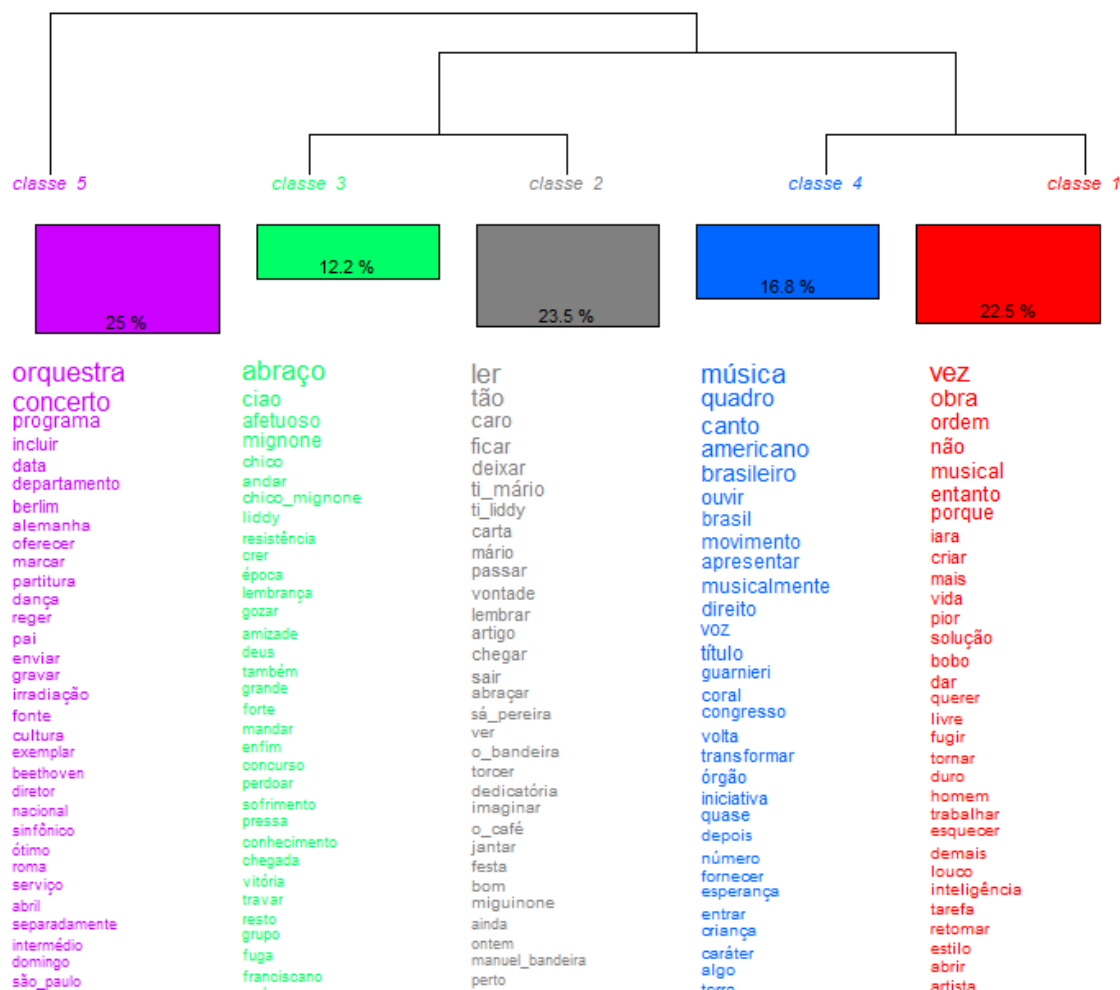
Um fato curioso foi que, mesmo tendo trocado correspondências, de forma acentuada, entre 1934 e 1945, palavras relacionadas à II Grande Guerra Mundial não foram explicitamente mencionadas por Mignone. A palavra guerra, por exemplo, nunca foi mencionada. Uma das raras referências foi o seguinte comentário de Mignone decorrente, muito provavelmente, da declaração de guerra do governo brasileiro à Alemanha e à Itália, em agosto de 1942:

“Estamos em clima e aos pés pelo que está acontecendo no nosso Brasil. Paramos nos livros acabrunhadíssimos e desesperançados. Não é possível que se fique nesse estado de coisas, onde há tanta falta de desumanidade, que se alia à perfídia, sem igual, de desprovidos de inteligência, pois, só à falta de qualquer inteligência, pode-se atribuir à vil e insustentável afronta que nos será feita. Nunca, a alma e os sentimentos de quem se sente ligado à generosa terra foram mais ultrajados e efundidos. Deve existir uma posição, tanto melhor.” (20/08/1942)

3.3.2 Análise de agrupamento das cartas de Mignone

A CHD das cartas de Mignone é mostrada, a seguir, na representação gráfica conhecida por dendograma.

Gráfico 3 - Dendograma dos vocábulos utilizados por Francisco Mignone, por classes



O dendograma mostra cinco classes distintas, cada uma com uma lista de palavras que as caracteriza. Da direita para a esquerda, as classes 1-4 e 2-3 estão unidas, indicando alguma proximidade. A classe 5 está unida apenas no nível superior, indicando que está mais distante das demais. Ela pode ser entendida como um conjunto de palavras relacionadas aos concertos que Mignone regia ou organizava. As menções a *Berlim*, à *Alemanha* e, mais abaixo, à *irradiação* mostram a importância que esse momento teve na história do compositor. Vê-se também a presença dos vocábulos *departamento*, *nacional* e *serviço* mostrando alguma relação de instituições públicas nessa fase.

As classes 2 e 3 mostram as relações pessoais (classe 2) e profissionais de Mignone (classe 3). As cartas dessa classe terminavam

frequentemente com *abraço, ciao, afetuoso, Mignone, Chico, Chico_Mignone, Liddy*. Substantivos abstratos, tais como *lembrança, amizade, sofrimento* e os adjetivos *grande, forte* e o verbo *perdoar* revelam o tom amistoso das cartas dessa classe.

As cartas da classe 2 também foram amistosas pela presença de vocábulos como *caro, ti-mário e ti-liddy* e, mais abaixo, *abraçar*. O verbo *ler* foi o vocábulo mais citado. Mignone relatava o que lia ou pedia para Mário de Andrade ler certas obras e críticas em jornal. Houve uma maior participação de Liddy ao final das cartas. *Sá_pereira* e *manuel_bandeira* (vide também *o_bandeira*) eram amigos do casal e foram bastante citados. Eles dois, juntamente com Cândido Portinari e esposa, Tomás e Maria Teresa Terán (*os_terans, teranitos*), formavam o *sexteto*, grupo de amigos que se reuniam socialmente na casa de Mignone. (vide a palavra *festa*, mais ao final). Também foi dessa classe o vocábulo *o_café*, sobre a obra *O Café*. A presença do advérbio *tão* na classe 2 é um intensificador. Portanto, Mignone jogava uma lente de aumento sobre os temas ali tratados.

A classe 1 traz, no topo, as palavras *vez, obra, ordem* e *não*. Um pouco mais abaixo, vê-se referência à obra preferida de Mignone: *Yara*. Essa classe mostra como Mignone se postava diante de seu interlocutor, ora em oposição (entanto), ora se explicando (porque):

“No entanto, se o senso tonal não aparece na grafia musical ou na execução das obras, não se pode, em absoluto, precisar que também o autor tenha perdido ou esquecido esse senso tonal” (24/08/1941).

A classe 4 traz os vocábulos *música (musicalmente), quadro, canto (voz e coral), movimento* e *brasileiro (Brasil)*, ou seja, elementos da obra de um compositor.

Os próximos gráficos são o resultado da Análise Fatorial de Correspondência, que mostrará as palavras que compõem cada classe e a distância entre elas. Quanto maior a estatística de qui-quadrado, maior o tamanho da letra, no gráfico, e mais representativa estatisticamente a palavra é para a classe. O eixo horizontal mostra que 32,47% da informação foi resumida pela abscissa Fator 1 (facteur 1) e 26,25% pela ordenada Fator 2 (facteur 2). Portanto,

Pode-se observar, no gráfico acima, que há um grupo bastante separado, das cartas em roxo. Esse grupo é, em sua maioria, composto por cartas do período entre 1934 e 1938. Nessa época, os assuntos tratados entre Mignone e Andrade eram estritamente profissionais. Observa-se, também, que os outros grupos aparecem mais misturados.

3.3.3 Cartas da classe 5

Analisando o gráfico, observa-se que a classe 5 foi formada por cartas escritas entre 1936-1938. O assunto predominante neste período foram os concertos e viagens de Mignone. Vejamos o corpus da carta mais relevante da classe (maior valor qui-quadrado):

Mário, cá estou de malas prontas, à espera do vapor que aí chegará no dia 10 de junho. A primeira irradiação do concerto realizado, em Berlim, gorou, devido às fortes interferências magnéticas. Amanhã, 25 do corrente, a Hora_do_Brasil deve fazer uma nova irradiação. (...)

O meu concerto, em Berlim, teve grandíssima repercussão. Já estou contratado para dar dois concertos, com grande orquestra, em Berlim, no próximo mês de dezembro, e mais oito nas principais cidades da Alemanha. Há também a possibilidade de combinar algo de grande repercussão para o Brasil e os brasileiros, mas que direi quando tiver a confirmação, que espero será no próximo agosto. Mário, eu gravei várias peças de minha autoria ao piano. Serão irradiadas, no dia 9 de julho, para o Brasil. Os diretores querem oferecer essa irradiação ao Departamento de Cultura de São_Paulo. Eu não sei se aí podem receber irradiação de ondas curtas. Em último caso, você combine com o Dr. Dorival_Fontes, diretor do Departamento_Universal_de_Propaganda. O que você precisa fazer é escrever imediatamente, via aérea, em Berlim, dizendo que aceita a irradiação. Está claro, sem ônus. A sua carta deve ser endereçada ao Dr. José_Fernandes_Grotstein, Berlim Charlottenburg. Além disso, o diretor da homefunk está disposto a irradiar, por toda Alemanha, e a retransmitir pelo estrangeiro, se você autorizar, todos os concertos que o Departamento_de_Cultura de São_Paulo desejar e julgar. (...) Aí, que eu saiba, não existem transmissores de ondas curtas, mas se você chegasse num acordo com o Departamento Nacional de Propaganda, talvez isso fosse possível. Se poderia fazer a irradiação, por telefone, até o Rio, e dali retransmitir por ondas curtas. O diretor quer uma proposta com datas e horas certas. Eles costumam gravar para depois retransmitir. (...) Eles são como nós, gente que decide e faz logo as coisas. Olha que o nós é no sentido eu e você. Recolhi, num álbum, todas as críticas, programas e propagandas do meu concerto de música brasileira. Imagine que todas as principais citadas da Alemanha têm críticos dos mais importantes jornais em Berlim. Uma coluna de propaganda para a música brasileira. Você vai ver, eu fiz questão que saísse sempre F_M, Maestro, diretor da

orquestra do Departamento_de_Cultura de São_Paulo. Mil coisas eu tenho a lhe contar. Mário, quando será que nos encontramos? Deve ser logo. Venha ao Rio, se puder. Alemanha é um campo ótimo para a propaganda da nossa música. Um abraço saudosíssimo do Mignone. (24/05/1937)

A carta trouxe um discurso muito prático, profissional e distante de uma linguagem afetuosa, também mostrando distância de reflexões sobre qualquer outro assunto. Outra carta, a de 16/08/1937, também é de caráter profissional, porém mais próxima das cartas mais afetivas das classes 2-3, conforme pode ser visto no gráfico 5. Mostraremos a carta identificando as marcas de afeto (elementos das classes 2-3) e de profissionalismo (classe 5), para mostrar a qualidade na classificação do software IRAMUTEQ.

Mário caríssimo. Você ainda não apareceu e nós esperando, esperando ti_Mário, como diz a Liddy [marca de afeto].

Bom, eu estou devendo um concerto ao departamento. Querendo, porém, dar uma prova de gratidão ao e pelo que vocês por mim fizeram, quando da minha ida à Alemanha (...). [marca de afeto]

Para cada concerto, necessitaria de quatro ensaios com orquestra. A distância dos mencionados concertos deveria ser de, no máximo, uma semana, pois, pelo acúmulo de serviços que aqui tenho, não posso me demorar na minha Pauliceia. Separadamente, vão os programas. Você estude a possibilidade e ou a conveniência de os realizar e mande dizer sinceramente, aliás, como sempre, aprecio quando você o faz, para me preparar devidamente. O Capanema ainda não deu ordens para a execução ao ar livre do nosso Maracatu. Tudo aprovado. Falta o porquê final para a iniciação do que foi decidido pela comissão do Teatro_Nacional. [marca de profissionalismo]

Me escreva logo, Mário. Faz sempre muita falta a palavra boa que você manda pra gente, de vez em quando. É ruim acostumar a gente bem. Com as recomendações da Liddy, vai o meu abraço e ciao. [marca de afeto]

[Segue, na sequência da carta, a programação sugerida por Mignone]

3.3.4 Cartas das classes 1 e 4

As classes 1-4 se formaram em função das cartas de 1935 a 1939 e principalmente de 1941 a 1942. Além de descrever como se deu a parceria e a relação com outros personagens da época, foram cartas mais críticas, formulando reflexões e opiniões a respeito de diversos assuntos. A carta mais na extremidade da classe 4 (vide gráfico 5) foi a de 27/11/1935, quando Mignone compartilhou

suas ideias sobre o ensino da música no Brasil. Vale destacar uma certa ironia e irritação por parte de Mignone.

Mas, neste imenso Brasil, que se ufana dos seus 40.000.000 de habitantes e apenas possui 2 orquestrinhas em 2 cidades em formação do litoral, a gente precisa ainda assim agradecer, tirar o chapéu e ficar caladinho senão apanha, e como!... O piano impera. Os nossos institutos e conservatórios continuam no resolvido axioma de nos fornecer pianistas, planeiros e batedores de teclado para estímulo e incentivo dum execrável amadorismo deletério que não produz nem artistas e nem público. E todos os anos são centenas de moças e mocinhas que pública ou privadamente continuam a obra doentia, corrupta e miserável que um ensino superficialmente hediondo lhe sugerem. É cedo demais, dizem uns, e a época não é para pessimismos... então o que fazer senão desejar um sono letárgico de 3 séculos prá ver e ouvir depois o que a gente não pode ter hoje?

A carta de 02/01/1936 pertence ao grupo vermelho (classe 1), que demonstra o início da parceria entre os dois artistas, que ocorria com a participação equalitária nas decisões sobre as composições.

Meu caro Mário, aqui vai um apanhado pianístico do Babaloxá. Tirei só as partes mais importantes indicando as entradas de realce quando necessário. Confio na sua discricção, peculiar e reconhecida, de não mostrar esse horrível e patético arranjo a quem quer que seja. A impressão que outros poderiam ter, não conhecendo a partitura como você a conhece por a ter ouvido 2 vezes, seria bem contraproducente para mim e, o que é pior, para a obra em questão. Estou adiantando demais e não quero atrapalhar os seus grandes e completos conhecimentos sobre a matéria. Faça você, Mário, está em boas mãos o meu trabalho e pela amostra do Maracatu espero grandes coisas.

Em 17/11/1942, Mignone, como se estivesse compreendendo o que Mário porventura houvesse escrito, responde com reflexões sobre a criação de uma obra.

Meu caro sofredor. Não é caçoada não, é apenas compreensão dos seus males que são os meus. Toda essa aflição, essa dúvida, esse tormento que sobrevêm à criação de uma obra, implicitamente mostram que realmente nem tudo sai a contento do autor. Tive esses incríveis tormentos nesses últimos 4 meses. (...) Consegui, pela vez primeira, compor uma obra que acho perfeita (...)⁷³
Sofrer por uma obra é duro, porque o tormento interno se reflete em todos os atos que, ciente ou insciente, praticamos. Enquanto não resolvemos o problema criado, nos achamos fracos, inúteis, fracassados, impotentes, e os desgraçados, que nos acompanham e querem bem,

⁷³ O compositor refere-se à obra *Iara*.

não compreendem o estado filho_da_putizado (sic) da gente e começam a travar as coisas mais gozadas e sensacionais da gente. Mas como é gostoso o sofrimento quando a gente, depois, acredita ter solucionado e ter encontrado o melhor que podia. Aí os FDP (sic) são os outros. Vibrem ou detestem ao conhecer a obra protegida e depois o artista recomeça com suas doidices e chatices que lhe acodem da incompreensão dos outros. Daí essa reserva, esse egoísmo incrível manifestado em desprezo à humanidade, porque não quer que a gente viva como quiser. Seu Mário, crises de quem nasceu para criar com todas as fatalidades e que essa porca inteligência nossa quer controlar e dirigir. Eu quero e preciso ver você. Onde e quando? Não sei, mas deve ser logo. Ti_Ciao, Miguinone.

As cartas do grupo 1-4 estão acima do eixo horizontal porque trouxeram menos elementos afetuosos. Deduz-se disso que o eixo vertical (facteur 2) quantifica o quão afetuosos Mignone é em suas cartas. Quanto mais ao alto, menos afetuosos. Quanto mais abaixo da linha horizontal, mais elementos afetivos serão encontrados.

3.3.5 Cartas das classes 2 e 3

As cartas sobre as relações pessoais, amizade e afeto (classes 2-3) aumentaram no período de 1940-1944, período em que a saúde de Mário de Andrade piorou.

A sua carta, cheia de tristezas físicas, nos deixou um tanto perplexos. Porém, confiamos que o espírito e a boa fibra do novo Ti_Mário triunfará outra vez de todos os males. (12/01/1940)

Com exceção da carta n_371116, as demais da classe cinza são relativas aos anos de 1941 a 1944. Esse grupo de cartas traz notícias sobre a vida social de Mignone, informações sobre *O Café* e eventuais reflexões sobre a carreira:

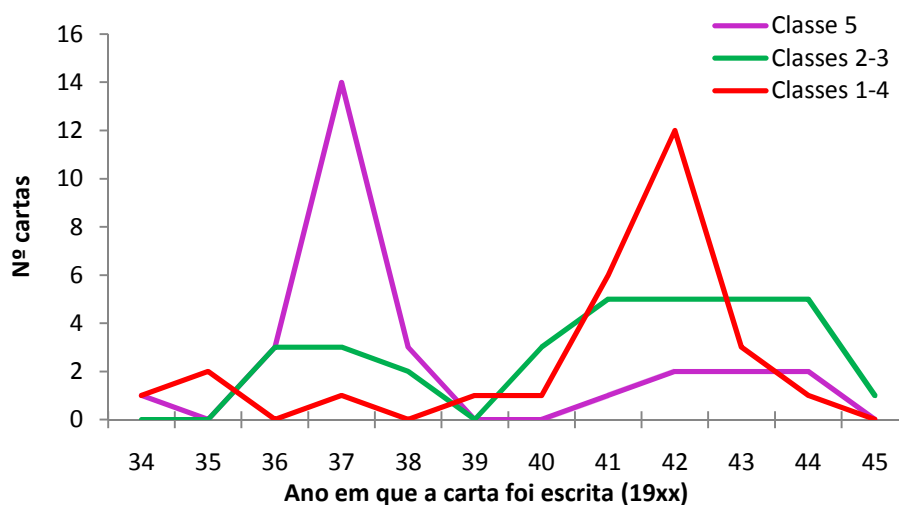
Tenho andado num sofrimento artístico desgraçado, depois de Iara. Sinto que me estou afastando da verdadeira música e que me perco em jogos gostosos de técnica harmônica e orquestral, resultando disso um esbanjamento temático que sinto se esvaír pelos dedos, como matéria musical inexistente. Isso me deixa um sofrimento tão grande que não

ouso confiar nem à Liddy. Eu devo parar com certos self_amusements que me permito em música, do contrário, acabarei compondo música que muitos afoitamente considerarão de metafísica e que eu, cá por dentro, classifico como onanista. (10/03/1943)

Em resumo, houve quatro períodos distintos: o período de 1926 a 1934, composto por uma única carta, o de 1934 a 1938, da elaboração de programas de concertos, o de 1938 a 1941, período da mudança de Mário de Andrade ao Rio de Janeiro e retorno a São Paulo, e o de 1941 a 1945, período de reflexões musicais e estreitamento da amizade com Mário de Andrade.

Assuntos da classe 5 marcaram o período de 1934-1938 e nos anos de 1940-1944 predominaram os assuntos das classes 1 e 4. O gráfico a seguir mostra que o lado social e mais afetivo aumentou após 1940.

Gráfico 6 – Assuntos abordados por Mignone nas cartas a Mário de Andrade, no período de 1934 a 1945



Nota: A carta de 1926 pertence ao grupo 1-4 e foi excluída do gráfico para facilitar a análise visual do período mais intenso de correspondências.

3.3.6 Cartas do período de 1926 a 1934

A primeira e única correspondência desse período foi a de 20/04/1926, em que Mignone, com certa formalidade, agradece pelas críticas de Mário de Andrade, ao mesmo tempo em que rebate outras, sem mencionar nomes. Esse

traço de defender-se sem estabelecer conflitos permeia boa parte das correspondências. Despede-se, lembrando-o de um passado comum, em que eram amigos – Mignone foi seu aluno de estética – e assina com seu nome de compositor – Francisco Mignone. Na carta, Mignone adota um tom bem formal e muito respeitoso a Mário. Aceita as críticas de Mário, mas mostra-se intolerante às críticas de terceiros. Em cartas futuras, age de forma semelhante.

“Meu caro Mário, li as suas críticas a respeito das minhas últimas composições. Cordialmente o agradeço pelas laudativas referências e pelas criteriosas e personalíssimas críticas. Trabalho com afinco, método e constância, mas lhe confesso me avacalham enormemente críticas bobas, mentecaptas e caducas quais são as que apareceram, se referindo às minhas últimas produções no jornal O Estado de São Paulo. Conto muito e faço apelo ao seu grande espírito de artista e de crítico, para endereçar, quando for e julgar indicado e oportuno fazer, uma resposta a tanta malignidade. Dos meus patrícios eu quero críticas justas e criteriosas e mui me lisonjeio quando assim as posso classificar. São o melhor incentivo para quem vive verdadeiramente de arte e pela arte. Não tolero juízos de despeitados, parasitas da arte nacional. Um grande abraço do amigo e ex-aluno de estética. Francisco Mignone”.
(20/04/1926)

3.3.7 Cartas do período de 1934 a 1938

Após a carta de 1926, houve um grande silêncio, que só foi quebrado em 1934. Esse foi o período em que Mário de Andrade criticou muito Mignone por não aderir à causa nacionalista. Tratava-o como *despaisado*. Também foi nesse período que Mignone andou pela Espanha (1927-1928), retornou ao Brasil (1929), casou-se com Liddy (1932) e mudou-se de São Paulo, onde vivia Mário de Andrade, para o Rio de Janeiro. É natural que não houvesse cartas nesse período.

Os anos de 1934 a 1938 foram caracterizados primordialmente pelos assuntos profissionais, principalmente a elaboração de concertos no Rio de Janeiro. Sugestões de programas de concerto, viagens a trabalho, financiamento de viagens, comentários sobre o momento musical brasileiro e as personalidades envolvidas são os principais assuntos desse período. Percebe-se que Mignone, em nenhum momento, pede anuência ou sugestões com relação à sua obra. Há

pouca referência a padrões a serem seguidos ou tendências a serem contempladas.

Considerando a vastíssima correspondência de Mário de Andrade com inúmeras personalidades do mundo da arte, da informação e da política - de 1935 a junho de 1938, período em que Mário de Andrade foi Secretário do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo – pode-se afirmar que Mignone apresentava-se como uma pessoa importante para a difusão do nacionalismo na capital federal.

A primeira carta do período é datada de 13/05/1934 e nela Mignone agradece pelas boas críticas de Mário à 3ª Fantasia Brasileira. Na sequência, cita que a opinião de Mário, a seu respeito, é devida à pouca convivência que tiveram e admite a influência europeia em sua formação como compositor.

“Noto na sua crítica a persistência de um erro seu quanto à minha vida retrospectiva e anterior de estudante e, depois, de titubeante artista. Infelizmente a pouca convivência que tive consigo e o interesse maléfico de alguns antigos amigos fizeram deparar sempre a você um Mignone melodramático, grialhão, lacrimoso e... conspirador”.

“A minha educação musical foi feita por mãos italianas tanto aqui quanto na terra de Mussolini e, ciente e inconscientemente, fui atraído na órbita dos que fazem arte à base de berros e marretas. Carlos Gomes também, com o seu fenomenal temperamento, não fugiu desse cerco”.

Na mesma carta, Mignone faz também algumas reflexões da carreira e defende a música brasileira, sem se declarar adepto ao nacionalismo de Mário de Andrade.

“Felizmente os tempos nos quais vivemos conseguiram tempestivamente abrir os meus olhos intelectivos e me reconduzir às verdadeiras vias para onde há muito deveria ter trilhado. Garanto peremptoriamente que nunca me senti à vontade escrevendo óperas. (...) O sucesso efêmero me colocou durante um certo lapso de tempo na bifurcação entre a matéria e o espírito. (...) Hoje, me sinto à vontade e sei onde quero chegar e, ainda mais, onde devo convergir as minhas possibilidades para o surgimento de uma explicação que, num estado latente e propulsor, sempre vivia em mim”

“(…) dos primeiros trabalhos escritos para piano e que eu apresentaria com pseudônimos vários (...) diziam, a música brasileira era arte que envergonhava. Estou, por isso, colecionando todas as obras desse período para, mais adiante, as publicar a título de curiosidade e para demonstrar a inutilidade de mastros estrangeiros na nossa terra.”
(13/05/1934)

Em uma carta de 1935, expressa sua preocupação a respeito do ensino de música, sem quaisquer pretensões nacionalistas e ufanistas. Ele era professor de piano e se orgulhava do ofício.

“Os nossos institutos e conservatórios continuam no resolvido axioma de nos fornecer pianistas, planeiros e batedores de teclado para estímulo e incentivo dum execrável amadorismo deletério que não produz nem artistas e nem público. E todos os anos são centenas de moças e mocinhas que pública ou privadamente continuam a obra doentia, corrupta e miserável que um ensino superficialmente hediondo lhes sugerem.” (27/11/1935)

Durante esse período, as cartas são majoritariamente profissionais. Mignone apresenta um estilo de escrita muito educado e carinhoso, mas percebe-se a objetividade dos assuntos tratados. Mignone e Mário já estão mais próximos, a ponto de Mário citá-lo, como excelente compositor e artista, em seu discurso *Oração de paraninfo*, durante a cerimônia de formatura dos alunos do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

Seguem alguns excertos de cartas do período para ilustrar como Mignone dividia o tempo entre sua obra composicional, as aulas de piano, organização de concertos e projetos artísticos.

“Meu caro Mário, o meu novo bailado está pronto. Tirei do nosso Maracatu a dança do Chico Rei e da Rainha Ginga para, aparecendo uma qualquer ocasião, ser executada separadamente. Estou trabalhando muito. O pior é que me vou tornando cada vez mais... professor de piano. Isso não desdoura ninguém. Pelo contrário.” (09/09/1935)

“Meu caro Mário, o ministro Capanema me incumbiu de vários trabalhos que deverão constar num Boletim a ser publicado pelo Ministério da Educação e Saúde, antes do fim do mês. Além disso, tenho que presenciar a duas sessões importantíssimas da Comissão do Teatro Nacional e participar da reunião dos catedráticos do Conservatório Nacional de Música. Vejo-me, portanto, na contingência de adiar, para depois do dia 13 do corrente, a minha ida a essa capital.” (06/01/1936)

“Por aqui há uma infinidade de projetos artísticos. Entre eles o da vinda de Stravinsky para reger O pássaro de fogo, Petrushka e Perséphone. Conhecendo as dificuldades das partituras de Stravinsky e as possibilidades das nossas orquestras, me pergunto: com que roupa? Mas, o Mignone é pessimista, dizem, e esquece facilmente que Roma não se fez num dia.” (01/02/1936)

“[...] Entreguei o quarteto de Carlos Gomes ao meu velho. [...] Aqui há uma porção, uma infinidade mesmo, de projetos criativos pro Carlos Gomes. Até hoje decerto nada se fez. Esperemos, pois. Pense, no entanto, que no dia 11 de julho, data de nascimento dele, irei reger um concerto composto das melhores páginas que o Toninho escreveu. Mas temo que o Villa, voltando, estrague tudo. É o caso de fazer figas. [...] O Milano mandou o programa. Ele está sufocado e pediu uma suíte de Lorenzo Fernandez. Eu li o programa e acho também que, com a suíte de Debussy, você esticou muito o recital.” (27/04/1936)

“A sua ideia, Mário, de gravar o bailado de Chico Rei, quero dizer, a parte em que dança Chico Rei com a rainha é ótima, porém, por enquanto não desejo separadamente oferecê-la à aprovação. É bem melhor esperar. Tenho medo que a execução feita com a orquestra daqui ou com a de São Paulo não estejam à altura do que verdadeiramente contém a dança em questão. Por isso, prefiro esperar, aproveitando a ideia sua de pensar na possibilidade de ser gravada a 3ª e a 4ª Fantasias. O Terán, aqui, ou o Sousa Lima, aí, incumbir-se-ão da parte pianística, Digo isto porque os dois citados têm orquestra pequena que facilitará a execução e despesa.” (07/05/1936)

“[...] agora fujo para outros assuntos. Como vão os concursos? Preso pelas encomendas musicais de Oduvaldo Viana, que realizou um discreto filme nacional, nada preparei para esse primeiro certame. Mas, se você arrumar uma prorrogação do prazo de encerramento, quem sabe. Sou capaz de jogar aos lobos uma pontinha de vaidade de compositor que você tempestivamente me soprou no ouvido. Ativaram-me, jogaram-me até numa comissão organizada pelo Ministério da Educação (...) tarefa de tratar dos casos do atual teatro lírico brasileiro. Até este momento, fizemos muita literatura, mas felizmente travei conhecimento com grande espírito: Celso Kelly. Nele vejo muitas possibilidades e creio que não me enganei. O concurso Carlos Gomes, decretado pelo governo federal permanentemente é um fato. [...]” (19/10/1936)

Em março/1937, Mignone relata um importante convite para reger concertos de música brasileira com a Filarmônica de Berlim. As cartas revelam a grande alegria pelo convite, os preparativos para a viagem e saúdam Mário pela participação no feito.

“Mário, o governo alemão, por intermédio de seu embaixador, acaba de me convidar para reger vários concertos sinfônicos de música brasileira em Berlim. A orquestra é a filarmônica, a primeira da Alemanha, e talvez da Europa. Você pode bem imaginar a minha grande alegria e a honra que representa para mim esse convite. Vê-se que a música brasileira é uma realidade que vai bem além das nossas fronteiras e nisso grande parte de muito é para você que batalhou, não se contentou, venceu criticando, incentivando, estimulando o movimento que, se aqui é uma grande realidade, lá fora já é uma alvissarante vitória. Lá fora, [...] inicia-se uma época de reconhecimento e respeito. Um viva ao Mário de Andrade também!” (12/03/1937)

“Está chegando a hora de embarcar. Tenho de marcar com antecedência o quantitativo de marcos que pretendo gastar na Alemanha. Peço, veja

“você se insisto, perguntando do que é que decidiram me incumbir na Alemanha. Se a resposta for negativa ou positiva, mandem-na logo porque há uma série de complicações inventadas recentemente para requisição de moedas estrangeiras. [...] (10/01/1938)

(...) Tem a possibilidade de adquirir nas melhores e mais vantajosas condições todas as produções de música de câmara e sinfônica moderníssimas dos autores alemães. Nas sinfônicas, inclui-se partitura e parte de orquestra. Posso e ofereço-me para fazer essas aquisições com a subvenção que o doutor Fábio Prado se prontificou de mandar e que, felizmente, posso declinar o que adiante disse. Os discos do Maracatu estão prontos e seguirão para a capital nos primeiros dias de abril. O convite oficial para você vir até cá é coisa certa. Você deve vir, Mário. É uma necessidade de você entrar em contato com essa gente tão disciplinada, culta e disposta a tudo para o melhor entendimento entre o Brasil e Alemanha. [...] (26/03/1938)

3.3.8 Cartas do período de 1938 a 1941

As correspondências praticamente cessaram nesse período, em decorrência da mudança de Mário de Andrade para o Rio de Janeiro, no fim de 1938, e do retorno dele a São Paulo, no início de 1941. No Rio de Janeiro, Mário assumiu a cátedra de Filosofia e História da Arte e foi diretor do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal.

A amizade entre eles se acentua. De um lado, existe a gratidão pelos projetos artísticos da fase anterior e o sucesso da ida para Alemanha, com consequente reconhecimento internacional de sua obra. Por outro lado, a saúde combalida de Mário encontra no casal Liddy e Mignone conforto e amparo.

“Eu sei que você anda desoladíssimo. Estou a par de tudo. Lamento a incompreensão funesta de nossos homens de governo, mas a gente não pode dar pontapés nas paredes e, por conseguinte, é preciso se agarrar a qualquer filosofia, mesmo a mais incipiente. [...] Eu escrevi 4 ou 5 vezes, pelo correio aéreo, quando estava em Berlim. Informei você de tudo, nunca tive resposta. E até hoje nem sei se você leu as cartas. Fiquei desoladíssimo pelo silêncio, mas sempre pensei que você devia ter imensos aborrecimentos. Espiritualmente eu ficava tão perto de você que é impossível que você não tenha sentido isso. Espero você na próxima semana. Havemos de conversar sobre muita coisa e creia: você compreenderá, da maneira mais definitiva possível, como é que nós queremos o nosso bom e grande Mário de Andrade. Um abraço do Chico.” (20/06/1938).

“Mário, já estivemos na sua casa. Tudo em ordem, limpinho que dá gosto. Tiramos o Clã do Jabuti que logo devoramos. Lendo

notavelmente. Ontem à noite, estivemos lendo e achamos que você tem um talento desgraçado, bonito mesmo. Não é elogio, não. É apenas uma continuação da grande admiração, ainda mais firmada, que temos por você, seu movestão. [...] Lemos e ficamos revoltados com o super hipócrita decreto da liquidação da Universidade do Distrito. O homem é mais invejoso mesmo. [...] Apesar de todos os pesares, você deve voltar pra cá. Para seu Mário_de_Andrade, quando se fecharam umas portazinhas se abrem insultivamente (sic) o portão do tamanho do Mignone. E mais do que tudo, faz uma falta a sua companhia, que nem queira saber. Você nos acostumou mal e é justo que nos pague com o tributo que desde já reclamamos aos berros. Mário, agora uma coisa muito crespa, da gente de ser, mas que vem do fundo do coração, com a gente em toda a linha e sem a mínima cerimônia possível. Queremos ter o prazerão de ser úteis a você. Não tanto por gratidão, mas, sim, pelo afeto que temos por você. Deixe de fitas e disponha de nós como gente sua e você nos deve dar esse gostinho na primeira ocasião. [...] A Liddy caçoa de mim quando digo: estou preparando uns coquetéis do outro mundo para o Mário elogiar. Ciao e um abraço do amigo, do vosso Mignone.” (25/01/1939)

O imbróglio envolvendo Camargo Guarnieri, Mário de Andrade, a Casa Odeon e a Casa Ricordi foi o assunto historicamente mais importante desse período. Ambas pertencem à classe 3, segundo padrões estatísticos do *IRAMUTEQ*.

“Mário, estou com a alma aos pés. Leia só o que é que o Camargo Guarnieri teve a coragem de fazer. Você sabe, seguiu as minhas lutas, conheceu os meus aborrecimentos motivados pela coleção de discos de música brasileira. Fale com o Camargo e explique, por favor, a enorme e nova gafe que ele fez. Escrevi uma carta bem dura e malcriada a ele. Não estou arrependido, não. Preciso absolutamente cortar relações com ele. Não pode ser diferentemente. Até breve. Um grande abraço. Mignone.” (13/02/1940)

“Mário, você não pode imaginar como eu lamento ter envolvido a sua pessoa nesse caso encenadíssimo de Camargo Guarnieri, Casa Odeon e Casa Ricordi. Eu só me revoltei e fui malcriado quando li o primeiro protesto da Casa Ricordi, que atingia e diminuía as minhas possibilidades artísticas. Quanto aos direitos do Guarnieri, eu acho que são sacramentais. Até vou fazer fundo o que está em mim para aclarar essa antipática questão. Posta como foi, agora, colocada a divergência toda, desculpe o pleonasma, admira-me que a Casa Odeon não tenha cumprido com as exigências que a lei dos direitos autorais impõe a todas as casas editoras de discos. Infelizmente, até a segunda-feira, a Casa Odeon está fechada e o gerente, senhor Strauss, está fora do Rio. No entanto, segunda-feira irei pessoalmente até o Alto da Tijuca, onde funcionou a fábrica, para ver claro nessa questão dos direitos de Guarnieri e, quanto a você, que, se houve trespasse ou pensava atrapalhação, na parte dos direitos autorais do Guarnieri, será o primeiro a dar mão forte ao Camargo nas justas exigências dele nesse sentido. Mas a primeira carta da Casa Ricordi falava no abuso do arranjo feito por mim e foi aí que embestei. Hoje as cartas cantam e contam outra canção no jogo. Esse jogo é favorável ao Guarnieri. Não há dúvida nenhuma. Guarnieri que tenha paciência e espere para depois da Páscoa, mas você ficou *offside*. Melhor deixar os outros baterem o pênalti. A gente te

pensa bastante e te vê com os sobrinhos deliciando nas horas paulistas. Até muito breve. Um abraço de nós dois.” (21/03/1940)

3.3.9 Cartas do período de 1941 a 1945

Os assuntos das classes 1 e 4 (vermelho e azul) foram os mais frequentes respectivamente nos anos de 1941-42 e 1942-44, culminando com os períodos de muito questionamento de Mignone em relação à obra dele. Nesse período, Mignone entra em uma crise de criatividade e divide com Mário de Andrade suas inquietações. A mudança de enfoque também é causada pela maior proximidade entre os dois, já que, no período entre 1938 e 1940, quando acontece um hiato na correspondência, Mário de Andrade se muda para o Rio de Janeiro, fixando residência no mesmo edifício onde Mignone morava. As cartas demonstram que o relacionamento profissional se transformou em fraternal amizade e os tratamentos carinhosos são bastante frequentes. Mignone passa a compartilhar com Mário de Andrade sua animação, quando em processo criativo, e seu desassossego, quando entra em crise composicional.

Neste período, eles também mantêm uma parceria na produção artística, o que pode ser evidenciado pela presença de algumas cartas da classe 5. Tais cartas demonstram todo o trabalho de elaboração da ópera *O Café*, que começaram a criar juntos, mas que não saiu do papel.

Seguem alguns excertos de cartas do período, lembrando que as classes 2 e 3 (mais afetivas) predominam, principalmente no ano de 1942. As cartas das classes 1 e 4, contendo mais reflexões, tornam-se mais frequentes e permeiam praticamente todo o período:

“Ti - Mário, acabo neste momento, são 11 horas da noite, de escrever a última nota da partitura do Bailado. Mais que bailado, é, ou melhor, são impressões sinfônicas para um bailado, baseado sobre uma fantasia de Vera José Olimpio, sobre dois quadros de Candido Portinari. Como já disse a você, tenho a íntima convicção de ter trabalhado bem, dando um grande passo a frente. A parte final está deliciosamente resolvida: acaba com um coro intenso de vozes femininas que entram o Ave, Ave Maria.” [...] (09/07/1941)

“Caro tio Mário. Cá estou. Vivo trabalhando na nova lara, que penso em concluir no lugar da anterior homônima suíte dançada pela clarineta. A grande preocupação é fazer música inteiramente livre. Isso de voltar no primeiro está ficando numa chatice desgraçada. Todo compositor que ainda faz isso, eu inclusive, em muitíssimas obras, me dá impressão que, chegando à altura, tanto só penso em como voltar no primeiro tempo, a forma, o equilíbrio, o estilo, o diálogo disso tudo quero fugir, me afastar de um modo decisivo. Se já mandei aos tomates as imitações, por que não fazer outro tanto com essa desgraçada maneira de voltar ao primeiro tempo? Comodismo, falta de inovação, pobreza de idéias e falta de respiro, eis o que isso significa. A nova lara vai ser um experimento e, se conseguir coisa boa, logo escrevo a você. [...]” (27/09/1942)

“Meia noite. Ti – Mário, o Manuel Bandeira acaba de sair daqui. Leu os estudos feitos para o Café e ficou entusiasmado sobre todos os pontos de vista. Acho o trabalho original e de efeito teatral, insiste para que fizesse restrições aos reparos no interesse do libretista e de compositor musical e ele adianta que nada tinha a dizer a não ser que gostaria integralmente e nesse sentido iria escrever a você. Eu estou encantado com o trabalho. [...]” (12/10/1942)

Na carta de 09/08/1944, Mignone faz uma sincera reflexão sobre a sua obra:

“Meu caro Mário, pela leitura de sua carta imagino e compreendo o trabalho e o cuidado que você teve em ser bem entendido. À serenidade das argumentações e conclusões você adicionou tão boa e benfazeja afetividade que me sinto completamente à vontade para corresponder, com um rasgo de larga sinceridade, às suas perguntas. De há muito vivo com o Asno_de_Buridan. Não consigo me realizar musicalmente. A Sonata para piano e os Quadros_Amazônicos não me convenceram. E acabo não fazendo nada. Vivo estupidamente, admirando um Portinari, um Camargo_Guarnieri... e me esqueço, não de mim, mas de produzir. Não fiz mal de_Café, é verdade. Mas, também é verdade, vivo a me torturar e sofrendo artisticamente sem coragem de dar, pelo menos em outros trabalhos, demonstração do estado estético atual! Resultado: um ceticismo cada vez mais acentuado, bobo e inconsistente. Mas vou reagir. Devo reagir. Hei de retomar novo alento logo que resolver vários problemas materiais que ainda me prendem e abrutalham a vida de todos os dias. Eu fico com o_Café e você vai ter paciência (nunca você me demonstrou impaciência) até eu folgar de vida e me atirar à obra com o sacrossanto fogo necessário e indispensável. Mando esta carta o mais depressa possível porque, se a reler, começo a dar nova redação e você está reclamando, com toda razão, que eu seja prá você o ti_Mignone de sempre. E cá está ele. Ciao.”

Mignone passa a ser mais afetivo e fraternal com Mário de Andrade. A última carta, datada de 11/01/1945, é da classe 1 (vermelho). Mignone provavelmente sabia do agravamento da saúde de Mário de Andrade e escreve suas reflexões sobre suas composições, carreira e obra, com extremo afeto e

gratidão. Por sinal, é uma das poucas em que assina como “Miguinone”. Mário de Andrade morre dia 25/02/1945, 45 dias após esta última carta.

“Meu caro Mário, a sua carta, tão compreensiva, calma e serena, acertou em cheio no que se está passando comigo. Ninguém poderia ter-me dito com tanta sinceridade e de coração tão aberto o que você me disse. No entanto, se idealmente estou com você, no que diz respeito a mim, praticamente ainda não posso agarrar o touro pelos chifres. É uma santa verdade o que você me disse dos meus acompanhamentozinhos, pedidos, compromissos fúteis e rendosos. Quisera me desligar, mas, para isso, teria que tomar uma decisão de que não me sinto capaz e nem bastante animado. Um programa de trabalho só poderia traçá-lo longe do ambiente citadino. A nossa ti-Liddy também deveria dar um jeito diferente à sua vida de professora e limitar os seus trabalhos apenas para fora de casa. Compramos um apartamento novo, mas, meu Deus, em que condições! Não estou satisfeito. Amarrei-me demais. Preciso livrar-me de compromissos certos e de outras coisas que só servem para desculpinhas mentirosas de quem não trabalha como quer. Não obstante, meu caro Mário, em parte, vou fazer o possível de tornar a minha vida mais útil à minha arte e à minha produção. Não quero apresentar um programa que depois não poderia cumprir. Porém, juro que sinceramente vou produzir qualquer coisa por mim que seja. É uma espécie de corretivo que proponho à minha excessiva vontade de ser superior a mim mesmo. Nisso você me bisturizou admiravelmente! O meu sonho seria o de escrever uma coisa grande que constituísse um enorme marco na música brasileira. Mas essa pedra miliar, tão suspirada e acalentadora, eu sei precipitadamente que não sairá me colocando contra mim mesmo. Isso é certo. E então? Vamos trabalhar. Vou guardar a sua última carta como uma espécie de guia moral e artístico porque a acho sensata, amiga e boa, mas boa no sentido não de pena, mas, sim, de compreensão ditada por um cérebro e um ser que sofreu, viveu e resolveu o seu eu em todas as suas qualidades e defeitos grandes e pequenos. Obrigado, pois, seu Mário e, agora, até os primeiros de fevereiro, que é quando iremos a São_Paulo. Pois, ligue logo: 555410. Um abraço apertado meu e de Liddy. Miguinone.” (11/01/1945)

Mesmo analisando apenas as correspondências escritas por Mignone, é plausível admitir que o projeto de nacionalismo acabasse por impulsionar a carreira dele. Se o compositor teve a percepção de não ter produzido uma obra genial, talvez isso tenha sido resultado de uma autocrítica implacável, que ele, Mignone, impunha a si próprio. A amizade relatada nas cartas foi útil a ambos. Mignone foi um aliado de Mário de Andrade em difundir os ideais nacionalistas na Capital Federal e em sua experiência internacional. Obteve apoio e afeto durante todo o tempo, principalmente quando se mudou para o Rio de Janeiro e depois com o agravamento da saúde. Mignone, por sua vez, beneficiou-se quando Mário o ajudou na fase dos programas de concerto, com opiniões e círculo de influências. Também o ajudou a se sustentar financeiramente na Alemanha,

repassando a ele o dinheiro necessário para viabilizar a viagem e difundir a música brasileira no exterior.

Mignone, de formação musical europeia, teve certo trabalho com o conceito de nacionalismo de Mário, mas parece-me inegável que o projeto nacionalista permitiu que Mignone avançasse na carreira e escrevesse música brasileira de excepcional qualidade. Quando o projeto nacionalista perdeu força, Mignone passou a fazer reflexões sobre sua vida e entrou em depressão, mas a parceria foi boa para ambos.

4 Conclusões

A partir das teorias da origem do nacionalismo, elaboradas por Ernest Gellner, pode-se constatar que a predileção pela pureza cultural que Mário de Andrade apregoava ocorreu em diversos países, no fim do século XIX e início de século XX, o que tira do movimento modernista e, posteriormente, nacionalista brasileiro um pouco de sua originalidade, na busca da construção de uma música com identidade nacional, e o coloca como parte de um processo ocidental de mudanças culturais. Ao padronizar o comportamento dos movimentos culturais nacionalistas ao redor do mundo ocidental, Gellner rompe a primazia da música nacional pura pregada no início do século XX e mostra que o movimento cultural por que o país passou foi historicamente comum a vários lugares, chegando a conseqüências bastante exacerbadas em várias partes do mundo.

A partir da análise da correspondência de Francisco Mignone a Mário de Andrade, foi possível trazer à luz vários aspectos do relacionamento entre os dois artistas. A principal contribuição foi mostrar que os padrões de nacionalismo que Mignone adotou no período entre 1929 e 1945, período que abrange as cartas em questão, não eram os ideais proclamados por Mário de Andrade como “música brasileira autêntica”. Somente na década de 40 Mário de Andrade aceitaria o samba, estilo essencialmente urbano, como música autenticamente brasileira. A linha composicional de Mignone trouxe sua obra nacionalista para essa cena urbana, através das Valsas de Esquina, Valsas Brasileiras e outras peças de forte influência europeia, e para a raiz rítmica de origem africana, através das grandes obras orquestrais do “ciclo negro”. Quando não adotava a veia nacionalista que escolheu, fazia música pura, apátrida, a partir das técnicas universais de composição, a que Martins (1997) chamou de música cosmopolita. Ainda assim, algumas delas apresentam títulos que aludem a cenas ou personagens brasileiros, como forma de direcionar o ambiente para uma música nacional.

As cartas demonstram a personalidade afável e bem-humorada de Francisco Mignone. Muito educado no trato com o amigo, Mignone mostra toda a sua empolgação com sua carreira e em nenhum momento demonstra insegurança

como músico ou regente, perante grandes desafios. Sua animação para reger a Filarmônica de Berlim, a quantidade de contatos e de possibilidades que ele vislumbra a partir das viagens e a prontidão para sempre fazer mais aparecem muito claramente nas cartas.

A correspondência entre os dois autores se avolumou a partir de 1934 e, coincidentemente, em 1935, Mário de Andrade foi nomeado Diretor da Secretaria de Cultura de São Paulo. De posse do cargo público, Mário de Andrade foi de grande auxílio para a carreira de Mignone, no sentido de sugerir programas, organizar concertos e conseguir financiamento para as viagens do compositor ao exterior. A grande quantidade de cartas nos períodos próximos às viagens comprova essa ajuda. Por outro lado, Mignone foi o interlocutor de Mário de Andrade na cidade do Rio de Janeiro e no exterior, assumindo o papel de difusor de suas idéias em ambientes menos acessíveis para o escritor.

A relação dos dois artistas se estreitou muito durante o período em que Mário de Andrade morou no Rio de Janeiro. Deste momento em diante, o tema das cartas foi se alterando e passou de profissional para pessoal. Esse período coincide com uma forte depressão de Mário de Andrade e do início de uma crise composicional de Francisco Mignone. Os tratamentos carinhosos, as confidências e desabafos sobre impressões pessoais tornam-se mais constantes, até a última carta, poucos dias antes da morte de Mário.

Apesar da proximidade e da quantidade de cartas, Mignone não disponibiliza seus métodos composicionais à influência de Mário de Andrade. Nas cartas em que faz referência a obras em processo de criação ou inacabadas, as sugestões concernem a temas literários, cênicos, mas não há pedidos de interferências ou sugestões no fazer musical. Suas obras para piano compostas imediatamente após declarar sua adesão ao nacionalismo comprovam que Mignone não aceitava amarras à sua criatividade e desenvolveu sua obra a partir das suas convicções pessoais e de sua imensa bagagem criativa musical. Ficam bem claras as escolhas voltadas para sua veia urbana, utilizando a mesma inspiração desde os tempos de Chico Bororó, acrescida da elaboração própria de obras eruditas, o que não coincidia com as preferências de Mário de Andrade. Dessa forma, fica comprovada a independência criativa que o compositor manteve durante todo o período em que os dois artistas se relacionaram. A

relação entre eles pode ser definida como uma parceria, voltada para a divulgação da música brasileira no Brasil e no exterior, mas sem nenhuma influência que pudesse ser nociva à criatividade de Francisco Mignone.

5 Referências Bibliográficas

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- ANDRADE, Mário de. Francisco Mignone. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 out. 1939.
- _____. *Música, doce música*. São Paulo: Martins Fontes. 1963.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. Brasília: INL, 1972.
- _____. Pianolatria. In: *KLAXON: Mensário de arte Moderna*. São Paulo: n. 1, 15 maio 1922. Disponível em: <<http://noticias.universia.com.br/tempo-livre/noticia/2012/09/11/965395/9-edices-da-revista-klaxon-baixar-gratis.html>>. Acesso em: 31 maio 2015.
- _____. Francisco Mignone. In: *KLAXON: Mensário de Arte Moderna*. São Paulo: n. 6, 15 out. 1923. Disponível em: <<http://noticias.universia.com.br/tempo-livre/noticia/2012/09/11/965395/9-edices-da-revista-klaxon-baixar-gratis.html>>. Acesso em: 31 maio 2015.
- ANDRADE, Oswald de. Glórias de Praça Pública. In: BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.). *A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, p. 73-75, 2000.
- ANSART, Pierre. *Ideologias, conflitos e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- ARCANJO JÚNIOR, Loque. *Os sons de uma nação imaginada: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos*. Belo Horizonte: UFMG, 2013. (Tese de doutorado).
- ASSIS, Ana Claudia de. *Os doze sons e a cor nacional: conciliações estéticas e culturais na produção de César Guerra Peixe (1944-1954)*. São Paulo: Annablume, 2014.
- AZEVEDO, Luis Heitor Correa de. Si alza la tela... In: MIGNONE, Francisco. *A parte do Anjo*. E.S.Mangione: São Paulo, 1947.
- _____. *150 anos de música no Brasil (1800 – 1950)*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1956.
- _____. Francisco Mignone: viver de música e para música. In: MARIZ, Vasco. (Org.) *Francisco Mignone: O Homem e a Obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- _____. O Brasil e a música. In: *Música e músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.
- BACZKO, Bronislaw. A imaginação social In: LEACH, Edmund et al. *Anthropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985.

BANDEIRA, Manuel. Itinerário de Pasárgada. In: *Seleção de Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

BARBEITAS, Flávio Terrigno. Francisco Mignone: vivência, pesquisa e criação. In: *Revista Música Hoje*: Belo Horizonte, v.8, p. 52-61, 2002. Disponível em: <https://www.academia.edu/4097401/Francisco_Mignone_viv%C3%Aancia_pesquisa_e_cri%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 10 ago. 2013.

BARBOSA, Lucas de Paulo; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como um fenômeno: um estudo sobre a influência da música de Chopin nas 12 Valsas de Esquina de Francisco Mignone. In: *Revista Em Pauta*: Porto Alegre, v. 16, n. 26, jan./ jun. 2005.

BARROS, J. Francisco Mignone e sua obra orquestral nacionalista. In: *Revista Música e Linguagem*: Vitória, v.1, nº 3, p. 38-56, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Schwarcz, 1986.

BERNARD, Michel. *Introduction aux études littéraires assistées par ordinateur*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999. 1ère éd.

BOLFARINE, Heleno; BUSSAB, Wilton O. *Elementos de Amostragem*. São Paulo: Instituto de Matemática e Estatística - USP. 2000

BORGES, João Pedro. O violão na obra de Francisco Mignone. In: MARIZ, Vasco. (Org.) *Francisco Mignone: O Homem e a Obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

CAMARGO, Brígido; JUSTO, Ana Maria. *Tutorial para uso do software de análise textual IRAMUTEQ*. Disponível em: <<http://www.iramuteq.org/documentation/fichiers/tutoriel-en-portugais>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

CAMARGOS, Márcia. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana*. São Paulo: SENAC, 2000.

_____. *Semana de 22: entre vaia e aplausos*. São Paulo: Boitempo, 2002.

CAREGNATO, Rita C. A.; MUTTI, Regina. Pesquisa qualitativa: análise de discurso versus análise de conteúdo. In: *Revista Texto e contexto*: UFSC, v.15, n.4, p. 679-684, 2006.

COELHO, João Marcos. Mário de Andrade, o parteiro das “Cirandas” de Villa-Lobos. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 21 fev 2015. Caderno de Cultura. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,mario-de-andrade-o-parteiro-das-cirandas-de-villa-lobos,1637241>>. Acesso em: 10 jul. 2016.

COLI, Jorge. *O que é arte*. Brasiliense: São Paulo, 1995. 15. ed.

CONTIER, Arnaldo D. Modernismos e brasilidade: música, utopia e tradição. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

_____. Chico Bororó Mignone. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 42. Universidade de São Paulo, 1997.

_____. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. In: *Fênix- Revista de História e Estudos Culturais*. São Paulo: Universidade Mackenzie/ Universidade de São Paulo, v. 1, ano 1, n. 1, p. 1 – 21, out./nov./dez. 2004. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/pdf/Artigo%20Arnaldo%20Daraya%20Contier.pdf>>. Acesso em: 21 nov. 2015.

CÚRCIO, Verônica Ribas. Estudos estatísticos de textos literários. In: *Revista Texto Digital*. UFSC, ano 2, n. 2, 2006.

DUARTE, Roberto. Francisco Mignone, o professor. In: MARIZ, Vasco. (Org.) *Francisco Mignone: O Homem e a Obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

EDMUNDO, Luis. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Senado Federal, 2003.

FOSTER, Don Wayne. *Author Unknown: Tales of a Literary Detective*. New York: Holt Paperback, 2001. 2nd ed.

FRANÇA, Eurico Nogueira. Peças para música de câmara. In: MARIZ, Vasco. (Org.) *Francisco Mignone: O Homem e a Obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

GELLNER, Ernest. O advento do nacionalismo e sua interpretação: os mitos da nação e da classe. In: BALAKFISHNAN, Gopal. (Org.) *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p.107-154.

GILLICK, Amy Suzanne. *Experimentation and Nationalism in Francisco Mignone's works for bassoon: a performance guide to the 2nd wind quintet and concertino*. (Dissertation for the degree Doctor of Music). Los Angeles: UCLA, 2008.

GIRON, Luis Antônio. Olga Prager. *Gazeta Mercantil*. Rio de Janeiro, 4 maio 2001. Caderno Fim de Semana. p.1.

_____. Bruta sacudidela nas artes nacionais. *Revista Cult*. São Paulo, n. 55, mar. 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/sacudidela-nas-artes-nacionais>>. Acesso em: 13 abr. 2013.

GOMES, Ângela de Castro. Essa gente do Rio: os intelectuais cariocas e o modernismo. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 6. n. II. p. 62-77, 1993. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/download/1954/1093>>. Acesso em: 15 ago. 2015.

GONÇALVES, Marcos Augusto. *1922: a semana que não terminou*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GREENACRE, Michael; HASTIE, Trevor. The Geometric Interpretation of Correspondence Analysis. In: *Journal of the American Statistical Association*. Boston, v. 82, n. 398, p. 437-447, jun. 1987.

HOBBSAWN, Eric J. *A era das revoluções (1798 – 1848)*. 35. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2015.

_____. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. 6.ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2013.

KIEFER, Bruno. *Francisco Mignone: vida e obra*. Porto Alegre: Movimento, 1983.

_____. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1986.

_____. *Música e dança popular: sua influência na música erudita*. 3. ed. Porto Alegre: Movimento, 1990.

LAPLANTINE, François & TRINDADE, Liana. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

LINS, Vera. Em revistas, o simbolismo e a virada do século. In: *O Moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

LOBATO, José Bento Renato Monteiro. Paranoia ou mistificação. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 20 dez 1917. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/educativo/paranoia.html>> Acesso em: 20 maio 2016.

MACHADO, Marcelo Novaes. *As doze valsas de esquina de Francisco Mignone: um estudo técnico-interpretativo a partir de suas características decorrentes da música popular*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. 2004. (Dissertação de Mestrado).

MARIZ, Vasco. Mário de Andrade: O guru de Mignone e Guarnieri. In: MARIZ, Vasco. (Org.) *Francisco Mignone: O Homem e a Obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

_____. Concertos para instrumentos solistas e orquestra. In: MARIZ, Vasco. (Org.) *Francisco Mignone: O Homem e a Obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

_____. *A música clássica brasileira*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2002.

MARQUES, Thais Maura. *Seis estudos transcendentais para piano, de Francisco Mignone: análise e edição crítica*. UFMG, 2001. Dissertação de mestrado.

MARTINS, José Eduardo. A pianística de Francisco Mignone. In: MARIZ, Vasco. (Org.) *Francisco Mignone: O Homem e a Obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

_____ O anjo e suas metas-morfoses. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: USP, n. 42, p.31-42, 1997.

MEDAGLIA, Julio. *Música, Maestro: do canto gregoriano ao sintetizador*. São Paulo: Globo, 2008.

MENDES, Gilberto. Pianolatria brasileira. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 29 mai 2010. Caderno de Cultura. Disponível em:

<<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,pianolatria-brasileira-imp-,558446>>.

Acesso em: 10 jun.2016.

MINGOTI, Sueli A. *Análise de dados através de métodos de estatística multivariada: uma abordagem aplicada*. Belo Horizonte: UFMG, 2005. p. 143-211.

MIGNONE, Francisco. *Ahi! Pirata!...* (sob pseudônimo de Chico Bororó). Letra de X.Y.Z. São Paulo: Campassi & Camin, 1924.

_____ *A parte do Anjo: autocrítica de um cinqüentenário*. São Paulo: Mangione, 1947.

_____ Do nacionalismo à música pela música. *Jornal do Brasil*: Rio de Janeiro, 6 abr 1963. Caderno B, p.4.

_____ *1ª Valsa de esquina*. São Paulo: Ricordi, 1953.

_____ *1ª Fantasia brasileira*. Manuscrito. Biblioteca Nacional. MS M IV-288, 1928.

_____ *2ª. Fantasia Brasileira*. Manuscrito. Biblioteca Nacional. MS M-IV-377, 1931.

_____ *Lição De Piano*. Documentário. Rio de Janeiro: Embrafilme/ Funarte, 1978. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=ehW0Ovy8KYQ>>. Acesso em: 22 out. 2015.

_____ *Maracatú de Chico-Rei*: bailado afrobrasileiro para coro e orquestra. Manuscrito. Biblioteca Nacional. M-IV- m, 1933.

_____ *Quatro Peças Brasileiras*. São Paulo, Ricordi, 1930.

_____ *Seis Estudos Transcendentais*. São Paulo, L. G. Miranda, 1931.

_____ *Seis Prelúdios*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1955.

MORAES, Eduardo Jardim de. Modernismo Revisitado. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: FGV. vol. 1, n. 2, , 1988, p.220-238.

MORAES, Marco Antônio de. (org.) *Câmara Cascudo e Mário de Andrade: cartas 1924 – 1944*. 1. ed. São Paulo: Global, 2010.

- OLIVEIRA, Claudia de. A iconografia do moderno: a representação da vida urbana. In: *O Moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.
- OLIVEIRA, Francini V. de. Intelectuais, cultura e política na São Paulo dos anos 30: Mário de Andrade e o Departamento Municipal de Cultura. In: *Revista Plural*, São Paulo, USP, v. 12, 2005.
- OLIVEIRA, Gisele Pires de. *Quatro líricas (1938) de Francisco Mignone com texto de Manuel Bandeira: música, poesia e performance*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2005. (Dissertação de Mestrado).
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Nós e eles: relações culturais entre brasileiros e imigrantes*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- PAES, Priscila. *A utilização do elemento afro-brasileiro na obra de Francisco Mignone*. São Paulo: Universidade de São Paulo: 1989. (Dissertação de Mestrado).
- PICCHIA, Menotti del. *O Gedeão do modernismo: 1920 – 22*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 9ª reimpressão. São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- ROCHA, Inês de Almeida. Viver no feminino: escrita epistolar de Liddy Chiafarelli Mignone para Mário de Andrade. In: *Revista Gênero*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2. sem. 2010, v. 11, n. 1, p. 143-164.
- RODRIGUES, Esdras. Francisco Mignone: experimentação nas três sonatas para violino e piano (1964-66). In: *Revista Per Musi*. Belo Horizonte, v.5-6, p.81-89, 2002.
- RODRIGUES, Lutero. Carlos Gomes, os modernistas e Mário de Andrade. In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://rbm.musica.ufrj.br/edicoes/rbm24-1/rbm24-1-05.pdf>>. Acesso em: 17set. 2015.
- SQUEFF, Enio. Reflexões de um mesmo tema. In: *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- TAVARES, Mário. *Peças para orquestra*. In: MARIZ, Vasco. (Org.) *Francisco Mignone: O Homem e a Obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- VELLOSO, Monica Pimenta. *História e Modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- _____ As distintas retóricas do moderno. In: *O Moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

VERHAALEN, Marion. *The solo piano music of Francisco Mignone and Camargo Guarnieri*. (Dissertation for the degree of Doctor of Music). New York: Columbia University, 1971.

WILLIAMS, Daryle. *Culture Wars in Brazil: the first Vargas regime - 1930-1945*. Durham: Duke University Press, 2001.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1983. 2. ed.

_____. Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

ZIPF, George Kingley. *The Psycho-Biology of Language: an Introduction to Dynamic Philology*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1935. Disponível em: <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015008729983;view=1up;seq=21>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

6 Anexo 1: Transcrição das cartas de Francisco Mignone a Mário de Andrade.

A transcrição das cartas será apresentada em ordem cronológica e na forma em que foram utilizadas pelo *software IRAMUTEQ* para a análise léxica, com as adaptações necessárias para a análise dos dados.

**** *_n_260420

Meu caro Mário, li as suas críticas a respeito das minhas últimas composições. Cordialmente o agradeço pelas laudativas referências e pelas criteriosas e personalíssimas críticas. Trabalho com afinco, método e constância, mas lhe confesso me avacalham enormemente críticas bobas, mentecaptas e caducas quais são as que apareceram, se referindo às minhas últimas produções no jornal Estado_SP. Conto muito e faço apelo ao seu grande espírito de artista e de crítico, para endereçar, quando for e julgar indicado e oportuno fazer, uma resposta a tanta malignidade. Dos meus patrícios eu quero críticas justas e criteriosas e mui me lisonjeio quando assim as posso classificar. São o melhor incentivo para quem vive verdadeiramente de arte e pela arte. Não tolero juízos de despeitados, parasitas da arte nacional. Um grande abraço do amigo e ex_aluno de estética. Francisco_Mignone.

**** *_n_340513

Meu caro Mário, li a sua crítica sobre a Fantasia – da parte laudativa me desinteresse. Gozei da sinceridade que permeia o artigo todo. É verdade: há trechos da Terceira_Fantasia_Brasileira que estão um tanto emaranhados..., porém já corrigidos com a prontidão de quem gosta de limpeza e asseio. Noto na sua crítica a persistência de um erro seu quanto à minha vida retrospectiva e anterior de estudante e, depois, de titubeante artista. Infelizmente a pouca convivência que tive consigo e o interesse maléfico de alguns antigos amigos fizeram deparar sempre a você um Mignone melodramático, grialhão, lacrimoso e... conspirador. A minha educação musical foi feita por mãos italianas tanto aqui quanto na terra de Mussolini e, ciente e inconscientemente, fui atraído na órbita

dos que fazem arte à base de berros e marretas. Carlos_Gomes também, com o seu fenomenal temperamento, não fugiu desse cerco. Felizmente os tempos nos quais vivemos conseguiram tempestivamente abrir os meus olhos intelectivos e me reconduzir às verdadeiras vias para onde há muito deveria ter trilhado. Garanto peremptoriamente que nunca me senti à vontade escrevendo óperas. Me lembro da minha revolta antes de compor O_Contratador_de_Diamantes. As insistências do professor de composição em São_Paulo, os Prados – parentes de Arinos –,haveriam de me locupletar. O sucesso efêmero me colocou durante um certo lapso de tempo na bifurcação entre a matéria e o espírito. O instinto protestava. A própria Congada é uma manifestação altissonante disso. Vieram as lendas, as danças, os cantos. Não conseguia me desvencilhar... lá estava ainda qualquer coisa que não era meu!... As Fantasias foram, creio, o primeiro grito de revolta em via de sucesso, ou melhor, de sossego espiritual. Hoje, me sinto à vontade e sei onde quero chegar e, ainda mais, onde devo convergir as minhas possibilidades para o surgimento de uma explicação que, num estado latente e propulsor, sempre vivia em mim. Essa aspiração que me vinha dos primeiros trabalhos escritos para piano e que eu apresentaria com pseudônimos vários, porque, diziam, a música brasileira era arte que envergonhava. Estou, por isso, colecionando todas as obras desse período para, mais adiante, as publicar a título de curiosidade e para demonstrar a inutilidade de mastros estrangeiros na nossa terra, ou melhor, da necessidade de abasileirar os que desejam viver e trabalhar aqui. Este problema, aliás, no Rio, foi perfeitamente surpreendido, pois o ambiente absorve com mais facilidade os espúrios. São_Paulo ainda é renitente à voz consciência de quem sente a força de nova nacionalidade e tanto assim que o próprio problema racial não desperta atenção de espécie alguma aos etnógrafos. Digo São_Paulo, cidade. No interior do estado tudo é bem diferente. Vai longa, já, esta carta, mas gostoso foi me entreter consigo que há tanto tempo afastado de mim sentia. Até o Maracatu, Mário, e não se esqueça de me enviar alguma poesia para musicar. Por intuição sei que você tem muita coisa boa escondida.... mas tem medo de deturpações ou desfigurações musicais... é assim é mesmo... às vezes... Um cordial abraço do Francisco_Mignone.

**** *n_341116

Meu caro Mário, recebi seu artigo. Há muitas verdade e outras... a decidir. (com referência à crítica de Mário_de_Andrade sobre o Maracatu_de_Chico_Rei publicada no Diário_SP em 14_11_1934). Passo agora a expor uma ideia. Não seria possível combinar com D_Esther_Mesquita para repetir o meu concerto sinfônico na Cultura Artística dessa capital. Eu sei bem que você não gosta de pedir coisa alguma para não ficar devendo favores. O que proponho a você é de oferecer aos paulistas a oportunidade de ouvir a minha última produção. Assim apresentada a proposta, nunca poderá ser um pedido. O programa poderá ser o seguinte: primeira_parte) Maracatu_de_Chico_Rei, Segunda_Fantasia_brasileira. Piano: Souza_Lima. segunda_parte) seis_prelúdios (primeira_audição), Terceira_Fantasia_brasileira, com Souza_Lima.

**** *_n_350606

Será que você pode ainda fazer uma “forcinha”? Você é dos que não gostam dessas coisas mas, penso, ainda você deve estar gostando da “gente”. É uma ilusão que espero você não desfaça.

**** *_n_350909

Meu caro Mário, o meu novo bailado está pronto. Tirei do nosso Maracatu a dança do Chico_Rei e da Rainha_Ginga para, aparecendo uma qualquer ocasião, ser executada separadamente. Estou trabalhando muito. O pior é que me vou tornando cada vez mais... professor de piano. Isso não desdoura ninguém. Pelo contrário. Mas eu tinha uns propósitos revolucionários quando a ensino de piano... aqui no Brasil. Enfim, sou arrastado pela corrente e não enxergo uma taboazinha sequer de salvação. Quanto à produção musical, não sei o que dizer, A ética me proíbe de falar, mas eu acho que estou escrevendo bem melhor. Será?

**** *_n_351127

Mas, neste imenso Brasil, que se ufana dos seus 40.000.000 de habitantes e apenas possui 2 orquestras em 2 cidades em formação do litoral, a gente precisa ainda assim agradecer, tirar o chapéu e ficar caladinho senão apanha, e como!... O piano impera. Os nossos institutos e conservatórios continuam no resolvido axioma de nos fornecer pianistas, planeiros e batedores de teclado para

estímulo e incentivo dum execrável amadorismo deletério que não produz nem artistas e nem público. E todos os anos são centenas de moças e mocinhas que pública ou privadamente continuam a obra doentia, corrupta e miserável que um ensino superficialmente hediondo lhe sugerem. É cedo demais, dizem uns, e a época não é para pessimismos... então o que fazer senão desejar um sono letárgico de 3 séculos prá ver e ouvir depois o que a gente não pode ter hoje?

**** *_n_360102

Meu caro Mário, aqui vai um apanhado pianístico do Babaloxá. Tirei só as partes mais importantes indicando as entradas de realce quando necessário. Confio na sua discricção, peculiar e reconhecida, de não mostrar esse horrível e patético arranjo a quem quer que seja. A impressão que outros poderiam ter, não conhecendo a partitura como você a conhece por a ter ouvido 2 vezes, seria bem contraproducente para mim e, o que é pior, para a obra em questão. Estou adiantando demais e não quero atrapalhar os seus grandes e completos conhecimentos sobre a matéria. Faça você, Mário, está em boas mãos o meu trabalho e pela amostra do Maracatu espero grandes coisas.

**** *_n_360106

Meu caro Mário, o ministro Capanema me incumbiu de vários trabalhos que deverão constar num Boletim a ser publicado pelo Ministério da Educação e Saúde, antes do fim do mês. Além disso tenho que presenciar a duas sessões importantíssimas da Comissão do Teatro_Nacional e participar da reunião dos catedráticos do Conservatório Nacional de Música. Me vejo, portanto, na contingência de adiar, para depois do dia 13 do corrente, a minha ida a essa capital.

**** *_n_360201

Por aqui há uma infinidade de projetos artísticos. Entre eles o da vinda de Stravinsky para reger O pássaro_de_fogo, Petrushka e Perséphone. Conhecendo as dificuldades das partituras de Stravinsky e as possibilidades das nossas orquestras, me pergunto: com que roupa? Mas, o Mignone é pessimista, dizem, e esquece facilmente que Roma não se fez num dia.

**** *_n_360403

Daí, você pode calcular a minha alegria em ter em mãos um livro que há muitíssimo procurava e que me chega com a gostosa dedicatória do autor!

**** *_n_360427

Mário, agora, depois de ler tudo, só espero que você cumpra, quando puder, com a promessa. Estou sem argumento para um novo trabalho musical e com uma vontade louca de escrever alguma coisa que desmanche intimamente uma porção de senões e falhas que notei nos meus trabalhos sinfônicos e que, por pudor, não digo a ninguém quais são. Quiçá talvez, um dia, eu vença a incerteza de uma carta às amazonas no estilo de colarinho duro e dorso teso. Me esqueci outra vez de perguntar a você: você não achou que o fim do bailado, que está orquestrado, é de maior e mais lógico efeito? Desejaria saber a sua opinião. Entreguei o quarteto de Carlos_Gomes ao meu velho. Aqui há uma porção, uma infinidade mesmo, de projetos criativos pro Carlos_Gomes. Até hoje decerto nada se fez. Esperemos, pois. Pense, no entanto, que no dia 11 de julho, data de nascimento dele, regerei um concerto composto das melhores páginas que o Toninho escreveu. Mas temo que o Villa, voltando, estrague tudo. É o caso de fazer figas. O Milano mandou o programa. Ele está sufocado e pediu uma suíte de Lorenzo_Fernandes. Eu li o programa e acho que também que, com a suíte de Debussy, você esticou muito o recital. Enfim, você não precisa que eu lhe venha a dizer então essas coisas. Não quero esticar também essa carta e termino insistindo para que você me mande logo alguma coisa para me ocupar, pois tenho necessidade artística de escrever. Um abraço do Mignone.

**** *_n_360507

A sua ideia, Mário, de gravar o bailado_de_Chico_Rei, quero dizer, a parte em que dança Chico_Rei com a rainha é ótima, porém, por enquanto não desejo separadamente a oferecer à aprovação. É bem melhor esperar. Tenho medo que a execução feita com a orquestra daqui ou com a de São_Paulo não estejam à altura do que verdadeiramente contém a dança em questão. Por isso, prefiro esperar, aproveitando a ideia sua de pensar na possibilidade de ser gravada a Terceira_Fantasia e a Quarta_Fantasia. O Terán, aqui, ou o Souza_Lima, aí, se

incumbirão da parte pianística. Digo isto porque os 2 citados têm orquestra pequena que facilitará a execução e despesa. A comédia musical que penso compor é baseada no conto de Monteiro_Lobato, intitulado O_Comprador_de_Fazendas. É um trabalho que pode ser resumido em 3 quadros. Não disse atos. 1) No arraial de uma fazenda, canto dos colonos que vão para o trabalho (cellos, cembalos). Chega o comprador_de_fazenda, salamaleques e outras coisas de família, até a hora do almoço, se sentam à mesa que será arrumada no terreiro pelos familiares. O quadro acabará com o canto, ao longe, dos colonos. 2) É noite, festa de São João. O violão, festejos característicos, fogos de artifício fogueiras e todo o que o Mário_de_Andrade pede. Ajeitar as coisas para que fiquem a sós a filha do fazendeiro e o comprador de fazendas. Dueto molengo, gostoso e com todas as coisas a la_Diable. Gostaria que tudo acabasse deitando o comprador numa rede e a pequena sentando junto no chão, o céu azul cheio de estrelas, como é nosso céu. 3) O mesmo ambiente. Desolação da pequena abandonada. Ela conta aos colonos que ele voltará. O pai da moça recebe uma carta explicando quem é o comprador de fazenda. Furioso o velho irá. Volta a pequena a fazer suas confidências à velha mãe.

**** *_n_361019

Meu caro Mário, você fincou o bisturi no ponto certo, com a sua oração de paraninfo. Agora, vamos ver se o organismo é de boa ou má constituição. Há, é verdade, muitos estreptococos, estafilococos e pneumococos, mas as vacinas importantes você já as andou preparando. A nossa terra nova não precisa de tantos adubos, o solo é quase virgem e ubertíssimo, E depois, quando existem semeadores da sua envergadura, que sabem entusiasmar e criar fé, se tem uma certeza desmedida da colheita. Mário, tenho um medo louco de ser bajulador e retórico, mas não posso me calar. Você me deu uma alegria louca de tocar esse carro pra frente em busca de mais coisas e de maior cometimento. Disse tudo. Agora fujo para outros assuntos. Como vão os concursos? Preso pelas encomendas musicais de Oduvaldo_Viana, que realizou um discreto filme nacional, nada preparei para esse primeiro certame. Mas, se você arranjar uma prorrogação do prazo de encerramento, quem sabe.... Sou capaz de jogar aos lobos uma pontinha de vaidade de compositor que você tempestivamente me

soprou no ouvido. Me ativaram, me jogaram até numa comissão organizada pelo Ministério da Educação que a tarefa de tratar dos casos do atual teatro lírico brasileiro. Até este momento, fizemos muita literatura, mas felizmente travei conhecimento com um grande espírito: Celso_Kelly. Nele vejo muitas possibilidades e creio que não me enganei. O concurso Carlos_Gomes, decretado pelo governo_federal permanentemente é um fato. Os operistas que se animem. O diabo é que será o assunto, melhor teria visto um. E por falar nessas coisas, você nada tentou quanto aos planos e ideias trocadas? Tenho receio que, assim escrevendo, você pense estar eu desconhecendo a enorme tarefa que, embora devia, foi sentirmos as suas mãos. E me aborreço da inexistência. Estou sentindo, na época que atravessamos, o prepotente desejo de conversar com você. Nunca recusarei, portanto, a primeira oportunidade para viajar até essa capital. Um abraço e um outro de Liddy.

**** *_n_370127

Meu caro Mário, o que eu desejo que você diga ao Capanema é o seguinte: da necessidade de subvencionar ou auxiliar uma temporada de concertos sinfônicos destinados ao povo. Enfim obedecendo, mais ou menos, nesse campo o que você fez em São_Paulo. E até pensei de estabelecer um intercâmbio em São_Paulo nesse gênero de concertos. Dentro de alguns dias será entregue ao Capanema um memorial solicitando um auxílio de 200 contos para a realização de doze concertos com uma orquestra de 75 professores. Eu desejaria muito que você dissesse ao Capanema de ter lido o memorial e de o ter achado ótimo. Eu sei que o Capanema aprecia e considera justamente você e tudo o que você adiantar em favor desse memorial será ouro sobre azul para mim. Há dias que eu pensava de realizar esse pedido a você e, se não o fiz antes, foi por receio de amolar demais ou mesmo abusar de sua boa vontade para comigo. Um abraço meu e da Liddy.

**** *_n_370221

Separadamente, envio o programa que você me pediu. Incluí uma peça do Martinazzi que acho adorável. Tive em mira fazer um programa bem variado e de grande efeito para o público. As danças de Granados foram orquestradas por mim. É bom ver se aí existem os do Príncipe_Igor de Borodin. Não havendo

material em São_Paulo, fácil me será os conseguir aqui. Já foram deploradas pelo genial e amalucado Villa_Lobos. Deus me perdoe, e você também, o que me escapou da pena!

**** *_n_370303

Caríssimo Mário, emiti as cópias das partes de coros do nosso bailado Maracatu. Quanto às observações e sugestões que você me fez do programa sinfônico, devo reconhecer que você tem toda razão. A primeira parte, então, deveria ser preenchida pela Terceira Sinfonia_Heróica de Beethoven ou a Sétima_Sinfonia Beethoven. Deixo a você a escolha, de acordo com a orientação e distribuição que costuma dar aos programas. Dos italianos, eu proponho a Vitória_Dro de Balilla_Pratella e Pinheiros de Roma de Respighi. Quanto à disposição programática, preferia que ficasse assim: 1) Terceira Sinfonia_Heróica de Beethoven ou a Sétima_Sinfonia de Beethoven; 2) Congada, de Mignone. Quarta_Fantasia para piano e orquestra, de Mignone; 3) Balilla_Pratella. Minueto de Bolsoni. Andantino_A_La_Chica de Maricusì. Le_Masquere de Mascagni. Eu incluiria Pinheiros_de_Roma só na hipótese da Casa_Ricordi não poder fornecer as partes de orquestra, o que não acredito, pois sei que existem em poemas e, até o mês de abril, fácil será a remessa. Outra coisa, o planetário Capanema inventou a representação de um Guarani em português e fixou a data 21 de abril para esse espetáculo. Sendo e fazendo parte da comissão de teatro musical, fui por ele encarregado da organização. Por isso, desejo sobre se é possível protelar a data de um concerto aí para o dia 28 ou 29 de abril. É bom que você saiba dos proveitos que eu tive da representação de O Guarani, o que quer dizer, do favor que você me fará, exclusivamente a mim, eu tirei vantagens pecuniárias. Quantos que não tem recebido. Adiante. Vou compor o Ecleste_Brasilianische pedido. Os discos, ótimos. O Rádio_Jornal_do_Brasil irradiou e as impressões foram as mais favoráveis. O professor Alfredo_Gomes, espontaneamente, disse: mas que coros lindos gravaram lá, em São_Paulo. Eu os ouvi hoje pela rádio. Fiquei radiante pensando na justiça sincera de tão bom artista. Você está de parabéns, Mário. É um grande abraço. Envio também ao nosso talentoso Camargo_Guarnieri. A Liddy me traduziu o seu alemão. Não comentou os erros que não existiam, mas logo insistiu para que compusesse as músicas. Ela manda

um abraço e me pede para dizer a você que, se vier ao Rio, não viaje de trem, mas, sim, de aeroplano, é a coisa mais deliciosa.

**** *_n_370306

Meu caríssimo Mário, então fica definitivamente combinado para 29 de maio. As razões que você me expôs são convincentes. Meditei quanto à escolha entre a Viatore e Pinheiros_de_Roma e acabei escolhendo esta última por ser de maior efeito e apta para fechar programas. As partes e partituras que você deve arranjar são as do Minuetto de Bolsoni, Le_Masquere de Mascagni, Andantino_A_La_Chica de Maricusi, Pinheiros de Roma de Respighi. Necessitamos nesta de uma vitrola e um disco que a capa Ricordi tem em consignaço e, finalmente, Fugatto da Sinfonia_Heróica, de Beethoven. Enviei as partes corais de Maracatu. Você as recebeu? Pelo correio seguem Cateretê e Roseira_Caranguejo, para coro, já impressas. Comporei logo que puder as peças que você me pede. Amanhã, domingo, das 17h às 18h, no programa Jóquei, da Rádio Jornal_do_Brasil, serão novamente irradiados os discos. Programa 1: Pietro Mascagni, Le_Masquere. Abertura: L_Amico_Fritz. Intermezzo: Gino_Marinuzzi, Andantino_a_La_Chica; três_danças_espanholas de Granados, Mignone, Quarta_Fantasia_brasileira para piano e orquestra, solista, Souza_Lima. 6) O_Barão_Cigano, Johann_strauss, sinfonia. 7) Alvorada, da ópera Lo_Schiavo de Carlos_Gomes. 8) Danças, do Príncipe_Igor de Borodin. 9) Minuetto_para_cordas de Bolsoni. 10) Wagner, Tannhauser: Sinfonia. Notas: peças possíveis para qualquer substituição. Os_barqueiros_do_Volga de Weniger, paráfrase; Sambalevy, Alexandre_levy. Condor de Carlos_Gomes, prelúdio e interlúdio; Francisco_Mignone: Congada; Freischütz de Carl_Webber: Sinfonia. Fosca de Carlos_Gomes: sinfonia; Coriolano de Beethoven.

**** *_n_370312

Mário, o governo alemão, por intermédio de seu embaixador, acaba de me convidar para reger vários concertos sinfônicos de música brasileira em Berlim. A orquestra é a filarmônica, a primeira da Alemanha, e talvez da Europa. Você pode bem imaginar a minha grande alegria e a honra que representa para mim esse convite. Se vê que a música brasileira é uma realidade que vai bem além das

nossas fronteiras, e nisso grande parte de muito são para você que batalhou, se contentou, venceu criticando, incentivando, estimulando o movimento que, se aqui é uma grande realidade, lá fora já é uma alvissarante vitória. Lá fora, já bem altissimamente Victorina, se inicia uma época de reconhecimento e respeito. Um viva ao Mário_de_Andrade também! O meu primeiro concerto em Berlim está marcado para 7 de maio. Voltarei pelo fim da 2a quinzena deste mês, de Zepelim. Não terei tempo de ensaiar o meu concerto. Por isso, peço mais um adiamento que, espero, ainda seja tempestivo. O que absolutamente não quero perder é o congresso aí, onde será levado o Maracatu. Agora peço a você o que é que poderia levar de bom dos nossos outros paulistas em Berlim. Pense e me sugira algo e, se você tiver ideias, mande dizer logo, porque o tempo escasseia e tenho que providenciar tudo. Voltarei a escrever dentro de poucos dias. Além de estar radiante de alegria e de contentamento, o Mário vai ter uma satisfação grandessíssima. Um abraço com e afetuoso. Chico.

**** *_n_370402

Caríssimo Mário, recebi tua carta, aceito integralmente o que você me propõe. É indispensável que você entregue à Liddy as partes da orquestra e partituras do sambalevy de Alexandre_Levy. É bom o Frutuoso aumentar o material de orquestra da Dança_dos_Negros. Na filarmônica de Berlim, os violinos primeiros são 20, os segundos, 20, as violetas, 12, os cellos, 20 e os contrabaixos, 20. Converse sobre tudo com a Liddy e ponha completamente de quantos músicos brasileiros que serão no dia 3 de maio. Fiquei radiante com o sucesso que você perseguiu e não sei mesmo como lhe agradecer. Enfim, foi um ícone de 10 a 0. Desculpe aí o papel em que lhe escrevo. Escreverei por esses dias detalhando mais. Um grande abraço. Chico.

**** *_n_370408

Caríssimo Mário, escrevi com tanta pressa a minha última carta, que depois até fiquei envergonhado. Não soube encontrar palavras adequadas para agradecer o que você conseguiu e, creia, se não o fiz foi mais tolhido pela emoção que por outra coisa. Não sou retórico e sei também que você, moderno como é, de mil por mil, gosta mais de fatos que de palavras. Estou, portanto, à espera de poder, em

todas as ocasiões, demonstrar o quanto lhe fico agradecido pelo que fez por mim. Bem, o Frutuoso mandou completar o material da Dança_dos_Negros. E o Sambalevy de Alexandre_Levy, será possível o obter? De Carlos_Gomes, espero incluir Alvorada e O Guarani. A minha partida será no dia 17 do corrente. Acho bom, dado que você arranhou dinheiro, de mo enviar em tempo para dispor dele. Gostaria, se possível, obter uma fotografia sua, pois estou preparando em alemão, naturalmente com a colaboração de Liddy, o que é que vão dizer da nossa música, dos nossos compositores e dos trabalhos desse departamento cultural. Tenho as revistas do arquivo e os discos do departamento, mas gostaria também que você me enviasse notas detalhadas de todos os empreendimentos seus, realizados e futuros. Os dias correm com velocidade incrível, tenho uma pressa danada. Um abraço meu e da Liddy também. Chico.

**** *n_370411

Caríssimo Mário, aqui tenho os 10 contos que por intermédio de meu pai você me enviou. Mais uma vez, todas aquelas coisas que você sabe e que ficam bem guardadinhas no fundo do coração pelo resto da vida. O Frutuoso enviou o Noturno? Teria preferido a Dança_dos_Negros? Por que não a enviou? Em todo caso, levo comigo Neguinha, que eu mesmo orquestrei. Veremos o que é que poderei fazer lá naquelas Oiropas. O Capanema está com vontade de transferir o congresso, por você idealizado, e que será uma das melhores iniciativas culturais até hoje realizadas no Brasil para esta capital. Eu acho, aliás, me permito de achar, que o congresso deve ficar aí, por todos os motivos. E depois não é justo que outros tirem proveito de iniciativas que se não lhe ocorreram. O Sá_Pereira e eu continuamos na desesperada luta para receber as mensalidades atrasadas que o Ministério da Educação e Saúde não nos paga desde janeiro. E Nico, porém desculpável, porque obviamente as coisas não podiam deixar de ser como elas são e estão. A Liddy está preparando um trabalho para ser apresentado no Congresso, que, creio, refletirá, pela sua importância, pois parte da premissa da questão da importação da voz tocando na decadência atual do bel canto, e terminando nas tradições de pronúncia que, infelizmente, na palavra cantada portuguesa do Brasil, ainda não vingaram. Mário, no meio de tanta luta e resistências passivas, eu parto com o coração cheio de esperanças de fazer um

bonito lá fora, e ainda mais confortado por essa grande prova de amizade e confiança que você acaba de mostrar. Um abraço grande e afetuoso. Francisco_Mignone.

**** *n_370416

Um grande e afetuoso abraço do Mignone.

**** *n_370524

Mário, cá estou de malas prontas, à espera do vapor que aí chegará no dia 10 de junho. A primeira irradiação do concerto realizado, em Berlim, gorou, devido às fortes interferências magnéticas. Amanhã, 25 do corrente, a Hora_do_Brasil deve fazer uma nova irradiação. Será que amanhã terão mais êxito? O meu concerto, em Berlim, teve grandíssima repercussão. Já estou contratado para dar dois concertos, com grande orquestra, em Berlim, no próximo mês de dezembro, e mais oito nas principais cidades da Alemanha. Há também a possibilidade de combinar algo de grande repercussão para o Brasil e os brasileiros, mas que direi quando tiver a confirmação, que espero será no próximo agosto. Mário, eu gravei várias peças de minha autoria ao piano. Serão irradiadas, no dia 9 de julho, para o Brasil. Os diretores querem oferecer essa irradiação ao Departamento de Cultura de São_Paulo. Eu não sei se aí podem receber irradiação de ondas curtas. Em último caso, você combine com o Dr Dorival_Fontes, diretor do Departamento_Universal_de_Propaganda. O que você precisa fazer é escrever imediatamente, via aérea, em Berlim, dizendo que aceita a irradiação. Está claro, sem ônus. A sua carta deve ser endereçada ao Dr José_Fernandes_Grotstein, Berlim Charlottenburg. Além disso, o diretor da homefunk está disposto a irradiar, por toda Alemanha, e a retransmitir pelo estrangeiro, se você autorizar todos os concertos que o Departamento_de_Cultura de São_Paulo desejar e julgar. É preciso, porém, avisar sempre, com antecedência de pelo menos 30 dias. Como é que se pode fazer isso? Aí, que eu saiba, não existem transmissores de ondas curtas, mas se você chegasse num acordo com o Departamento Nacional de Propaganda, talvez isso fosse possível. Se poderia fazer a irradiação, por telefone, até o Rio, e dali retransmitir por ondas curtas. O diretor quer uma proposta com datas e horas certas. Eles costumam gravar para depois

retransmitir. O endereço é Dr_Phill_Harald_Dietrich_Rais_homefunk_Gmbh Berlim Charlottenburg. Decida logo e escreva. Eles são como nós, gente que decide e faz logo as coisas. Olha que o nós é no sentido eu e você. Recolhi, num álbum, todas as críticas, programas e propagandas do meu concerto de música brasileira. Imagine que todas as principais citadas da Alemanha têm críticos dos mais importantes jornais em Berlim. Uma coluna de propaganda para a música brasileira. Você vai ver, eu fiz questão que saísse sempre F_M, Maestro, diretor da orquestra do Departamento_de_Cultura de São_Paulo. Mil coisas eu tenho a lhe contar. Mário, quando será que nos encontramos? Deve ser logo. Venha ao Rio, se puder. Alemanha é um campo ótimo para a propaganda da nossa música. Um abraço saudosíssimo do Mignone.

**** *n_370620

Caro Mário, obrigadíssimo pelo telegrama. Estou à espera de novidades suas quanto ao Congresso. A Liddy está com o trabalho muito bem_acabado, e, creio, muito lhe interessará pelo conteúdo. Desejo saber quando é que você vem ao Rio, pois, se não me engano, a Liddy recebeu uma carta nesse sentido. Você recebeu minha carta de Trieste e escreveu aos diretores do homefunk para terem transmissão do concerto que lá deixei gravado e que eles pensam em oferecer ao Departamento de Cultura de São_Paulo? Nesses dias, ando atarantado com as 1000 coisas que tenho a fazer, resolver e providenciar. De passagem em Berlim, vi o Jatobá. Ele também preparou algo para o Congresso. Breve virá ao Rio para seguir depois até aí. Do Guarneri não recebi, até este momento, nem um simples postal. Como vão as coisas do Maracatu? Os meus velhos estão aqui. Falamos tanto em você, que você deve andar com os ouvidos torturados de tanto assobiar. Ciao. Passo a pena para a Liddy. Chico.

**** *n_370816

Mário caríssimo. Você ainda não apareceu e nós esperando, esperando ti_Mário, como diz a Liddy. Bom, eu estou devendo um concerto ao departamento. Querendo, porém, dar uma prova de gratidão ao e pelo que vocês por mim fizeram, quando da minha ida à Alemanha, vou dar e propor uma sugestão a você: gostaria de realizar dois concertos, sem ônus de espécie alguma para o

departamento, na 2ª quinzena de outubro. Para cada concerto, necessitaria de quatro ensaios com orquestra. A distância dos mencionados concertos deveria ser de, no máximo, uma semana, pois, pelo acúmulo de serviços que aqui tenho, não posso me demorar na minha Pauliceia. Separadamente, vão os programas. Você estude a possibilidade e ou a conveniência de os realizar e mande dizer sinceramente, aliás, como sempre, aprecio quando você o faz, para me preparar devidamente. O Capanema ainda não deu ordens para a execução ao ar livre do nosso Maracatu. Tudo aprovado. Falta o porquê final para a iniciação do que foi decidido pela comissão do Teatro_Nacional. Me escreva logo, Mário. Faz sempre muita falta a palavra boa que você manda pra gente, de vez em quando. É ruim acostumar a gente bem. Com as recomendações da Liddy, vai o meu abraço e ciao. Francisco_Mignone. Programas propostos. Programa 1 dia 23. Bach: Três prelúdios para orquestra de cordas; Scarlatti: Sinfonietta para orquestra de cordas; Concerto_número_cinco de Beethoven, em Mi_bemol_maior, para piano e orquestra, solista: Antonieta_Rudge; sonho_de_um_menino_travesso de Mignone (primeira_audição); Momus_poema_humorístico de mignone; salamandra_do_amaral de Luis_Cramen; Tannhauser Richard_Wagner. Pode ter também: Suíte_Bergamasque de Debussy. Programa 2 dia 30. Variações_sobre_um_tema_brasileiro de Francisco_Braga; Imbapara_poema_índio Lorenzo_Fernandes; Mignone: Quarta_fantasia_brasileira, primeira_audição piano e orquestra, solista Souza_Lima; Ponteio_nr1 de Camargo_Guarnieri (primeira_audição); Toada_a_moda_paulista de camargo_guarnieri; Roda_das_flores de Frutuoso_Vianna (primeira_audição); Negrinha de frutuoso_vianna (primeira_audição); Capricho de frutuoso_vianna (primeira_audição); Mignone: Babaloxá, poema africano (primeira_audição).

**** *_n_370910

Mário, há dias enviei uma carta expressa. Recebeu? O número da carta, pelo talão que aqui está em meu poder, é 200714. Indico o número, pois, na aludida, estavam incluídas suas cartas de Rundfunks. Sintetizando, escrevia: a irradiação da Alemanha pra cá é inteiramente gratuita, basta enviar o nome e potência da estação que deverá fazer a retransmissão. Não conseguindo a estação, basta

escrever agradecendo. Antonieta toca o concerto em dó_maior ou dó_menor? O professor Crescenzo_Carlino manifesta o desejo que o Georgete_Penim toque num dos seus concertos. A título informativo, escreveu isso a você. O Souza_Lima tocará a Quarta_Fantasia_brasileira, eu não desejo outra coisa, mas ele anda tão ocupado, que penso, em caso de negativo, substituir a Fantasia pela Seresta, tocada pelo Corazza. Em todos esses, você confirme, por favor, o do Souza_Lima. O grande concurso será na primeira quinzena de outubro. Cá estou eu recapitulando a fuga. E é só. Um abraço afetuoso e lembranças da Liddy. Mignone_Si_Lá_Sol.

**** *n_370919

Meu caro Mário, escrevi, há vários dias, ao Souza_Lima. Não me explico como é que ele não tenha ainda recebido a minha carta. Em todo caso, você fez muito bem de falar com o João e eu dei um pulo de alegria quando vi que ele aceitou. Que bom e gostoso. Eu e o Souza_Lima nos devemos uma porção de favores recíprocos e será difícil uma briga de músicos. Me puseram uma pulgazinha atrás da orelha e fiquei com um medo que ele não tocasse. Do tamanho de um bonde paulista. O meu velho escreveu que encontrou, no arquivo do centro_musical, a partitura e as partes todas de orquestra do segundo concerto de Beethoven. Que bom. Aceito e assino o seu compromisso com o Camerini, mas será que ele sente ainda esse frisson que a Seresta dá para a gente? Quando é mesmo, Macunaímo? Ele andou por aquelas Oiropas, de onde a gente volta angulosa ou gongórica. É disso que eu tenho medo. Mário, guardei uma bordoadá que já levei e que, por reflexo, você me levanta também. Os hominilopos da Escola_Nacional_de_Música, ex_instituto, marcaram o meu concurso para a cadeira de regência. Fixaram a data de 18 de outubro. O concurso dura 2 dias. Eu poderei embarcar somente a 20 à noite ou de manhã. Para manter a data de 23, teria que ensaiar de manhã e de tarde os dias 21, 22 e 23. É isso uma coisa viável? Escrevi nesse sentido ao meu velho para que se comunicasse com o Camerini, o avisando que se avistasse com você para decidir. O ideal seria que você protelasse tudo de uma semana, quero dizer, de 23 pra 30 e 30 pra 6 de novembro. Pode ser? Li várias vezes a Lenda do Luiz_Cosme. É um trabalho que francamente não me agrada e nem me parece que tenha a qualidade de

orquestração que permita qualquer possibilidade de interesse ou alteração. Como curiosidade passa. Será que isso chega? É você quem vai decidir. Lorenzo_Fernandes não poderia assumir essa primeira_audição? Juro que não é maldade, não, e nem fisco. A Liddy gostou da lembrança e mandou um abraço. E é só. Ciao. Mignone.

**** *_n_370928

Mário, não pode ser a inclusão do Camerini. Tem que ser o primeiro concerto de Beethoven, sem a Antonieta, porque não tem tempo suficiente para estudar coisas outras. E mais. Vou levar a peça de Luiz_Cosme. Ah! Mignone... Venceu qualquer relutância que porventura eu pudesse ainda ter. Você, o Cosme, o Augusto_Weger e eu também vamos ficar satisfeitos. Estou copiando a partitura do Cosme, só assim é que a posso reger. Ele é mole demais para copiar tudo outra vez. Já estou na metade da obra e, por isso, não posso voltar atrás. De um lado foi bom porque tinha erros, de tal monta, que até pareciam os que aparecem em cartas mal redigidas. Não me excludo. Ficam então marcadas as datas de 30 de outubro e 6 de novembro para os concertos. Embarco no dia 21, à noite. Em separado, envio os programas que é como vão ficar definitivamente. Hoje mesmo, escrevo outra vez ao Souza_Lima. Não se esqueça de prevenir Antonieta_Rudge. Estou estudando fuga pro concurso. Que barbaridade! Voltar a penitenciária dos músicos! Oxalá que a final não seja um bem chi_lo_as. Um abraço da Liddy e outro desse ecofremo. Ah, Mignone. ps: Algumas modificações, nos programas, feitas de acordo com o tempo disponível dos ensaios, que me parece que são 8.

**** *_n_371001

Mário, Camerini apareceu ontem à tarde. Não me encontrando, deixou a partitura do concerto de Haydn com a Liddy. Hoje de manhã, ele me telefonou. Expliquei a ele que não poderia, por falta absoluta de tempo, incluir um concerto no programa. Ele me respondeu que ficaria muito admirado, porque qualquer regente leva esse concerto com um único ensaio e lendo a partitura à primeira vista. Quando disse ao Camerini que o primeiro concerto estava marcado para o dia 30, ele ficou furioso, alegou que vai voltar à Europa no dia 25 e que, portanto, esse adiamento, de 23 pra 30, era coisa combinada com você em prejuízo dele. Com

uma calma única, relevei que você até fazia questão que ele tocasse e que, nesse sentido você me havia escrito. Não quis ouvir razões e trancou a ligação dizendo: vou dizer ao Mário a verdade. A verdade é uma só. É que a gente não compreende como é que uma caixa craniana tão microscópica possa conter tanta imbecilidade. Mário, por favor, não se aborreça com tudo isso. Deixe o homem ficar como está. Ele não merece nem corretivo de uma boa lição. Que volte à Europa carregando as suas misérias. É a melhor solução. Você gostou dos programas? A Chacone, de Rameau, é uma dessas refinadas musicais loucas, do outro mundo. Vale o concerto todo. O Luiz_Heitor me cedeu as partes de orquestra. Que tal a inclusão do Après_Midi? Estou num entusiasmo infantil. Acho que o programa está perfeito. Não estou vendendo caro, não. Todos podem errar. Manda dizer logo se errei. Você pode ver as coisas sobre outro prisma. As fugas do concurso estão atrapalhando a minha vida. Com as recomendações e abraço dos 2. Francisco_Mignone.

**** *_n_371015

Mário, acabo de receber um contrato magnífico da Real_Academia de Santa_Cecília de Roma para reger um concerto de música sinfônica brasileira no Augusteum de Roma. As condições que me ofereceram são ótimas. A data do concerto está marcada para 20 de abril de 1938. Quer dizer que poderei protelar a minha ida a Alemanha para o mês de janeiro. Nesse sentido, já enviei a Berlim cartas aéreas pedindo um adiamento possível. Se me recusarem, então, partirei em dezembro mesmo. Em Roma, vou levar Amazonas de Villa_Lobos, Salamanca_do_Jarau de Luiz_Cosme, e Maracatu de mignone, deste redator. São três boas expressões da nossa música. Ademais, em Roma, o público é bem mais eclético do de Berlim. Agora estou me aprontando para os concertos da EIC. Desejo levar da melhor maneira possível. Embarco no dia 21 à noite. Você virá ao Rio para o coral? Como vão os namoros com os indesejáveis? Mário, vá pensando, desde já, no libreto. Você prometeu e sei que você, quando promete de verdade, não desconversa, não. E é só. O resto a gente avisa você aí. Um abraço de nós dois. Mignone.

**** *_n_371116

Meu caro Mário, a ópera deve ser em um ato só. Prefiro assunto cômico. Leia o Gianni_Schicchi de Puccini. Depois, O_vendedor_de_fazendas de Monteiro_Lobato. Faça um coquetel dos 2 e espere um tempinho, uma semana, se tanto. Em seguida, deixe a sua fantasia se passar. Escreva tudo que ela mandar. Não releia o que sair da pena. Mande logo para mim. O que eu quero é comicidade, muitos personagens, muitos episódios, quadros em penca, enfim, um mundo de coisas para depois cortar, sintetizar e musicalizar. Nada de engraria. Prefiro um assunto moderno. Mesmo cidade, smoking jazz, samba, conservatório servem. Espero novidades de Oneyda_Alvarenga. E Paulo_Magalhães arranhou o Pingo? Lembranças afetuosas da Liddy, abraço do Xico. O Camargo_Guarnieri contará os mesmos aborrecimentos com a Escola_Nacional_de_Música. Quanta inveja, Mário, nesse mundo! O diabo é que sempre foi assim e sempre assim será. Um dia, a gente...

**** *_n_371121

Meu caro Mário, a Liddy já me tinha escrito que você havia me presenteado com os 2 primeiros discos do departamento. Me interessarei pela difusão, por intermédio da Rádio Jornal_do_Brasil. E muito obrigado pelo destacamento. A data 24 de abril é boa para o concerto que tenho apalavrado com você. Concordo quanto à escolha do Souza_Lima para a Quarta_Fantasia com piano e orquestra. Separadamente, envio o programa que você me pediu. Incluí uma peça de Martinazzi, que acho adorável. Tive em mira fazer um programa bem variado e de grande efeito para o público. As Danças de Granados foram orquestradas por mim. É bom ver se aí existem os do príncipe_Igor de Borodin. Não havendo material, as partes, em São_Paulo, fica fácil me será as conseguir por aqui. Já foram deploradas pelo genial e amalucado Villa_Lobos. Deus me perdoe, você também, o que me escapou da pena. Você me dirá quando é que lhe devo mandar as partes dos coros do Maracatu, sim? Parabéns pelo êxito do primeiro concurso sinfônico. Um grande e vistoso abraço do Mignone.

**** *_n_380110

Meu caro Mário, está chegando a hora de embarcarmos. Tendo de marcar com antecedência o quantitativo de marcos, que pretendo gastar na Alemanha, peço

venha a você se insisto perguntando do que é que decidiram me incumbir na Alemanha. Se a resposta for positiva ou negativa a mandem logo porque há uma série de complicações inventadas recentemente para requisição de moedas estrangeiras. Aqui está um calor de rachar. A Liddy, atormentada com os preparativos da viagem maravilhosa. Um abraço dos dois. Mignone.

**** *n_380119

Mário, o sexteto não foi editado ainda. O bem_intencionado Capanema não providenciou nada e as edições sustaram após o quinteto de Lorenzo e uma de composição do Agnelo_França. Em todo caso, quero corresponder ao seu apelo e envio a meu pai 4 pecinhas em forma de suíte para quarteto. Estão bem_dispostas, soam bem e agradam de pronto aos executores e público. As partes separadas dos executores estão mal copiadas. Peço a você que se ponha de acordo com o meu velho para as copiar. Ele copia rapidamente, com clareza e amor. A partitura é original. Não tenho cópia. É necessário, pois, recomendar que não me extraiam a partitura. Com a Oneyda está tudo combinado. Que gostoso termos o nosso Maracatu gravado. Vai ser um sucessão. Escrevo hoje também ao meu velho. Um abraço de nós 2. Mignone.

**** *n_380119

Mário, já tinha lhe enviado a carta expressa que, com toda certeza, se antecipou a essa quando encontrei o Fontainha, ao qual expus o caso do sexteto. Ele me assegurou que há tempos enviou a este departamento um exemplar do sexteto. Foram poucos exemplares que ele distribuiu. E que eu, autor, ignorava terem sabido. Em todo caso, Fontainha assumiu o compromisso de enviar a este departamento outro exemplar do sexteto. Logo que o Carl_Webber entregar os restantes exemplares que não foram entregues devido às hesitações do Capanema quanto à capa. Assim sendo, você, Mário, pode mandar aos Estados_Unidos o exemplar em seu poder, sendo que o mesmo será oportunamente substituído pelo que se prontificou de dar o Fontainha. Você querendo mandar para os Estados_Unidos também o quarteto é bem melhor. Assim poderão excluir os 2 ou escolher. Um abraço. Mignone.

**** *n_380130

Mário, recebi, por intermédio do meu pai, os 15 contos. Estou procurando um meio de converter esse dinheiro em marcos compensados. É uma luta. Há mais de 15 dias que não faço outra coisa do que correr entre o Banco_do_Brasil e o Banco_Alemão_Transatlântico e isso porque tive que adquirir também marcos twist. Com as novas leis e exigências bancárias, tudo é tão difícil, complicado, Capanemamente longo e demorado. No entanto, à socapa, quanta gente vai à Europa, por riscos e motivos e imprecisáveis negócios, devem, bem epistolados, conseguir o dinheiro que quiser. Enfim, é questão de paciência apenas. Não sei se meu pai já lhe entregou as cópias dos quartetos. Enviei a ele instruções nesse sentido. O sexteto vai o que o Fontainha, há tempos, lhe enviou. A edição está enguiçada, mas o Fontainha se prontificou em enviar o exemplar logo que o intrincado assunto for solucionado. Tratarei com o máximo carinho da encomendazinha que você me deu. Aliás, irei com a Liddy até a phonogrammarchiv_staatlische_museum e ela, com a segurança que tem em se exprimir no idioma alemão, tudo fará para o conseguimento da empreitada. A subvençãozinha de viagem, se chegar, será um alívio grande. Se não, ficarei sempre agradecido pelo que já fizeram e pelo que tencionaram fazer. Nosso embarque será no dia 5 de fevereiro no Cap_Arcona. Aqui fica, pois, o melhor e o mais afetuoso abraço do Mignone. Meu endereço em Berlim é brasilianische_botschaft.

**** *n_380326

Mário, tenho a possibilidade de adquirir, nas melhores e mais vantajosas condições, todas as produções de música de câmara e sinfônica moderníssimas dos autores alemães. Nas sinfônicas, se inclui partitura e parte de orquestra. Posso e me ofereço de fazer essas aquisições com a subversão que o Dr Fábio_Prado se prontificou de mandar e que, felizmente, posso destinar para o que adiante disse. Os discos do Maracatu estão prontos e seguirão para a capital nos primeiros dias de abril. O convite oficial para você vir até cá é coisa certa. Você deve vir, Mário. É uma necessidade de você entrar em contato com essa gente tão disciplinada, culta e disposta a tudo para o melhor entendimento entre o Brasil e Alemanha. O Capanema lá do Rio é um cavalo, nada entende, me fez

uma, que só se pode esperar de um moleque. Um abraço de nós 2.
Francisco_Mignone.

**** *n_380620

Mário, o que você me escreve é lamentável para nós todos. Quem lhe escreveu com toda a pressa foi a Liddy. Eu nem tempo para isso tive e a Liddy também andou atarefadíssima. Mil coisas: apartamento novo, luz, gás, telefone, encerador, poeira, tudo sujo, imundo, mobílias, caixotes, nervos, brigas... O diabo! Fora de casa, almoços, Lorenzo_Fernandes e todas as encrencas do seu conservatório, serviço embaralhado na Rádio Jornal_do_Brasil, bilhetinhos espalhados por um bando de amigos certos dando comunicação ao público brasileiro que sou espião, um traidor, Judas e nazista. Tenho os folhetins para mostrar a você, cartas anônimas no calão do costume, pacote com excrementos e assim fui recebido de volta da excursão artística ao velho continente. Eu sei que você anda desoladíssimo. Estou a par de tudo. Lamento a incompreensão funesta de nossos homens de governo, mas a gente não pode dar pontapés nas paredes e, por conseguinte, é preciso se agarrar a qualquer filosofia, mesmo a mais incipiente. Quanto aos discos do Maracatu, penso que deve haver um grande equívoco ou confusão. Eu escrevi 4 ou 5 vezes, pelo correio aéreo, quando estava em Berlim. Informei você de tudo, nunca tive resposta. E até hoje nem sei se você leu as cartas. Fiquei desoladíssimo pelo silêncio, mas sempre pensei que você devia ter imensos aborrecimentos. Espiritualmente eu ficava tão perto de você que é impossível que você não tenha sentido isso. Espero você na próxima semana. Havemos de conversar sobre muita coisa e creia: você compreenderá, da maneira mais definitiva possível, como é que nós queremos o nosso bom e grande Mário_de_Andrade. Um abraço do Chico.

**** *n_390125

Mário, já estivemos na sua casa. Tudo em ordem, limpinho que dá gosto. Tiramos o Clã_do_Jabuti que logo devoramos. Lendo notavelmente. Ontem à noite, estivemos lendo e achamos que você tem um talento desgraçado, bonito mesmo. Não é elogio, não. É apenas uma continuação da grande admiração, ainda mais firmada, que temos por você, seu movestão. Vimos na sua escrivanhinha várias

cartas, algumas expressas. Temos que enviar para aí? A Liddy é mais esperta. Queria que eu as enviasse. Eu, mais preventinho_do_Moraes, achei mais elegante perguntar antes. Lemos e ficamos revoltados com o super hipócrita decreto da liquidação da Universidade do Distrito. O homem é mais invejoso mesmo. O Mignone tinha razão, você foi quem disse, Mário. Apesar de todos os pesares, você deve voltar pra cá. Para seu Mário_de_Andrade, quando se fecharam umas portazinhas se abrem insultivamente o portão do tamanho do Mignone. E mais do que tudo, faz uma falta a sua companhia, que nem queira saber. Você nos acostumou mal e é justo que nos pague com o tributo que desde já reclamamos aos berros. Mário, agora uma coisa muito crespa, da gente de ser, mas que vem do fundo do coração, com a gente em toda a linha e sem a mínima cerimônia possível. Queremos ter o prazerão de ser úteis a você. Não tanto por gratidão, mas, sim, pelo afeto que temos por você. Deixe de fitas e disponha de nós como gente sua e você nos deve dar esse gostinho na primeira ocasião. E os prelúdios? Saem? Lemos o artigo do Estado sobre o futebol. Você também faz Villa_Visno? Porém, não chega aos dó_de_peito, segunda gravação do Alvorada. O Murici cá estreou, ouviu os discos, gostou tanto, elogiou com sincero entusiasmo. Vai escrever um artigo sobre a importância enorme que tem, para a arte musical nossa, essa iniciativa. Manipulei, inventei umas partidas. Umas estão à sua espera na próxima volta. A Liddy caçoa de mim quando digo: estou preparando uns coquetéis do outro mundo para o Mário elogiar. Ciao e um abraço do amigo, do vosso Mignone.

**** *_n_400112

Ti_Mário, 4 dias levou para chegar, até cá, sua carta e o livro. As informações que você nos pede aqui vão elencadas: 1) Ficaremos aqui até o dia 17. No imediato, voltaremos a São_Paulo, onde pretendemos ficar uma semana; 2) A passagem, em auto aluguel, de Caldas a Pocinhos custa 60000 réis, há porém um serviço ótimo de ônibus. Sai daqui às 7h00, às 15h00 e às 17h30. Este último em combinação com o único rápido que chega a Caldas de São_Paulo. A duração da viagem de Caldas a Pocinhos de ônibus varia de 1h15 a 1h30, ida e volta, e custa 15000 réis. Os carros são grandes e de bom aspecto. A estrada de rodagem, dizem, está em boas condições. 3) Em Pocinhos, existem 2 únicos hotéis, um

bom e outro *cosi_cosi*. Do primeiro vai uma lista impressa e do outro só posso dizer que é simples demais e custa diária de 15000 reis. Pra tomar lugar, precisa, para ambos, marcar com antecedência por telegrama ou telefone. Se você respondeu em tempo, podemos telefonar daqui. Sai e fica mais barato. Pocinhos se reduz a meia dúzia de casas. Se você tiver estro, poderá acabar o romance que a Liddy acude que você conclua ainda este ano. Não será por falta de colina e sossego que você não o concluirá. A sua carta, cheia de tristezas físicas, nos deixou um tanto perplexos. Porém, confiamos que o espírito e a boa fibra do novo Ti_Mário triunfará outra vez de todos os males. Eu creio que, em Pocinhos, as baratas não incomodarão você. Eu estou vagabundo, deliciosamente vagabundo. O tal poema de máquina anda cagadissimamente lento, mas espero que não seja sem esse nome não.

Ciao, abraço e perdoe se não sou mais afetuoso com você nesse momento de preocupação física de sua parte. Creia no afeto bom do amigo Mignone.

**** *_n_400213

Mário, estou com a alma aos pés. Leia só o que é que o Camargo_Guarnieri teve a coragem de fazer. Você sabe, seguiu as minhas lutas, conheceu os meus aborrecimentos motivados pela coleção de discos de música brasileira. Fale com o Camargo e explique, por favor, a enorme e nova gafe que ele fez. Escrevi uma carta bem dura e malcriada a ele. Não estou arrependido, não. Preciso absolutamente cortar relações com ele. Não pode ser diferentemente. Até breve. Um grande abraço. Mignone.

**** *_n_400321

Mário, você não pode imaginar como eu lamento ter envolvido a sua pessoa nesse caso encrencadíssimo de Camargo_Guarnieri, Casa_Odeon e Casa_Ricordi. Eu só me revoltei e fui malcriado quando li o primeiro protesto da Casa_Ricordi, que atingia e diminuía as minhas possibilidades artísticas. Quanto aos direitos do Guarnieri, eu acho que são sacramentais. Até vou fazer fundo o que está em mim para aclarar essa antipática questão. Posta como foi, agora, colocada a divergência toda, desculpe o pleonasma, me admira que a Casa_Odeon não tenha cumprido com as exigências que a lei dos direitos

autorais impõe a todas as casas editoras de discos. Infelizmente, até a segunda-feira, a Casa_Odeon está fechada e o gerente, senhor Strauss, está fora do Rio. No entanto, segunda-feira irei pessoalmente até o Alto_da_Tijuca, onde funcionou a fábrica, para ver claro nessa questão dos direitos de Guarnieri e, quanto a você, que, se houve trespasse ou pensava atrapalhação, na parte dos direitos autorais do Guarnieri, será o primeiro a dar mão forte ao Camargo nas justas exigências dele nesse sentido. Mas a primeira carta da Casa_Ricordi falava no abuso do arranjo feito por mim e foi aí que embestei. Hoje as cartas cantam e contam outra canção no jogo. Esse jogo é favorável ao Guarnieri. Não há dúvida nenhuma. Guarnieri que tenha paciência e espere para depois da Páscoa, mas você ficou offside. Melhor deixar os outros bater o pênalti. A gente te pensa bastante e te vê com os sobrinhos deliciando nas horas paulistas. Até muito breve. Um abraço de nós 2.

**** *_n_400914

Você, ti_Mário, vai ter a agradável surpresa de gozar do grupo Bennet. A Liddy não esqueceu o artigo de Gilberto_Freire que acompanhou a presente. Estou trabalhando nas Igrejas. Todas estão alinhavadas. Acabei isso, tanto só tenho traçado o plano da Igreja inicial, que é a de São_Francisco_da_Bahia. Quanto à última, penso que bem pouco ficará do que já tinha esboçado. Quero ver se consigo apanhar as linhas gerais dos discos improvisados, essa experiência me valeu de ensinamento, ou melhor, mostrou minha necessidade que tenho de me livrar de uma porção de bobagens de ordem puramente técnica e tradicional. Urra! Aí vem o pessimista. Será que viverei suficientemente para deixar obra séria, limpa e definitiva? Se eu tivesse mais anos, mais amor à humanidade, tudo seria fácilimo e me traria um bem_estar espiritual que tanta falta me faz. Saudades, goze de seus sobrinhos, seu Mário, que muito dos meus eu já tenho. Aqui vai um abraço de nós 2. Liddy e eu, Ti_Chico.

**** *_n_410115

SOS, estamos sós, você faz falta. E essa falta de notícias? Porque no Rio não temos clima mais temperado e a gente mais tempero na vida que é vivida com 4 meses de carnaval. E se tivéssemos um franciscano, um Pereira mais homem,

um terano, menos quixotes e flite, muito flite para os baratos da terra? Che companheiro! Até parece devaneio. Vamos voltar à vuca fria da tierra. Acabei as partes da orquestra da Festa_das_Igrejas. A partitura foi ao encadernador. Necessito que o inspirador me dê a descrição necessária para crítico burro não errar. Eita, Mignone! Lá vem você outra vez, esquecendo dar banana pros outros. Acho que você, Mário, pode fazer isso aí mesmo, pra me dar depois aqui, no fim do mês, acabadinho_da_silva. As coisas lá nas Festas se passaram desse jeito:

- 1) São_Francisco_da_Bahia. Uma premissa: o autor faz questão de não empregar os sinos na orquestra, a não ser na última parte. Nas três partes antecedentes, os sinos devem sair dos acordes que a orquestra volta e meia dá. Vozes de órgão ao longe não entram na igreja. Crianças brincam em frente da igreja. Vem mais gente. É dia festivo pra igreja. Na igreja, há qualquer função. Aos poucos, o povo entra na igreja. O autor não entra, mas adivinha o que acontece. Então rebola e ouve cantochão de coros, órgãos e tudo termina como no início.
- 2) Rosário_de_Ouro_Preto: o autor está dentro da igreja. Aí tem, como uma visão do que foi nos tempos passados da igreja, as lutas e tudo, etc. e tal, que você, Mário, sabe melhor do que eu. Se ouve um canto, que é qualquer coisa entre cantochão e canto_negro. Longo, de grande expiro e, ao mesmo tempo, acompanhado de lamentos, suspiros de multidões sacrificantes, escravizados e atormentados e tudo termina também numa visão.
- 3) O_Outeirinho_da_Glória: o tipo da música farfetchen, que a gente sabe como é feita, porque é gostosa e acaba entregando os portões.
- 4) Nossa_Senhora_do_Brasil_Aparecida: Num berimbau de sinos, num trovar de órgãos múltiplos, numa fusão de corais diversos, todas as igrejas correm para saudar o santuário sagrado, onde brilha, mansa e pequenina, Nossa_Senhora_Aparecida, Nossa_Senhora_do_Brasil. Tá aí tudo. Agora, ajuda aí, mãozinha, que Deus te ajudará. De noite, vou começar o bailado. Estou com o jeito de fazer coisa boa. Veremos. O Tucho soube que você está em São_Paulo. Eu não escrevi nada disso a ele. Com certeza vai te telefonar. A Liddy manda um abraço e quer que você beba um chope no Franciscano à tarde. Eu ando meio assim com a sua ausência e quase certo de acabar por essas tardes, não tivesse eu também tanto medo dos baratos paulistas. Um abraço muito sincero, fraterno e afetuoso do Mignone

Meu caro domador, tenho trabalhado de 14 a 15 horas por dia somente e sabe por quê? Num Bailado para o Velterlick. A trama do Bailado é baseada no episódio da abolição da escravatura nos tempos da Princesa_Isabel. Cá entre nós, a dos Braudes, no Brasil, ainda perdura e até quando? O Bailado se divide em três episódios e quadros, nessa disposição: Quadro 1: a) Mercado dos escravos; b) Chega um jovem fazendeiro que quer comprar uma criada preta; c) Dança das escravas, o fazendeiro escolhe uma, essa tem um noivo; d) Desespero do noivo após a saída da noiva com o jovem fazendeiro; e) No mercado dos negros acontece uma algazarra que faz aparecer o noivo no segundo plano. Quadro 2: Na corte da princesa Isabel. a) Grande minueto; b) Dança do príncipe; Gavotta; c) Movimento dos ministros, quase cômico. Esses apresentam 2 decretos à princesa: o primeiro que ele pega é da escravatura, segundo, da abolição, que assina. As danças se reatam. Os negros, criados da corte, ficam com enevados pelo ato, dançam na espera de melhores dias. A música que é linda, mesmo. Você vai gostar. Quadro 3: O prelúdio é o que de melhor escrevi em música brasileira. a) Na beira de um rio, uns bancos do norte; b) Dança de negros até caírem mortos de fadiga; c) Passa o noivo que atravessa o Brasil inteiro em busca da noiva. Aqui tem coro interno e a coisa de efeito; d) Final dramático e suicídio do noivo que se atira num rio de uma altura. A música tem de tudo, sem mixarias, coisas ótimas, algumas coisas boas, outras medíocres e mesmo lamentáveis. De vez em quando, aparece uma

**** *_n_410709

Meu caro ti_Mário, lemos a sua afetuosíssima carta. Fiquei empolgado com o plano de suas grandes seguidas imperiais. Aceito na íntegra, necessitando apenas discutir o plano em vários detalhes com você na primeira oportunidade que voltar a São_Paulo. Logo que for marcar a data de apresentação de leilão, escreverei a você quando é que aí estarei. Peço que, desde já, você separe músicas, temas e outros materiais musicais do nosso grande empreendimento. Já você fica autorizado a me xingar, abespinhar, irritar durante todo o período de produção idealizado. Os meus brutos recalques me escangalharão com a alma que passeará à vontade dos pés à cabeça, até a coisa sair a contento do quadrunvirato afetivo, tão acertadamente indicado por você e merecedor da

dedicatória da obra. Ao lermos a parte afetiva da sua carta, Liddy e eu ficamos com os olhos molhadinhos, uma vontade de abraçar você, de ver você logo. E nem trocamos impressões. Já as nossas almas tinham falado tanto que tivemos um louco medo das palavras. Um abraço do Mignone. O Tucho escreveu textualmente: Vou telefonar ao Mário hoje. Ele está esperando.

**** *_n_410710

Ti_Mário, mas que bom. A sua carta nos deixou num desassossego brutal. A Liddy já escreveu uma carta bastante espevitada, bastante afetiva a você, dizendo do quanto acompanhamos, afetosamente e atormentados, o momento sensível pelo qual você está passando. Não queremos cartas como a última que você nos enviou e desejamos logo ver o nosso Mário de sempre, bom, amigo e tão cheio de compreensão e vontade de ajudar espiritualmente e artisticamente este recalcadíssimo e sensibilíssimo Miguinone. Mário, eu tenho trabalhado na Grande_Suíte_Imperial, porém, as primeiras tentativas malograram. Tenho que recomeçar. O meu medo é de cair em anacronismos musicais, se entenda, expressivos musicais. Acho que, quando a gente escolhe um tema ou assunto romântico, a música que acompanha o texto ou se mantém num quase purismo, só pode ter de atual a parte técnica. Como você bem vê, a falta sua, neste momento, é ainda mais sensível. Você deixou um vazio que não posso obviar. Estou vendo que, se não for por motivos outros, terei que ir até aí para tomar um banho de ideias novas, ideias que surgirão da nossa troca de opiniões e orientações. Com a carta de Liddy, vai esta. Um abraço grandalhão de nós 2. Ciao. Chico.

**** *_n_410713

Ti_Mário, estou quase no fim da composição musical do Bailado de Vera_José_Olímpio. A orquestração virá depois. Você deve estar mais ou menos lembrado do assunto. Dessa vez, trabalhei de maneira mais livre o possível. Não me incomodei com formas, proporção e equilíbrio e que sei eu mais de que. Me recordo que numa ocasião você me disse: por que não escrever uma obra musical que tivesse um seguimento completamente livre?! Pois é mais ou menos o que eu fiz. Há muita inversão rítmica e temática sempre – aliás, a obra deveria

se sustentar exclusivamente nisso, se é que consegui o meu intento. Você pode bem imaginar o desejo que tenho de mostrar o que fiz a você. Agora uma coisa, todo o primeiro quadro está elaborado sobre temas nossos, cantos de crianças brasileira. Quando as crianças voltam no segundo quadro, já adultos, depois de terem atravessado a vida, transformados em pavão, raposa, porco, homem rico, assassino, decapitado, aleijado, cadáver, não fiz música de caráter brasileiro. Porém, quando a ceguinha volta com seu carro de boi, a música é a mesma do primeiro quadro, brasileiríssima. Você não acha que procedi bem? Tenho a impressão de ter conseguido assim uma grande variedade, além de fugir ao perigo de insistir em muita brasileira quando aparecem as crianças, já adultos, transformadas em bichos, etc., como adiante expressei. Outra coisa: os dirigentes do American_Ballet levaram a minha Quarta_Fantasia_Brasileira, para, com o Bailado, a representar em Buenos_Aires e outros países sul_americanos. Depois a levarão em Nova_York. Lá, eles me esperam para reger a Quarta_Fantasia_Brasileira. Nessa ocasião, levarei o Bailado de Vera_José_Olímpio para ver o que será possível realizar. Notadamente que só irei a Nova_York se os vários Stalins, Rooseveltts e Hitlers não se engalfinharem. O caráter da música é bastante atonal e creio que consegui mais um passo à frente com respeito à sonata. O diabo é que este bailado veio atrasar um pouco o quarteto, que penso ainda terminar neste ano. Ciao, Mário. Escreva logo o que é que você pensa de tudo que escrevi. Chico_Miguinone.

**** *n_410729

Ti_Mário, acabo neste momento, são 11 horas da noite, de escrever a última nota da partitura do Bailado. Mais que bailado é, ou melhor, são impressões sinfônicas para um bailado baseadas sobre uma fantasia literária de Vera_José_Olímpio sobre 2 quadros de Cândido_Portinari. Como já disse a você, tenho a íntima convicção de ter trabalhado bem, dando um grande passo à frente. A parte final está deliciosamente resolvida: acaba com um coro intenso de vozes femininas que entram o Ave_Ave_Maria. Fugi o mais que pude, digo, melhor dizendo, não fiz imitações. Apenas no Homem_Ouro há um tema de ciso atonalíssimo, que é exposto em forma de fugatto. Porém, a oitava e nunca a quinta. Deus me livre! Porém, os estudos são suficientes aos instrumentos de metal, simbolizando o

ouro metal. Quase a demonstrar a fatídica força do ouro que escraviza os homens, tal qual as imitações escravizam os músicos compositores. Sendo como é, o único e raro caso em que aparece na obra toda, creio que a intenção ficará bem clara para os interessados com o trabalho. Li e meditei a sua última carta. Você tem toda a plena razão. Nós músicos, de hoje, não sabemos nos libertar das peias da escola e, o que é pior, do academismo. Viemos idiota e estupidamente ruminando a produção de um burríssimo e estereotipado Bach, a nos ensinar sempre é que não deveríamos compor. No entanto, a obra toda de Bach a poderíamos sintetizar em 2 páginas: é sempre o mesmo e a mesma coisa, indiscutivelmente grande para nós, mas miserável para a música. Viver 80 anos dentro dos mesmos processos e não sentir uma só vez a necessidade de dizer um vá à merda, é ser muito, mas muito burro. Assim, digo do Mozart e de outros bobos. No entanto, aceito Beethoven, porque sofria e queria dizer sempre mais e, se mais não fez, foi porque a saúde, o tempo e morte prematura não lhe permitiram. Estou ansioso de começar o meu quarteto. Tenho, cá por dentro, qualquer coisa que me diz que não funcionarei e, se fracassar, recomeçarei. Porque não posso, não devo, não quero entregar os pontos antes de tentar tudo e assim deixar algo de definitivo em fato de música. O Bailado_Leilão será levado em agosto. Não sei ainda a data, penso que será na terceira década do mês, mas lembro isso porque é uma ocasião que irei a São_Paulo e notadamente procurarei logo você para confabularmos sobre as duas grandes suítes imperiais. O ministro Capanema me incluiu numa comissão, juntamente com o Villa_Lobos e o Sá_Pereira, para fazermos a reforma do ensino primário, secundário e superior de música. Parece acertada a criação do Departamento Nacional de Música, que terá essas divisões: Conservatório Nacional de Música, Conservatório Nacional de Teatro Dramático, Serviço Nacional de Teatro, Serviço Nacional de Proteção Artística, Conservatório nacional de canto orfeônico. Abrange tudo, a começar do ensino primário, não estando incluídas as divisões Orquestra ou Banda. Parece que tudo que relatei a você será decretado por lei, que será assinada em agosto pelo Presidente_da_República. Esse decreto está virtualmente pronto, faltando a parte musical, que só agora o ministro decidiu nos convocar para a completar. Tenho a impressão que, dessa vez, será decidido qualquer coisa de sério e definitivo do que diz a música no Brasil. O Villa_Lobos apresentou ideias

razoáveis que foram sutilmente descartadas por mim, que na comissão tenho atuado em função de breque e freio dos extremismos excessivos do genial autor de Choro_10. Agora peço a você que me diga, francamente e de maneira mais confidencial possível, de que se eu posso lembrar o seu nome quando for dar a nomeação do chefe desse departamento. O chefe desse departamento terá à sua dependência os diretores dos vários serviços enunciados, de modo que ele só deve dirigir, traçar as diretivas nacionais e não entrar em contato com os dependentes desses diretores. Eu não posso imaginar, por exemplo, você dirigindo uma divisão de teatro ou o que você viu lá, mas o Mário_de_Andrade, orientando esse vasto e importantíssimo novo momento, não me sai da cabeça. Se você me autorizar, na hora oportuna, lembrarei o seu nome, se não é que o lembrará talvez o próprio ministro. Ciao, Mário. Vou me deitar. Estou com as costas doídas de tanto ficar curvado sobre os fazeres de música o dia inteiro. Miguinone Chico. Não reli nem passei os olhos na carta que acabo de escrever.

**** *_n_410823

Mário, entreguei a Sá_Pereira a carta. Na próxima segunda-feira, ele vai providenciar tudo o quanto você pediu. Luiz_Heitor seguiu para os Estados_Unidos dia 16 do mês passado. Na portaria da Escola_Nacional_de_Música, havia um pacote de impressos enviados pra você. Pedi ao Zé_Bento que passasse por lá para os retirar. A proveniência é da Pan_American, onde atualmente trabalha o Luiz_Heitor e creio que o endereço é em Washington mesmo. A Liddy ficou grata pela lembrança de incluir o nome e a foto do pai dela na nova edição do compêndio. Ela vai aprontar solícitamente o que você deseja. Eu já procurei a segunda edição do compêndio no Rio e em nenhuma casa de música existe um único exemplar sequer das três edições. Porém, me comuniquéi com uma ex_aluna da escola e esta me arranhou a primeira e a terceira. Falta a segunda edição. E a mesma aluna prometeu indagar, com outros colegas, pra ver se consegue. Amanhã, domingo, estou folgado para começar a responder a todos os seus questionários. Peço dizer ao Guarnieri que na música para canto, que ele enviou para aquela discípula de Liddy, há um engano ou, ao menos, eu suponho tal, na indicação dos tempos dos compassos. Onde aparece seis_por_quatro, penso que deve ser em três_por_dois. O número

de semínimas é o mesmo, mas a exposição rítmica muda. Há tempos, fiz distraidamente idêntico erro. A pergunta que faço é proveniente do fato de eu estar passando essa composição à aluna de Liddy. Até a próxima semana, e, por enquanto aqui, vai o meu abraço de nós dois. Chico_Mignone.

**** *_n_410824

Mário, consegui a segunda edição do seu Compêndio por intermédio do Renato_Almeida. Sobre o que você me pede aqui, vai a primeira resposta: página 194, na décima sétima linha, depois da frase. Tudo depende da lógica da invenção do movimento das partes, da cor instrumental. Recentemente ainda o compositor Francisco_Mignone observava comigo a impossibilidade absoluta de terminar o segundo tempo da sua sonata para piano, 1941, com a tríade tonal. Diante... etc., etc. Réveillon, trecho musical. O que está alterado é a quarta agregada ao acorde da tônica de Si_menor. Com toda certeza, o nosso quarto grau alterado, tão usado nas composições de Mignone, e que agora faz parte da sua maneira de sentir a nossa música. Quanto a que penso sobre tonalidade, politonalidade, vou fazer esforço para explicar as conclusões as quais cheguei. Se achar que alguns trechos merecem atenção, você pode tirar e aproveitar depois de expurgado o português, que, em lugar de castiço, parece com um castiçal. Muitos autores, depois de usar todos os processos e recursos conhecidos e explorados da harmonia tonal, atingem, quando impelidos por um refinamento auditivo excepcional, a necessidade cerebral e mesmo estética de recorrer a processos outros que fogem às regras e análises de tudo quanto se conhece em falta de combinação simultânea dos sons. Daí o aparecimento primeiramente dos politonalistas e, logo a seguir, dos atonalistas ou presumidamente tais. No entanto, se o senso tonal não aparece na grafia musical ou na execução das obras, não se pode, em absoluto, precisar que também o autor tenha perdido ou esquecido esse senso tonal. Na maioria dos casos, nem o próprio compositor se dá conta que, apesar de todas as aparências e da habilidade técnica dos disfarces, o senso tonal subsiste ciente ou insciente. Vários autores modernos de reputação firmada passaram tão abruptamente para o atonalismo, que a certeza de uma necessidade estética forte, preponderante e prepotente, deve ser aceita com toda reserva. Outros, depois de amaranhados experimentos politonais e de

agregações harmônicas mais disparatadas, enveredam desassossegados pelo atonalismo mais chocante e vazio que se possa imaginar. Raros são os que conseguem, por vezes, música de qualidade apreciável e quiçá duradoura. Não se pode asseverar que esse seja o ponto de chegada de um compositor. Basta lembrar o caso de nosso Villa_Lobos, que hoje é de um tonalismo 100 por cento, e isso depois de ter tudo experimentado harmonicamente, politonalmente e atonalmente, na sua prodigiosa e vultuosa obra. Uma observação se deve fazer de como alcançam esse senso atonal alguns autores: em geral, os compositores que necessitam do piano, ou melhor, que só conseguem estimular o estro musical mediante o som, no caso, tocando piano, acabam se entregando ou aceitando todos processos de agregações harmônicas possíveis no instrumento. O próprio pedal pianístico, com a possibilidade de prolongar e misturar os sons, a sonoridade de múltiplas combinações de sons arrancadas do piano, permitem e sugerem efeitos novos e curiosos que, batizados de achados, nada têm de cerebral, mas, sim, de auditivo. Nessa altura, será difícil distinguir se a criação musical é a obra de um ótimo amador ou de um artista fortemente alicerçado na sua arte. Os bons artistas, mesmo se servindo desses processos amadorísticos, conseguem, quase sempre, dar ordem e justificar esses achados musicais, seja na disposição gráfica vertical ou horizontal das partes, que na subsequência do procedimento das linhas. De outro lado, há também compositores que sentem o timbre de todos os instrumentos conhecidos de maneira toda especial e privilegiada, o que permite, mediante a diferenciação da altura e cor, agrupamentos de sons e efeitos perfeitamente atonais no seu segmento, sem abranger essa consideração os efeitos conseguidos para escopos puramente onomatopaicos. Pelo exposto, se pode chegar à conclusão que o princípio que sustenta todas essas possibilidades atonalísticas parte do dodecafonismo originado pelas agregações harmônicas, ou pela junção das duas escalas hexafônicas, que completam o sistema cromático de 12 sons. Uma vez aceito esse princípio, tudo é possível em música, dependendo exclusivamente do gosto da fantasia ou da invenção do autor, os resultados bons ou maus que poderá conseguir. Compositores há que rejeitam o princípio tradicional da tonalidade. Para esses autores, cada som da série_dodecafônica constitui um centro harmônico gerador de acordes e, assim sendo, podem explicar o paralelismo e

contemporaneidade dos outros sons da série. Essa definição, marcadamente cerebral, bem que baseada na série dos harmônicos dos sons, pode servir, mais ou menos, como ponto de discussão para sustentar o princípio da atonalidade. O certo é que um compositor não deve, em absoluto, se restringir a esse ou aquele sistema. Todos os sistemas são úteis, dependendo apenas da escolha tempestiva, regulada pelo bom gosto e possivelmente bom senso. Os bons gourmets não são nem vegetarianos, nem carnívoros, nem coisíssima nenhuma; comem de tudo, bastando que os alimentos apresentados tenham um bom paladar, estejam bem caprichados e talvez otimamente apresentados. Por que na música não deve ser a mesma coisa? Então vamos deixar de comer um bom prato de macarrão porque a dosagem de tudo é feita como se fazia no século passado? No entanto, podemos perfeitamente saborear, interpretar o novo manjar politonal ou atonal. A vida criou, para os homens, uma infinidade de barreiras e de não pode. Porque inventar o homem barreiras na arte não se compreende. Se restringir no atonalismo é besteira. O compositor deve ser tudo e se servir de tudo, bastando que nos apresente à boa e grande arte. Não tem pincel capaz de pintar determinado traço, então faz do uso da mão, dos dedos, do que quiserem, quanto que diga, exprima alguma coisa. Este, Mário, é o meu conceito. Estarei errado? Não creio. Ciao por hoje. Mignone.

**** *_n_410901

Te abraço, Mário. Chegou a sua carta. Arranquei do nosso Sá_Pereira o catálogo do museu instrumental da escola. Dentro do mesmo, vão os 2 retratos. O do Chiaffarelli é tirado de um desenho do Ângelo_Cantum. O meu é feito mediante ampliação de um instantâneo que me fizeram em Joinville. O Voselins acha esse instantâneo ótimo, por ser um movimento muito espontâneo e dinâmico. O mesmo Voselins acredita que se presta admiravelmente para um clichê. No catálogo, coloquei mais uma carta que veio dos Estados_Unidos, a você endereçada, e outra que estava na portaria da escola para o Camargo_Guarnieri. Ontem à noite, estivemos com Walt_Disney e Greyce_Moure na casa do Osvaldo_Aranha. A Liddy, muito mais que eu, se divertiu à beça e achou os americanos interessantes. No entanto, o que havia de verdadeiramente bom eram várias garrafas de uísque Presidente de primeiríssima. Você foi homenageado e brindado pelo meu espírito

e pelas minhas palavras. De novo em arte. Tenho duas novas pecinhas para canto e outras para piano. O tal maestro americano chamado Nicolas_Sloninsky vive me amolando, pedindo biografias, músicas e tudo quanto lhe posso fornecer. O diabo é que o homem é um judeuzinho cacete e, o que é pior, fede a bode, inimigo da água pura e da água de colônia. Tenho lido, com toda a atenção, o seu compêndio de história da música. Gostaria, se você pudesse, ampliar o capítulo, o trecho que se refere às sonatas, sobretudo a outras sonatas hoje em desuso. Quanto à parte discoteca, quero saber se a Oneyda está em condições de fornecer detalhes e informações do que tem aparecido nesses últimos tempos. O Burle_Marx gravou novamente as Bachianas do Villa_Lobos e outras composições do mesmo. Para pôr em dia a sua história, comunico o falecimento de Barroso_Netto, que se deu hoje, 1 de setembro, às 7h00 da noite. A representação do meu Bailado_Leilão foi adiada sine_die, por ordem do Prestes_Maia, que não quer negros em cena. Será que ele prefere os índios ou talvez o Osvaldo_Aranha e o Getúlio? Ciao, ti_Mário. Não se canse muito nos seus trabalhos e vamos torcer que eu possa ir a cosi ou você a esta. A separação está ficando brava mesmo. Com a carta, vamos nós 2 para te abraçar. Mignone.

**** *_n_410926

Dear Mário, esperamos você nos primeiros dias da semana. As duas alunas de Liddy se saíram magnificamente e a ti_professora está radiante. Quem não ficou radiante foi uma esplêndida garrafa de uísque Presidente, que continua encabaçada à espera do estuprador. Pensávamos de ofertar ao nosso Mário as honras da abertura, mas temos que esperar por outra ocasião, que cremos será muito em breve. A Magdalena contou da sua gripe e, assim sendo, você não ouviu o maravilhoso quinteto de sopro americano. Aqui agradei francamente. Na noite de estreia, na Cultura, toquei a parte de piano do meu sexteto, que, dito aqui entre nós, não agradei. Entreguei ao Artur_Ramos o opus endo que me fora sugerido. Aqui vão as canções do Hindemith. Ouvimos um quinteto dele maravilhoso e eu gostei demais sobre todos os pontos de vista. Agora estamos esperando o Aaron_Copland. O Sá_Pereira continua nas atribulações da escola. Parece que, no dia 2 de dezembro, embarca para os Estados_Unidos, por conta própria. Que vai ele fazer naquele santo país?! Mah! Chi_lo_as?! Os teranitos

sempre na mesma. Nem atam, nem desatam. Nós 2, Liddy e eu, com a saudade de você e de sua companhia, e com uma vontade louca de deixar esse Rio_de_Janeiro tão cheio de baratas. Te abraço. Chico Mignone.

**** *_n_410927

Salve Mário, salve Mário. São presentinhos pra você, desculpe o cristo peludo e forte. Ciao. Mignone.

**** *_n_411008

Hoje, 8 de outubro de 41. Meu caro ti_Mário. Também quero enviar, juntamente com o abraço afetuoso e cordial da Liddy, o meu forte e leal. Estivemos ontem no Catete para entrega do memorial dos músicos brasileiros ao Getúlio. Fomos recebidos às 15h00. O Villa_Lobos leu o memorial e depois a assinatura de todos. Logo depois, o Presidente perguntou: Quem dos senhores presente é o Mário_de_Andrade? Eu fiquei exultante, porque as baratinhas, cá dessa sebastianópolis, ficaram como que bestificadas e tiveram que engolir mais uma vez o que eles não querem reconhecer de terem engolido há tempos, quero dizer, ti_Mário é ti_Mário. E eles não param de uns troca troca de vaidades. A casta de tudo serve para o futuro narcisismo. Duro neles, Mário, vamos tocar pra frente. Que venham a 100 km/h. Os ti_Mários já marcham os 500 hípicas. Um abraço deste herói, com muito dele caráter. Miguinone.

**** *_n_411125

Meu caro Macunaíma. No dia 17 de dezembro, embarco para os States. Demorarei por lá uns três meses, viagens marítimas incluídas. O motivo da viagem é uma rápida visita às principais cidades e possivelmente a realização de alguns concertos com músicas de minha autoria. O Aaron_Copland acha que será possível efetuar concertos com orquestra e isso naturalmente me interessa sobremaneira, porque acho que é o único campo no qual eu valho alguma coisa. Não é afirmação para você dizer o contrário. Não tenho escrito quase nada depois da sonata para piano, porque não senti nem desejo e nem necessidade. A sonata foi tocada em primeira_audição no concerto de música brasileira realizado, na escola, em homenagem a Aaron_Copland. Foi recebida sem hostilidade e sem

entusiasmo, o que, aliás, muito me satisfaz, porque eu também vivo musicalmente nesse estado. A bottle of dry president whisky não quis esperar por você e se foi numa noite, que não era enluarada, não. O Sá_Pereira sempre mais envolvido nos casos bestas da escola. Agora, até o Fontaninha e a Juanidia - essa conserva a virgindade sacramental de sempre - estão contra ele. O músico amigo que o Sazinho tem ainda na escola sou eu, que cada vez mais me afasto daquela casa onde nada se ensina e nada se aprende, a começar na minha classe, que é a mais ridícula dos casos deste e de outros mundos. A Liddy vive num chiaffarellismo contínuo e felizmente realiza e se destina cada vez mais na vida. Oxalá!, pudesse eu imitar a Liddy em alguma coisa. Talvez numa eu a possa igualar: na dedicação que lhe devo e devoto com sinceridade admirável, para ser amorfo e terrivelmente realista no qual eu sou. Ciao, ti_Mário e queira sempre muito esse incorrigível Miguinone.

**** *_n_411213

Meu caro ti_Mário, pela grafia, noto, na sua carta, que você encontrou finalmente um pouco de calma. O que você escreveu me fez chegar à conclusão que a você o que sempre faltou foi uma boa dose de burrice, e isso explica tudo, seu Mário. Tivesse você a quarta parte de burrice de um Villa_Lobos ou a megalomania de um Richard_Wagner e teríamos o quantitativo Mário_de_Andrade. Gostaria tanto de poder exprimir o que penso de você e do seu valor, mas receio a rasteira do meu quixotismo em fato de recursos técnicos iliterados. Não obstante, nada me impede de poder dizer que você se esquece, incompreensivelmente, de sua forte personalidade como homem, seja na vida, seja na arte. Outros com maior inconsciência, facilidade, brasilidade e admitamos mesmo, mais talento, poderão escrever em 29 dias, três horas e quinze segundos, um livro de 333 páginas. Mas de que vale, se não alicerçados e pelo bafejo de uma verdadeira personalidade? O que é o último livro de Lins_do_Rego se não uma repetição insciente de prolixidades já exploradas e realizadas em outras obras dele. Ah! É verdade, uma burrice não percebida que dão ao escritor uma atualidade brasílica, que, por vezes, alimentam a incipientíssima característica e é só. Creia. Quem tiver a audácia verbal de encontrar uma personalidade falseia a verdade, para si e para os outros, ou faz literatice, na espera de uma reciprocidade egoísta e jacobina que

lhe garanta no amanhã muito próximo mais amigos e mais possibilidades de continuar a ser safado. Você é suficientemente dotado de clarividência para compreender que não estou estereotipando frases a título de conforto espiritual pra você. Digo, portanto, com plena convicção, que, nas suas obras, eu sinto uma força, um alguém que não encontro nos escribas de maior e melhor fama entre nós. Só é verdade que, na sua obra, falta abandono à própria fantasia. Também devo reconhecer que há nela um controle, um pré_trabalho que só nos bons escritores estrangeiros de época eu encontro. Às vezes você cai em preconceitos, pragmatismos disfarçados, numa desabusada independência linguística, útil pros outros e danada para você. Está certo. Mas que importância podem ter esses senões, se chegam a ser tais, comparados com a grande personalidade que você tem? Por que não tentar ainda? O Mário_de_Andrade, mesmo dentro do mesmo critério espiritual proativo que conhecemos, só pode ser coisa muitíssimo boa. Se você se impôs, é porque essa imposição dominou de primeiríssima o time, e nada de mais engraçado dos que querem persistir numa ignorância tola e boba. Você deve produzir. Produzir com você é tocar pra frente, companheiro. Só uma coisa você talvez precise cuidar muito mais. Eu me refiro à sua saúde. Você, tendo saúde, mata a saúde do pessimismo e será o grande Mário que o nosso coração quer e deseja. Ciao, Ti_Mário, escreva. Deus te dê saúde, porque saúde é também gêmeo de burrice. Quem me dera ser burro, burro, burro. Miguinone. Suspendi a viagem dos States. Depois do dia 21 irei a São_Paulo com a ti_Liddy.

**** *_n_420126

Meu caro Mário. Aqui vão os originais de obras minhas que ofereço a você. O dia de partir está chegando. Eu estou com um cagaço. Não gosto de viajar pelos ares. Tenho medo, mas felizmente não me acovardo. Aqui vai também um abraço grande e enorme, do muito afeiçoado Mignone. ps: a Liddy escreve em separado.

**** *_n_420404

Caro ti_Mário. Recebemos a sua carta dia 21 de março e, até hoje, nada sabemos da anterior sua, da qual você nos fala. Você tem sido constantemente lembrado e, a tal ponto, que escrevemos um diário detalhado de tudo o quanto temos visto e observado. Pessoalmente estamos chegando a conclusões que teremos um

grandessíssimo prazer em relatar a você. Os amigos de William, Berrie, Carleton_Sprague_Smith, Charles_Thompson e outros, de grande importância cultural e artística aqui, fazem questão absoluta de ter você aqui por algum tempo. A sua visita aos Estados_Unidos, do ponto de vista organizativo, vai ser de uma importância extraordinária. Importância pra eles e pra você. Do lado orientação e particularmente artístico e estético, acredito que você fique desiludido. Eu que sei qual a sua alta orientação estética, as conclusões socialitárias e humanizantes às quais você chegou através de estudos, meditações e experiências. Não acredito que você tenha nada de novo para modificar na sua privilegiada concepção, em fato, de arte verdadeira. Os problemas raciais, a falta de unidade estética e ausências de um ideal artístico nacional são evidentes na produção artística desse país. Suprem essas faltas com seu exemplar e maravilhoso conselho organizativo, que é o que há de mais miraculoso e invejável. As escolas, os museus, a parte material, o público, a cultura padrão, dão aspecto de solidez admirável. A isso temos que agregar uma alta potência de capacidade de trabalho e um clima esplendoroso que permite uma aplicação mais constante e rendosa. O que me assusta, repito, é o vazio dissolvente de parte estética que não existe. Um pequeníssimo exemplo: têm eles essa maravilhosa fonte, que é a tentativa de um Gershwin, não me lembro da ortografia no momento, que eles repudiam. O mesmo acontece com os Spirituals. Aliás, os Spirituals são de origem branca e depois assimilados e transformados pelos pretos. O mesmo acontece com os Spirituals que não querem que seja música americana. Aaron_Copland escreveu um livro, que acabamos de ler, que é a negação da influência negra na música americana. Negam Schönberg, Hindemith e outros chefões do atonalismo e, por sua vez, fazem atonalismo. O que se observa na música é apenas individualismo. Ninguém pensa no futuro da música nacional. O problema é complexo e que se presta para uma discussão ampla e que desejamos ter com você, na nossa volta. Agora como ponto ovo gente mesmo, esse país é admirável 100%. A hospitalidade, o americano sabe dar um tom de ingenuidade e uma atenciosidade maravilhosa. Inútil falar do progresso material em todas as ramificações da vida neste país, porque você já leu e sabe que será perfeitamente correspondido pela realidade, quando você o visitar. Tenho certeza de voltar em dezembro e gostaria de voltar com você. Com companhia, você apreciará melhor essa gente. As

orquestras são o que há de melhor e o mesmo se diga aos regentes e do público. Estudamos o problema do porquê eles têm público e descobrimos uma grande verdade. É que eles encaram o problema há 30 anos e seguem, em seu propósito, com o melhor resultado possível: boas escolas, instrumental de graça para os alunos, não encarar o fenômeno musical do lado profissão e tornar a música um elemento essencial de vida. 50% dos americanos de hoje ouvem música com a mesma naturalidade com a qual 50% dos brasileiros não prescindem do cafezinho durante o dia. Um hábito sabiamente inculcado no mesmo. Eis tudo, e não é pouco. Praticamente, um músico vive bem nos Estados_Unidos e é elemento considerado e respeitado, assim, como são considerados e respeitados religiosamente os direitos autorais e artísticos dos autores. O que admira é o elemento feminino se dedicar ao estudo e profissionalismo de todos os instrumentos musicais. Mesmo os instrumentos de metal, percussão e madeiras são tocados por elas e com proficiência e bravura. Tive em mãos a lista de todos os profissionais da orquestra de New_York. São cerca de 8000. Só de violino e outros arcos são 22 páginas. Existem, em New_York, 200 ou mais flautistas de primeiríssima. O presidente da outra orquestra me garantiu que só podem organizar, em New_York, 10 orquestras de primeira grandeza. O elemento polaco russo predomina em qualidade e quantidade. Em qualquer lugar de diversão que a gente possa frequentar, há sempre uma orquestra grande ou pequena que é um primor de afinação e execução. Em geral, os músicos não estudam teoria ou solfejo. Passam logo para o instrumento e aprendem implicitamente esses conhecimentos. A isso corresponde ao que fiz e penso que assim deve ser. Aqui não se admite que um músico não toque da melhor maneira possível a parte que lhe é confiada e, se alguém não quiser, há centenas prontos para lhe tomar o lugar. A concorrência é o melhor estímulo para um professor daqui. Tinha regido várias orquestras de profissionais e de alunos, e garanto a você que fico perplexo diante das qualidades. Pelo pouco que escrevi, você pode bem calcular a enormidade de coisas que ficamos por gostar. Lemos as suas referências quanto ao Tucho e ficamos emocionados e saltitantes. Oxalá!, esse pequeno...

**** *_n_420519

Ti_Mário, amigo querido da gente. Aqui vai o_Café e agora é só você vir mandando o que sair de sua imaginação. Tenho certeza que, obrigando você a trabalhar e, com isso, forçar o nosso ti_Mário a esquecer, um pouquinho mais, as lutas inevitáveis que a mediocridade merdinha gosta de proporcionar, você vai viver nesse campo onde você sempre deveria ter estado, que é o da criação. Ânimo, ti_Mário! Toca pra frente e pense na gente. O mais amplo abraço meu e da Liddy. Chico.

**** *n_420526

Ti_Mário. Estou aqui com 2 peças novas para piano. A primeira se chama Doçura_de_manhazinha_fresca. Furtei o título da poesia homônima da Oneyda. A obra é de uma singeleza animadora. A sua simplicidade atual me custou lha conseguir, pois refiz tudo inteiramente 3 vezes. A dificuldade maior é de ser simples, sem cair em pobreza, o que acredito ter alcançado nessa peça. A primeira frase é de um lirismo de boa qualidade e longo respiro. A segunda, mais curta, é bastante espontânea e fácil, no melhor sentido da palavra. Há 2 acordes, no fim, que, para um hiper crítico, pode parecer a maneira de [...]. Não os mexo até você ouvir e depois nos confortar ou desconfortar. A outra composição leva o pomposo título de Visão_amazônica. Estou no pleno reino do atonalismo dentro de um trelente dó_maior. O título eu tirei dos quadros que você, há tempos, me forneceu, quando me encorajou para Festa_das_Igrejas, Sinfonia_do_Trabalho e Poema_dos_Sacis. A obra em questão não é longa e soa bem nova nos vários achados fônicos, porém, temo fortemente de ter caído num tal e qual impressionismo que me vai remoendo de arrependimento cá por dentro. Pianisticamente é peça para um grande piano, como o praticou Debussy em Feu_d_artifice e Ravel em Ondine. Felizmente que o senso tonal não aparece e o tudo dá impressão de um certo expressionismo, que salva certas quedas do outro lado incriminado. Não é jogo de palavras mas, sim, o que sinto depois de tão longamente trabalhar. Agora falta você para dar a última demão no tocante ao valor artístico da obra. Estou agora pensando numa Toccata. Já tenho o tema, que é bastante brasileiro e baseado num ponteio da viola. Veremos o que conseguirei realizar. Também as Cinco_liras, sobre o verso de o_Bandeira, espero cantados pela Liddy em New_York. Espero o seu juízo definitivo antes de os entregar ao

editor. Manuel_Bandeira jantou aqui na semana passada, leu seu artigo Distanciamento_e_Aproximações e gostou imensamente e até exclamou: esse diabo escreve bem mesmo. Pena que não escreva muito, mas muito mais. Achou também que você se está aproximando com a sua linguagem atual e se aproximando do público que lê. Você pode achar que não é assim, mas eu modestamente fico do lado de o_Bandeira, subdividindo esse juízo. E por falar em linguagem, como vai o_Café? Já pensou em alguma coisa? Já fez uma qualquer tentativa? Você bem pode imaginar a ânsia de curiosidade que tenho em receber qualquer adiantamento. Os discos das Festas ainda não chegaram de manhã. Logo que tiver novidades escreverei. Entre os discos há também a gravação da Sonata, os Seis_Prelúdios, a Fantasia_Brasileira e a Lenda_nr_7 para orquestra. Confesso que estou meio parado quanto ao decidir da sorte de muita coisa que tenho composta, pois necessito do seu parecer, dos seus conselhos e de suas desconfianças. Isso dito, em termos mais claros, quer dizer que você está fazendo falta e que a saudade aperta na gente com um calor que faz bem e faz mal. A ti_Liddy retornou com o entusiasmo de sempre a uma tarefa de professora. Pro mês, temos o concurso Guiomar_Novaes. O Murici se balançou a me convidar para banca examinadora. Recusei, com os modos mais elegantes possíveis, alegando falta de tempo, práxis sistemática que venho adotando de não aceitar incumbências que depois só acarretam dissabores. Isso foi o que eu disse. Não tinha uma vontade de dizer umas verdades com entrelinhas. Está longa esta carta, mas está maior ainda o conforto de ter escrito a você. Um ti_abraço, seus ti_Liddy e ti_Chico. O Tucho alcançou o primeiro lugar no primeiro ano ginásial, está radiante e gabola como ele só. ps: antes de enviar essa carta, me chegou de Washington uma música do Dr Charles_Singer me comunicando que o panamerican_union vai publicar o catálogo completo das obras dos autores de músicas brasileiras de maiores especificações. Ele me pede uma espécie de introdução biográfica estética, artística, que deva encabeçar o catálogo das minhas obras. Para o Villa_Lobos, quem vai fazer é o Murici_Camargo, Lorenzo e Luiz_Heitor. Você quer fazer a minha? O pedido é meu e do L_Hardin.

**** *_n_420605

Mário, já estou com o novo bailado virtualmente acabado. Estou satisfeito da obra agora. O que ela precisa é de repouso. Dentro de uma semana, a posso retomar sossegado e com espírito crítico e observador mais amadurecido. Os discos da Festa_das_Igrejas chegaram. Que gostoso é o de ouvir a NBC tocando a minha obra. Acho que Festa_das_Igrejas é o que de melhor se escreveu até hoje no Brasil em fato de música sinfônica. Quisera ter a mesma facilidade em outras peças. Vista depois de quase 2 anos, a nossa Festa resiste e está de pé, como nunca. Há, é verdade, senões, mas, meu Deus, onde há perfeição em arte? Uma obra pode ser definitiva, jamais perfeita. Contemporaneamente à Festa, chegaram os discos da sonata e dos prelúdios e, também, a cópia dos discos da Festa destinada a você. Estes serão ouvidos aqui, em nossa casa, quando você se dignar a os apanhar. Como vai o tormentoso artigo sobre literatura inglesa? Saiu bom e bemfeito? Já estamos com tanta falta de novidades suas que até dá vontade de velejar. Se manifeste logo, dê notícias e venha se puder. Um abraço de nós 2, cada vez mais sozinhos e felizes no trabalho e na vida. Ti_Chico.

**** *_n_420611

Ti_Mário. Estou meditando sobre todo o assunto do nosso_Café. Peço licença para demorar alguns dias antes de dar ideias e sugestões precipitadas, que só viriam atrapalhar e dar mais trabalho para consertar mais tarde. Nas suas linhas gerais, o que você traçou já pode servir como base de assentamento, mas não quero não dizer e adiantar ideias palpiteiras. A minha digestão é um tanto lenta e preguiçosa, porém, uma vez iniciada, vai até o fim. É só questão de esperar. Me encontro nas últimas páginas do bailado prometido ao balé russo do coronel Basil. Encaixei no primeiro quadro um bumba_meu_boi sintetizado e completo. Para o boi, introduzi um tema africano que, sendo episódico, vai dar cor e variedade. No final do segundo quadro, que é onde trabalho agora, me encontro diante de um drama, ou, mais do que isso, de uma verdadeira tragédia. Estou tão empolgado da ação cênica que tive como que um momento de hesitação e perplexidade. A figura central dessa cena é uma espécie de Padre Cícero, um místico que decide ficar nas terras alagadas pelo sol e não acompanhar os retirantes em busca de terras mais hospitaleiras. O tema musical é soberbo e imponente e trabalhado com os temas dos retirantes, o do som me coloca numa situação, como disse, de

perplexidade hesitante, porque não esperava encontrar tão poderosa e dramática situação crítica. Agora, para dar os últimos toques em toda obra, preciso de você aqui. Você, que está simplesmente virgem do que se passou na trabalhadeira toda, pode, de pronto, enxergar o que o entusiasmo da elaboração me vedou controlar ou calcular. Por essas e outras coisas mais, a Liddy e eu decidimos aceitar o programa da sua próxima visita nessas condições. Chegada: quinta de manhã e tarde, você fica comigo tocando, Deus, sonhos e todos os assuntos; à noite, jantar dos três e audição dos discos. Sexta-feira, você fica livre de assumir compromissos com outros amigos. Sábado, rede de reunião e jantar com os Terânicos. Domingo à noite, iremos à estação acompanhar você ao bota fora. Gostei e li, com satisfação, as novidades que você me deu das novas obras do Camargo_Guarnieri. Também penso, como você, quanto a ter dado o_Café a mim e não a ele. Para o nosso drama, é necessário atingir um estado de esperança achocalhante e xingadora, como a nossa, e não uma deferência queixosa, que não orienta, tal como penso deve ter o Camargo_Guarnieri. Na grande espera, aqui deixo os abraços de ti_Liddy e meus. ps: Gostaria de convidar o Portinari e o_Bandeira para depois do jantar de sábado. Você aprova ou não? Responda em tempo.

**** *n_420718

Mário, a ti_Liddy tem passado tão mal desde que voltamos de São_Paulo que, durante alguns dias, fiquei preocupadíssimo da saúde dela. Além de uma recaída de gripe, ela teve um enfraquecimento cardíaco que a derrubou lamentavelmente. Você, que conhece o espírito forte que ela tem, pode bem imaginar o alarme e susto que tive a vendo entregue totalmente à doença. Felizmente hoje se levantou um pouco e parece que o organismo reagiu à crise grave dos dias passados. Isso e o muito trabalho que tive noutras coisas me impediu de escrever logo a você. Em todo caso, para os concertos do Villa_Lobos telefonei ao meu pai pedindo que transmitisse a você o que é que ficaria resolvido quanto às passagens. O Villa_Lobos me assegurou que já haviam sido enviadas e que os concertos estavam para 15 e 18 do corrente. Esperei você no dia 15 e sozinho não tive coragem de ir, me contentando de ouvir, aliás, magnificamente, tudo pelo rádio. A impressão que tive foi a mesma de sempre. O Villa, com todas as enormes

possibilidades e os defeitos que sabemos, não fez progresso nenhum, o resumo de 20 anos. Decididamente, o Villa não soube evoluir, talvez por falta de autocrítica e espírito de observação. Ouvir a música dele é, para mim, o mesmo que ler Bosco_Ibañez. E você, como vai de saúde? Melhorou? Nos lembre de uma mãozinha, tão boa e tão meiga. Um abraço dos 2. Miguinone.

**** *_n_420820

Ti_Mário, que silêncio contundente esse seu. Escrevi uma longa carta a você sobre Shostakovich. Perguntei a você certas informações a respeito do final do segundo ato do nosso_Café e nada. É o que me perguntei ainda ontem, quando fui buscar mais três livros do nosso ti_Mário, encadernadinhos e bonitinhos que eles só. Li em Música_Viva o artigo Sonata. Se a verdadeira modéstia me obriga a silenciar, quanto à parte elogiativa, confesso também que tive um medo louco de pensar a responsabilidade que você me arruma sobre as cartas e que, especialmente, em determinados dias de mau humor que dá, a insuscetível desconfiança em mim mesmo, não acredito poder aguentar. Desse outro lado, essa espera de coisas melhores e talvez, mais importantes, também é um estímulo e uma prova de confiança. É cruel, a certo ponto, me eximir e nem votar. Enfim, caro ti_Mário, seja como Deus quiser, e que lembra logo um cafezinho de amostra. Estamos em clima e aos pés pelo que está acontecendo no nosso Brasil. Paramos nos livros acabrunhadíssimos e desesperançados. Não é possível que se fique nesse estado de coisas, onde há tanta falta de desumanidade, que se alia à perfídia, sem igual, de desprovidos de inteligência, pois, só à falta de qualquer inteligência, se pode atribuir à vil e insustentável afronta que nos será feita. Nunca a alma e os sentimentos de quem se sente ligado à generosa terra foram mais ultrajados e efundidos. Deve existir uma posição, tanto melhor. Ti_Liddy está comigo e te abraça. Cordial de sempre, eu aqui sigo vivendo e espero um dia termos a verdade.

**** *_n_420827

Ontem à noite, meu caro Mário, aqui estiveram os Teráns e o_Bandeira. Você foi lembrado com a maior saudade por todos. Seus ouvidos devem ter zunido e, por sorte minha, bem cedo, esta manhã, chegou a carta anunciando sua decisão de

vir quase seguramente no próximo sábado 29, depois de amanhã. Fico à espera de uma confirmação que seja, para estudar o jantar do sábado. Parece que teremos berinjelas à parmesã. Não garanto uísque, mas juro que não faltará um vinhinho tinto daqui. Do_Café, falaremos aqui. Não tenho pressa e prefiro, neste momento, mais pensar em discutir o assunto do que adiantar música. Você pode acabar com os compromissos depois e, com calma e solidificação, iniciar o texto literário da nossa ópera coral. Retoquei 4 peças denominadas Quadros_Amazônicos e que inicialmente escrevera para clarineta. São números que levam os seguintes títulos: Cobra_Grande, Lara, Caapora e Saci. O primeiro e o último me parecem bons. Agora falta a sua opinião para decidir se vale ou não a pena uma edição. Cobra Grande me deu um trabalhão do diabo. Refiz 4 vezes tudo. Como está agora me dá a impressão de ser difícilima. O Rio e a gente toda que muito quer você envia um abraço cordialíssimo, e a Liddy e eu, o melhor e mais perfeito deles todos. Chico.

**** *_n_420904

Ti_Mário querido. Nunca, como ontem à noite, eu senti você tão perto, tão irmão. Sou eu que peço desculpas pelo sofrimento estúpido que infligi a você, a troco de umas sofisticções que andam neste meu cérebro e talvez a tunda fraternal de ontem, em grande parte, poderá me ajudar a lhas enfrentar, por antihumanas, inúteis e permissivas, quer a mim, quer aos que me querem de verdade. Emperrei bestamente, como, por vezes, emperrava, nos bons tempos, na solução de contrapontos impossíveis de realizar. Dou a mão à palmatória porque, assim fazendo, sinto o mais íntimo e profundo dos alívios. Quando seus olhos marejaram de lágrimas depois de sua estourada, que, repito, me fez um bem que você nem pode saber até que ponto chega, tive uma vontade louca de te abraçar, seu Mário, como se tivesse 6 anos. Mas a burrice de uma personalidade, de uma resistência adquirida nas vicissitudes da vida, mo impediu de fazer. Faço agora, com a alma aberta e com o coração todo voltado à sua amizade, que me enobrece e melhora, mesmo quando a tunda é forte e generosa. É bom mesmo, aos 45, levar mais choques, para vencer certas últimas resistências. Você conseguiu isso. Não é uma grande vitória? Ciao e até lá para reatar a discussão do_Café. Mignone.

**** *_n_420927

Caro ti_Mário. Cá estou. Vivo trabalhando na nova lara, que penso em concluir no lugar da anterior homônima suíte dançada pela clarineta. A grande preocupação é fazer música inteiramente livre. Isso de voltar no primeiro está ficando numa chatice desgraçada. Todo compositor que faz ainda isso, eu inclusive, em muitíssimas obras, me dá impressão que, chegando à altura, tanto só penso em como voltar no primeiro tempo, a forma, o equilíbrio, o estilo, o diálogo. Disso tudo quero fugir, me afastar de um modo decisivo. Se já mandei aos tomates as imitações, por que não fazer outro tanto com essa desgraçada maneira de voltar ao primeiro tempo? Comodismo, falta de inovação, pobreza de ideias e falta de respiro, eis o que isso significa. A nova lara vai ser um experimento e, se conseguir coisa boa, logo escrevo a você. E você, seu Mário, como vai de saúde? E o_Café, surgiram novas ideias? Olha que estou contando os dias que faltam para o início de outubro, que é quando você vai começar a trabalhar. Os Terán sempre daquele jeito. A Magdalena, muito amiga, vai ajudando no que pode esse seu Chico. Os maiorais da Escola de Música resolveram formar um grupo de apoio ao diretor para prestigiar as suas ideias e melhorar o ensino. Estou nesse grupo e terei que fazer as pazes com o Siqueira. Eu não desejo isso, não, mas idealizo uma surra do meu querido Mário e faço uma sucessão à safadeza da vida. Um abraço de nós dois e responda quando puder. Chico_Mignone.

**** *_n_421012

Meia_noite. Ti_Mário, o Manuel_Bandeira acaba de sair daqui. Leu os estudos para a ópera O_Café e ficou entusiasmado sobre todos os pontos de vista. Achou o trabalho original e de muito efeito teatral, e insiste para que fizesse restrições ou reparos, no interesse do libretista e do compositor musical, e ele adianta que nada tinha a dizer, a não ser que gostaria integralmente e, nesse sentido, iria escrever a você. Eu estou encantado com o trabalho. Você bem pode imaginar o contentamento de nossa mãezinha Liddychen. Pudera. A ópera vai ser dedicada a ela pelas pirracentas criancinhas. A Liddychen e o Sá_Pereira estão de acordo quanto à tratção do trecho ariano que você pediu que eles fizessem. Com o entusiasmo que você deixou na gente, vai o abraço fraterno. Miguinone.

**** *_n_421018

Ti_Mário. Não gostaria de escrever a você antes de receber todos os textos do_Café, porque acho que você está num período tão febril de trabalho e produção, que seria fácil transformar em irritação com a intempestividade de uma pergunta ou sei mais eu o quê! Em espírito, estou pertinho de você e, quando chega uma carta com o novo material, leio tudo com uma avidez e sofreguidão do diabo. Não esqueça mesmo de me enviar os textos folclóricos juntando as músicas tradicionais pra ver se posso aproveitar. A linguagem que você escolheu dos fardos celtas deve dar uma força e uma solenidade mui adequada para certas situações que se tornariam ridículas, especialmente cantadas com uma linguagem quase popular. Não se preocupe com o ritmo de certas passagens expressivas, porque, mesmo que você tenha aprontado o texto, eu, caso for necessário na hora, seguirei a linha melódica quando parecer fácil, espontâneo e natural. Você que se arranje depois para me procurar um texto. Para o quinteto_dos_serventes, eu imagino uma coisa mais ou menos assim. Ao fim, cantam todos os 5 com a polifonia simplesmente livre e louca. Vou dar um tema para a embolada que talvez inspire você para uma melhor versificação. Andei muito gripado. Não ganhei 4 sessões. Que governo! Escrevi demais e traí o meu primeiro pensamento de amolar você durante a produção toda. Você me desculpe e continue, seu Mário, e que não interrompa a obra até a palavra fim. É o meu voto. Pelo correio simples, vai a tradução, como você pediu à Liddy e ao Sá_Pereira. Um abraço grande e bom do Miguinone.

**** *_n_421107

Meu caro Macunaíma. A Liddy voltou encantada com o poema literário, que você mostrou a ela, do nosso_Café. Daí você pode imaginar a minha curiosidade e ânsia de conhecer também o que você preparou até agora. Estou numa torcida louca para que você venha ao Rio e assim discutir, trabalhar, combinar e tocar pra frente. Previno, no entanto, que nos dias 19, 20 e 21 do corrente não estarei no Rio, e sim em Belo_Horizonte, onde irei de avião, naturalmente, pros acompanhamentos do concerto do tenor inglês Frederik_Fuller. Isso pra decidir e destinar o seu tempo de permanência aqui. O Álvaro_Lins escreve aos domingos, no suplemento do Correio_da_Manhã, e anunciou uns comentários críticos

denominados vinte_anos_depois e aborda os conceitos sobre a sua conferência, quando foi dar palestra de sua História_do_Modernismo_no_Brasil, que há tempos você esteve nestas placas guanabarianas. Perdoe a chapa. Se você não tiver essas críticas literárias, nós guardaremos pra mandar aí ou esperar a sua chegada. Bem, caro irmão_maior, dê sinal de vida e com essa vão os pensamentos afetuosos de Chico_Mignone.

**** *_n_421117

Meu caro sofredor. Não é caçoada não, é apenas compreensão dos seus males que são os meus. Toda essa aflição, essa dúvida, esse tormento que sobrevêm à criação de uma obra, implicitamente mostram que realmente nem tudo sai a contento do autor. Tive esses incríveis tormentos nesses últimos 4 meses. Imagine você, seu Mário, que, para escrever uma nova lara, em substituição da primeira, que figurava nos Quadros_amazônicos de Chinita_Ullman, refiz 10, digo, 10 vezes tudo. Porém, estou convencido de ter feito obra certa, limpa e honesta. Consegui, pela vez primeira, compor uma obra que acho perfeita, tanto nas proporções quanto na homogeneidade de estilo. Para escrever essas seis páginas de piano, levei tanto tempo e, creia, não me envergonho em confessar que prefiro essas seis páginas a uma sinfonia que tivesse trezentas. Sofrer por uma obra é duro, porque o tormento interno se reflete em todos os atos que, ciente ou insciente, praticamos. Enquanto não resolvemos o problema criado, nos achamos fracos, inúteis, fracassados, impotentes, e os desgraçados, que nos acompanham e querem bem, não compreendem o estado filho_da_putizado da gente e começam a travar as coisas mais gozadas e sensacionais da gente. Mas como é gostoso o sofrimento quando a gente, depois, acredita ter solucionado e ter encontrado o melhor que podia. Aí os FDP são os outros. Vibrem ou detestem ao conhecer a obra protegida e depois o artista recomeça com suas doidices e chatices que lhe acodem da incompreensão dos outros. Daí essa reserva, esse egoísmo incrível manifestado em desprezo à humanidade, porque não quer que a gente viva como quiser. Seu Mário, crises de quem nasceu para criar com todas as fatalidades e que essa porca inteligência nossa quer controlar e dirigir. Eu quero e preciso ver você. Onde e quando? Não sei, mas deve ser logo. Ti_Ciao, Miguinone.

**** *_n_421208

Meu caro Mário. Sua carta chegou na horinha memo. Ontem à noite, fomos com o_Bandeira no concerto do Arnaldo_Estrela e depois na Brasileira. Lembramos tanto de você que a carta de hoje que você nos enviou não podia deixar de chegar. O_Estrela tocou bem, está pianisticamente mais do que em ordem. Me preocupa, entanto, enormemente, a falta do artista. Não é que lhe não falte uma tal qual sensibilidade, não, o que está desgraçadamente ausente é calor e, sobretudo, comunicativa. As obras brasileiras, de caráter rítmico e de dinâmica controlável, ele as toca, como melhor não se poderia desejar. No entanto, o fraseio e a sonoridade constante são pobres e não suficientemente trabalhados para tirar o que é a grande preocupação de todo bom artista ao piano, o bater do martelo nas cordas. Acredito que esse é o maior problema do_Estrela. Gostaria de dizer isso, como irmão, a ele, mas quem se atreve a falar ao Dr_Estrela? Dele eu já falei demais nessa carta. Estamos de acordo com você nos entusiasmos pela Santa Magdalena. É realmente prodigiosa como artista e, quando pode e quer, mesmo como pianista, resolve coisas de um bom gosto e sensibilidade que nos preenche com uma porção de coisas que nos fazem sofrer e nunca sabemos resolver. Mário, bom irmãozinho da gente, você deixou escapar uma frase a que nós nos agarramos de unhas e dentes e é essa possibilidade de você vir aqui no Rio no dia 9 do corrente. Não esqueça que, se houver uma dificuldade financeira a resolver, você sabe que nós podemos contribuir resolvendo a sensível pra tônica e o quarto_grau para terça inferior. A Liddy e eu estamos por demais presos neste momento ao Rio para nos proporcionar uma ida a essa. Você vindo, resolve o cosi de nós tudo e o_Café vem também. Daí, quem sabe, você volte à pauliceia contando do poema e achando que vale a pena trabalhar mais. A gazeta me propôs de escrever uma sinfonia paulista para os programas sinfônicos a serem iniciados a 25 de janeiro. Respondi que, só em março, poderei tratar desse assunto. Pensei de tornar a escrever uma obra baseada na Sinfonia_do_Trabalho, desta vez, sem outros termos de disposições. O Trabalho ficará dividido da seguinte maneira: primeiro tempo, Canto_da_terra; segundo tempo, Canto_da_família; terceiro tempo, canto_da_máquina; quarto tempo, canto_do_homem_forte. O que você acha? Me entrego a você o uso da sua inicial. Escreva, venha e queira bem a gente. Chico_Miguinone.

**** *_n_421222

Ti_Mário, quando o placar assinalou três_a_um, a favor dos cariocas, fui tomado de uma tristeza e uma vontade de xingar Deus e todo mundo. Me encaminhei à saída, desiludido e nisso, poft! três_a_dois. Parei e fiquei olhando, quase esperançado. Daí a pouco, três_a_três. A esperança ressurgiu, faltavam cinco minutos. Persistindo o empate viria a esperançazinha da prorrogação. Não, seu Mário, nada disso. Esse grande time meteu mais uma bola nas redes cariocas. Era a vitória, São Paulo vencia. Nunca venceu melhor, de três_a_um, desfazer a vantagem e depois venceu só mesmo indo à estação_do_norte em São_Paulo esperar esses grandiosíssimos paulistanos. Sofri e torci tanto que ontem e hoje me sinto, fisicamente, desmantelado. Como é bom ver a gente de casa ganhar aqui. Até fiquei com vontade de perdoar toda aquela gatinha do conservatório. Vivo na mórbida curiosidade de conhecer o que você fez no nosso_Café. Não quero, porém, que, por satisfazer essa curiosidade, você faça as coisas sem vagar. Não, vá devagar e vá seguro. Quando você achar que uma tal qual coisa não vai é porque não vai. Descanse, ponha de lado e retome. Há de chegar um momento bom de encontrar uma saída ou uma solução. É como estou trabalhando nesses últimos tempos. Chinita_Ullman me ensina mais 2 números que ela estreia de seus contos. Espero compor quanto antes a música que ela me pede. Tivemos, até poucos dias, a esperança de que você aparecesse. Agora já estamos resignados e passamos as festas na única companhia do nosso fiel Sá_Pereira. No ano passado, ainda tivemos o Tucho. A Magdalena foi operada das amígdalas. Vai passando bem e quase restabelecida. A Rádio_Nacional inaugurará a estação de ondas curtas. Contrataram uma orquestra de 50 figuras e um maestro, Albert_Wolf. Este recebeu 20000000 de cruzeiros por mês. Viva o Brasil. Você acertou o negócio de oferecer dinheiro a você para agilizar as despesas. Pois é, seu Mário, não é a um necessitado que a gente oferece, é a um amigo gostoso e bom, que está sempre sem dinheiro porque não precisa de ninguém. Se você fosse pobre, não me atreveria a fazer um oferecimento pecuniário, que se prestaria a todas as interpretações. Por isso, o oferecimento fica de pé, mesmo que você me mostre a língua e me bananeie, dizendo que não quer. Boas festas, junto com os seus, deseja o Miguinone.

**** *_n_421231

Mário, se você tivesse visto a expressão do rosto da nossa ti_Liddy e os pulinhos de alegria que ela deu quando teve em mãos o_Café e depois a dedicatória, você ficaria mais satisfeito da sua obra e do seu ato tão amigo e afetuoso de dedicar essa obra a ela. É que a ti_Liddy se sente um pouco dona desse poema, se vangloria de ter contribuído grandemente a realização do mesmo, quer xingando, quer insistindo. Afora o ter chegado o nosso_Café, exatamente como presente de Natal, nos causou contentamento difícil de expressar em frases espontâneas ou pensadas. Naturalmente que li o poema todo, com uma sofreguidão e um interesse que vinha me furando há meses. A primeira impressão, seu Mário, que tive é que nunca se escreveu no Brasil coisa melhor que reproduza todo um quadro de vida verdadeira nesse nosso Brasil. Não achei o poema longo, não. No coral do queixume você conseguiu a sonante poesia. Se não há música e versos para a música em minha terra, se perdeu seu porte de grandeza, ela era encarnada e audaciosa, ela era negra e aguentava o meu coração, quer dizer que você vá bancando o modesto ou precisava que a gente te diga e repito até você concordando. Estou adorando a gente te dizer a respeito até você susidando. Estou adorando esse coral, esse queixume_fm, sinto musicalmente coisa da realidade. Madrigal_do_truco é de boa poesia e melhor réplica. Ainda não vejo musicalmente, é como que tenho que trabalhar depois da troca, extra e sozinho. Coral_dos_famintos, imploração_de_Jesus soa de uma...

**** *_n_430302

Querido ti_Mário, afinal você se decidiu assistir ao Vasco e Corinthians e o três_a_dois deve ter deixado você com uma baita raiva de não ter à estação quando foi do nosso embarque. Aqui vai o recibo do conto de reis. Comprei o livro Aspectos da literatura brasileira porque subi Mário_de_Andrade e gostei da edição. A impressão está boa e bem_apresentada. Erros quase que não encontrei na parte tipográfica. O livro é gostoso de ser lido, pois é Mário 100% e ao mesmo tempo orienta, magnificamente, aos que desejam ter uma ideia do movimento literário brasileiro, especialmente moderno. Parece que o balé russo do coronel_W_D_Basil não virá mais no Brasil para a próxima temporada. Há uma vaga possibilidade de ser interpretado o bailado lara, em Buenos_Aires. Em

agosto, irei ao Chile convidado pelo Domingo_Santa_Cruz, para reger concerto de música deste nhonho, com a Sinfônica de Santiago. O Santa_Cruz agradece o que lhe foi enviado dessa capital. Ti_Liddy já escreveu. Breve retornaremos a nossa vidinha de trabalho. Estou com a música de andorinha na cabeça e não encontrei a associação dela com a embolada de Cármem da Câmara balé. O Drummond aguarda cópia do_Café. Te abraço ti_Mário, com a amizade franciscana de sempre. Ciao,desse Chico.

**** *n_430310

Seu Mário. Recebi o_café para o Drummond. Segunda de manhã, o entreguei ao chefe de gabinete do Capanema e mais a carta, o_Café. Ainda não sei se ele leu. Passarei por lá amanhã ou depois para saber. O Manuel_Bandeira não está no momento no Rio. Ficará em Petrópolis até fins desse mês. Hoje consegui receber o seu cheque de um conto de réis. Pelo que você escreveu, penso que devo guardar esse dinheiro até você aparecer por aqui em maio. Nada posso adiantar quanto a minha volta a São_Paulo, para assistir as danças da Chinita. Em todo caso, se for, deve ser lá pelo dia 28 do corrente. As notícias, pouco agradáveis que você nos deu da sua saúde, nos deixaram bastante preocupados e mais ainda as ameaças de uma farra de mestre por esses dias passados de carnaval. Desejamos logo notícias mais animadoras e que elas nos tranquilizem um bocado. O Carleton_Sprague_Smith chegou. Passará 1 ou 2 anos com sua família aqui no Brasil. Parece que veio convidado pela Sociedade_Felipe_de_Oliveira. Ontem estivemos reunidos com Luiz_Heitor, Pereira e Carleton para um almoço no qual, como sempre, você foi muito lembrado. Tenho andado num sofrimento artístico desgraçado, depois de Iara. Sinto que me estou afastando da verdadeira música e que me perco em jogos gostosos de técnica harmônica e orquestral, resultando disso um esbanjamento temático que sinto se esvaír pelos dedos, como matéria musical inexistente. Isso me deixa um sofrimento tão grande que não ousa confiar nem à Liddy. Eu devo parar com certos self_amusements que me permito em música, do contrário, acabarei compondo música que muitos afoitamente considerarão de metafísica e que eu, cá por dentro, classifico como onanista. E pro_Café, seu Mário, eu devo ser melódico e realizar as maiores safadezas artísticas dentro de um plano

melódico claro, sentido de grande respiro e despreocupado. Se me lavar e tornar o meu eu musical mais sincero, vencerei em o_Café 100%, senão me f... todinho, todinho. Que venham logo boas novas de ocê. Com os abraços dos dois_tis. Chico. ps: o Manuel acusou o recibo dos 500 cruzeiros que ele entregou para que os entregasse ao Vinícius?

**** *_n_430323

Querido Mário, partiremos sexta próxima com um cruzeiro, ficaremos em São_Paulo dias 27 e 28. Neste último dia, pretendemos voltar para o Rio, depois de assistirmos a tudo, ao recital dançante da Chinita_Ullman. Por isso, nosso encontro tem que ser à tarde ou à noite do dia 27. Chegarei com o Teco para você. Tivemos a sua última carta e ficamos tristes com as notícias que você nos forneceu a respeito de sua saúde. A coisa se está prolongando demais, a gente fica aflito em pensar que não pode ajudar você em nada. Se palavras e pensamentos nossos adiantassem, fosse diverentiresti um toro a estourar de saúde. Enfim, seu Mário, sábado próximo vamos fazer o possível para esquecer que você está vivendo numa época de não pode daqui e não pode dali. Ciao. Todas as desculpas, todos os abraços dos Mignones.

**** *_n_430413

Caro ti_Mário, o engraçado é que, de há muitos dias, Liddy vinha dizendo: Chico, escreva pro Mário, ele deve estar passando mal e nós ainda não nos manifestamos desde que chegamos. E hoje, fúnebre chegou o seu lacônico cartãozinho confirmando as suspeitas da nossa boa Liddychen. Mas, seu Mário, você precisa ficar bom, pra você e pro nosso afeto gostosamente egoísta que temos com você. Estamos torcendo para que você venha pro Rio nos princípios do próximo maio e Liddy festeja o aniversário no dia 9 e o Leilão vai no dia 13. Para esse último, não exijo e nem insisto que você fique, mas pra ti_Liddy é tão bom saber e pensar em lha homenagear com gente que nós queremos e nos faz tanta falta. Bem, agora vamos esperar por novidades suas e que torcemos sejam as melhores possíveis. Um abraço bem forte e muito afetuoso do Mignone. Tenho trabalhado muito, nesses últimos tempos, em acompanhamentos ao piano e hoje devo tocar um sexteto de Chausson com a violinista Iacovino e depois a

acompanhar, como orquestra, nos concertos de Mozart e Brahms. Esse concerto será o de abertura da atração da Cultura Artística. O Faria_Franceschinni assistiu a execução dos Bailados_Amazônicos realizados pela Chinita e espontaneamente me escreveu uma carta tecendo os maiores elogios da obra, que achou original na temática, na orquestração e na composição. Mas o Franceschinni já deve andar pela casa dos 70, enfim, foi gentil e amável comigo e disso, pelo menos, devo guardar agradecimento e consideração. Ontem tivemos uma reunião com Lúcio, Sprague_Smith, Magdalena, Luis_Horta e Manuel_Bandeira. Manuel, em ótimo estado de espírito, leu e nos homenageou com a primeira de várias poesias que compôs em Petrópolis. Duma gostei muito e se intitula A_rosa_branca.

**** *_n_430428

Excelentíssimo senhor Mário_de_Andrade. São_Paulo. Meu caro Raul_Moraes, está chegando o dia de você chegar. O dia da festança está marcado para domingo à noite, 9 de maio. Banda, flores e Hino Nacional tocado pela confraria do sexteto fatídico. A Liddy manda avisar você que você pode vir jantar com a gente também no dia 8 e toda vez que você melhor o entender. Até aqui, seu Mário, e deixe seus males aí e traga toda alegria de sempre para esses 2 seus. Liddy e Chico. ps: se você estiver de acordo, em lugar do casal ibérico conhecido, poderemos convidar o casal Luiz_Heitor. Neste caso, escreva estabelecendo tudo para o dia 9 à noite.

**** *_n_430616

Caro ti_Mário, aqui vão de volta os 11 negrinhos e os 2 artigos de Antônio_Cândido. Ontem estive em companhia de Sá_Pereira no gabinete do Drummond, para ver o que é que se pode arranjar para o Camargo_Guarnieri. Há um lugar, o mesmo que me foi oferecido pelo Villa_Lobos, e que depende para ser criado de... verba. Para mim, teria sido fácil o acomodar, pois a intenção do Villa era de me requisitar à Escola_Nacional_de_Música e, com mais alguma gratificação, me transferir para São Paulo. O posto, uma vez decretado, seria o de Superintendente de ensino de música nos colégios de todo o estado. Tendo eu, por motivos óbvios, desistido do lugar, propus que se desse um jeito em favor de Camargo. O Drummond compreendeu perfeitamente o caso triste de nosso

delicioso inventor da canção brasileira e prometeu todo o seu empenho, apoio e boa vontade. Culturalmente, você sabe como é que essas coisas se resolvem logo, principalmente no Ministério da Educação e, portanto, não é momento de acalantar nenhuma esperança ao Camargo, que sei estar vivendo constrangido e desgostoso de sua situação financeira atual. Gostamos do artigo de Antônio_Cândido por 2 motivos. Primeiro, por ser um artigo que fez muita luz e justiça à sua obra, operosidade, integridade moral e artística e depois porque dá motivo de satisfação e sossego a você que, afinal, pode ver que sempre alguém aparece e existe para, numa terra de gente que adora todos os Tchaikovskys, dizer que o preto é preto e o branco é branco. Escrevo amargurado pelo crescente triunfo da banalidade, que, a continuar assim, atingirá, acredite Mário, um transcendentalismo que será gostosamente explorado por outros. A conferência do Carleton_Sprague_Smith, que, para mim, é o maior batedor de punhetas que jamais por aqui apareceu, me deu vontade de gritar coisas que li no Macunaíma. Meu Deus, por que inventaram a polícia? Se eu pudesse ser polícia, 15 minutos só na minha vida, muita coisa havia de mudar para o bem do Brasil. Ciao e o abraço do Chico.

**** *_n_430821

Seu Mário, chegaram os exemplares dos Filhos_da_Candinha. Além do nosso, vieram 2 com dedicatória para o Manoel e o Drummond, os quais já foram entregues. Seus artigos estão correndo mão entre nossos amigos. Não conseguimos apurar se será possível os obter aqui. Eu me refiro naturalmente aos vindouros. Por isso, é bom você ir mandando, até nova ordem nossa e favor seu. De Belo_Horizonte, tive a leviandade e gabolice de enviar endereçado a você o exemplar do Estado_de_Minas no qual aparecia mais uma entrevista desse Miguinone. Você desculpe e pense que lá pouco tinha a fazer, além dos ensaios de orquestra à noite. Bem, tomamos conhecimento das épocas em que você estará de novo entre nós e agora esperamos que isso se concretize por gaudio de nós todos. Ciao, ti_Mário. Resguarda o figadinho para aguentar uma noitada alcoólica que você pode passar e jamais abandonar. Um abraço de Liddy e outro cordialíssimo do Chico_Mignone.

**** *_n_430827

Mário, fiquei sensibilizadíssimo com a homenagem que o grêmio estudantil Gomes_Cardin me quer prestar. Ainda mais à vontade me sinto com a sugestão que você me dá de não pronunciar discurso, substituindo por improvisações ao piano. Ótima e realizável ideia. Agora, como você não me diz para quando é, fico a pensar que possa ser em outubro, na primeira dezena mesmo desse mês. Isso porque, em setembro, não me posso ausentar do Rio_de_Janeiro e, neste fim de mês, estou mais do que preso com vários compromissos. Você, em aqui chegando, me detalhará como é que se pode combinar. Fica, no entanto, certo que aceito, de braços abertos e todo o coração, a simpática homenagem do grêmio. Nós esperamos você na tarde do dia 4. Se você vier de avião, combinaremos a noitada com o Luiz_Heitor e o Sprague_Smith. Escreva o que é que devemos assentar. A Magdalena_Tagliaferro ainda nos comunicou que você não sabia se chegava ou partia ao dia 4. Até muito já, seu Mário, com abraço cordial e afetuoso do Mignone.

**** *_n_430918

Mário, esperamos ainda um telefonema seu antes de sua partida. Como não veio, pensei logo que devia estar meio purificado e, portanto, sem vontade nenhuma de se amolar. Então, foi bem bom você não ter se amolado. O Pereira não achou graça em você ter jantado conosco e ter deixado de ir à festa na roça do tal. Eu me divirto com essa e outras mais coisas, porque, cada dia, acho a gente e o mundo tão engraçados. E o melhor, ou pior, é que não me esqueço de me dizer: macaco, olha o teu rabo. E por falar em rabo, tive anteontem mais uma seção de música pré_clássica com o nosso delicioso homenzinho que mora ao nosso lado. A Liddy lembrou de você e ficou a noite toda com uma vontade de cair numa gargalhada daquelas. É que ela lembrava dos seus comentários e dizeres a respeito do som doce e mavioso do assoprado instrumento.

**** *_n_430926

Meu caro Mário, acabo de ler o livro Memória_de_um_Sargento_de_Milícias. Gostei imenso da introdução que você escreveu. É uma maravilhosa e sintética exposição e, diria, lição explanativa e explicativa para os menos iniciados como eu. Finalmente, depois de muitos meses de silêncio forçado, escrevi um. Que me

parece, quer pelo saber, quer pelo espírito de muito humor e vontade de ser desprezioso e... sério. Agora só falta o seu gosto ou não gosto. Tencionava vir a São_Paulo no dia 8, à noite, e ficar até 13 do mesmo mês de outubro. Isso para uma quarta-feira de manhã no Conservatório, conforme você me prometeu e eu aceitei. Porém, se você for embora de 6 a 12, como há de ser? Outra coisa: estou precisando de uma explicação da Sinfonia_do_Trabalho que acabou de retocar e por em ordem. A obra obedece a estas exclusivas indicações: A – Canto_da_máquina; B – canto_da_família; C – canto_do_homem_forte; D – Canto_do_trabalho_fecundo. Musicalmente a obra segue desse jeito. Canto_da_máquina: 1) movimento de máquinas gigantescas – Murmúrio. Antes, e estridor metálicos, depois. 2) Canto de máquinas (confiado aos trombones). 3) Tema do metal fundido e, quase contemporaneamente, a seguir o tema melódico da satisfação do trabalho conseguido. (Neste ponto há como que a dramatização da luta do esforço humano). Depois de um breve episódio e voltas de temas as máquinas trabalham todos (todos os instrumentistas têm algo de importante a fazer). Até que aparece grandiloquente e poderoso o tema inicial. Daqui até o fim da primeira parte vem toda a reexposição do murmúrio e estrilos melados por movimento contrário, quer dizer de trás para diante. Quase a demonstrar que o feito onomatopaico é o mesmo, pois não tem caráter melodizante. Nesta mal alinhavada exposição você tem que me fazer de que é à altura de sua pena! É preciso não esquecer de explicar que o título Sinfonia_do_Trabalho não tem a ver com sinfonia no termo clássico conhecido. Eu sempre entendi por Sinfonia_do_Trabalho qualquer coisa com os sons, a harmonia que dão a massa, a turba envolta trabalhando e se agitando, vivendo dura e vencedora a sua tarefa diária. A Magdalena chegou. Pelo telefone nos informou que a sua dor de cabeça não cede. E eu volto à minha primitiva convicção que você deve, com o fumo e o álcool, si bem que em doses menores. Acho que terei de adiar a minha ida a essa capital pois no dia 8 de outubro ainda estará em função a Temporada cívica. Com certeza terei de marcar a minha ida para a terceira década do mês. Enfim, dentro de alguns dias saberei ao certo. Com um abraço de nós 2. Chico_Mignone. Notinha: acabei de compor mais 2 valsas de esquina gostosíssimas!

**** *_n_440309

Meu caro Macunaíma. Falei, dei o recado que você mandou. O Piaimã da nossa música parece que não gostou. Ele se saiu logo com: eu não convidei. Quem convidou foi o filho de Pitangui. Nós estamos assustados com a próxima vinda de Her_Oriental_Uruguai. Deve ser o Curt_Lange. Estou com vontade louca de dizer logo a ele que andou negociando em uísque do Brás e chianti do Bom_Retiro e, se ele insistir, vou erguer um papiré, que nunca se acaba, para ele não me amolar. Junto vai o requerimento, unguento buro_burocrático pra Oneyda. E que ela venha logo, com a andorinha, pra ver se ca_café. Pra riba dela, da andorinha, tá claro. Eu mandei autorização pro valor. Veio outro pedido da discoteca. Tá aí. E, então, junto outra autorização para você fazer favor de dar. O_Estrela vai tocar as variações do Copland pra você. E, sem este jogo, toda família saudosa da rua Buarque_de_Macedo, 5, apartamento 22 para cima de você. Ciao. Miguinone.

**** *n_440330

Meu caríssimo Mário, eu não sei se você vai aparecer mais neste mês; não sei se você recebeu a minha última carta com as autorizações para a Oneyda gravar e regravar, e, finalmente, não sei se você ficou sentido comigo pelo tom, talvez por demais brincalhão, da minha carta. Assim sendo, dou a mão à palmatória e peço perdão. Chega? E agora que fizemos as pazes, vou contar que o Villa_Lobos decidiu enviar a São_Paulo uma comissão composta de três membros: Renato_Almeida, Luiz_Heitor e Manuel_Bandeira, com o fim exclusivo de demover você da não colaboração nos trabalhos do Boletim_Brasileiro idealizado pelo Curt_Lange. Muito particularmente direi a você que os membros escolhidos para orientar a publicação do Boletim andam desnorreados. O Curt_Lange não soube da existência dessa comissão até a chegada no Rio. Parece que ficou desapontado e contrariado. Uma primeira reunião propôs ao Curt_Lange que metade do Boletim fosse dedicado a outros países sul-americanos, como foi feito em outros Boletins anteriores. O Villa_Lobos estrilou. Mas a coisa ficou sem solução porque o Curt_Lange fincou o pé e permaneceu inamovível. O Ayres_de_Andrade, outro da comissão, também se aborreceu de saída, pois descobriu que contemporaneamente a ele o Villa_Lobos deu ao Souza_Lima a tarefa de escrever sobre o assunto: A pianística brasileira. Outra coisa que causou surpresa é o Villa_Lobos ter escolhido o Otávio_Bevilacqua para tratar do

Carnaval no Brasil e de Música Sacra. Ambos os assuntos de origem dos nossos dias! Na sessão inaugural, o Villa_Lobos se saiu com umas tiradas contra o tirano. Eu não vi o Curt_Lange. O que expus a você são coisas que me contaram vários membros da Comissão. Você, no entanto, fica prevenido para impor as suas condições e reservas na eventualidade de aceitar o reiterado convite de colaboração que estão engendrando. Escusas, Seu Mário, porque estou pensando de estar em falta culposa com você. Se não é isso, então às urtigas a minha suscetibilidade e viva nós. Ciao, com 4 braços e 2 abraços (esposa completa os abraços).Do Chico.

**** *_n_440415

Mário, a sua carta para a Liddychen chegou e a lendo nos sentimos tão pertinho de você e com vontade de lhe acompanhar no silêncio das ruas. A peixada da sexta santa saiu daquele jeito que fazia você exclamar: Bendita seja minha boca! O Manuel se empanturrou de tal maneira que só teve um jeito: se espriar numa das poltronas da sala e apontar a barriguinha pro ar. A nossa nova criada é uma baiana porcamente gostosa na cozinha. E você é escandalosamente lembrado a cada novo prato da boa terra. Se você vier em maio, venha sem dodóis e nem úlceras. Deixe isso pros cartazes das esquinas. O Luiz_Heitor e o Renato_Almeida embarcam amanhã ou depois para ir f_ sua paciência aí. Bote o anúncio de 35000 reis e, logo, seu Mário, e se defenda. Nós 2 te abraçamos. Chico. ps: digo isso porque o Luiz_Heitor acaba de me telefonar perguntado se você viria no Rio, por esses dias, pois eles aí iriam, em nome do Villa_Lobos e do... boletim, para lhe catequizar.

**** *_n_440623

Seu Mário_de_Andrade, você ficou com um medo desgraçado que eu lendo o que você escrevera do nosso Janjão ficasse ferido mortalmente na minha suscetibilidade! E então o que fez? Mandou uma carta pra mó de nem você, nem eu ficarmos aborrecidos! E bateu no peito lamuriando o 65% de mea_culpa. Pois eu lhe asseguro que a sua carta não veio consertar coisíssima nenhuma. E nem veio preparar o espírito deste recalçado e a filosófico Mignone. Você poderá passar como eu estou, bancando superioridade e que, assim sendo, você

conseguiu o que desejava. Nem isso, seu Mário. Gostei, e muito, dos folhetins e acho os tipos tão bem definidos, que só lamento não existirem na realidade para travar relações pessoais. E a sua carta chegou para dizer que você está vivinho da silva, cuidando da gente e nos esperando por aí. Mas, meu Deus, como ir a essa capital nesse emaranhado de coisas que temos que fazer e resolver? Pró semana, vamos decidir e depois escrevo. Um abraço do Mignone. ps: A Liddychen manda que eu diga no ouvido e baixinho que compramos um apartamento maravilhoso no 10º andar de um prédio da praça S. Salvador. 2º ps: Liddy avisa que comprou passagem de avião e que vai em breve a São_Paulo.

**** *_n_440809

Meu caro Mário, pela leitura de sua carta imagino e compreendo o trabalho e o cuidado que você teve em ser bem entendido. À serenidade das argumentações e conclusões você adicionou tão boa e benfazeja afetividade que me sinto completamente à vontade para corresponder, com um rasgo de larga sinceridade, às suas perguntas. De há muito vivo com o Asno_de_Buridan. Não consigo me realizar musicalmente. A Sonata para piano e os Quadros_Amazônicos não me convenceram. E acabo não fazendo nada. Vivo estupidamente, admirando um Portinari, um Camargo_Guarnieri... e me esqueço, não de mim, mas de produzir. Não fiz mal de_Café, é verdade. Mas, também é verdade, vivo a me torturar e sofrendo artisticamente sem coragem de dar, pelo menos em outros trabalhos, demonstração do estado estético atual! Resultado: um ceticismo cada vez mais acentuado, bobo e inconsistente. Mas vou reagir. Devo reagir. Hei de retomar novo alento logo que resolver vários problemas materiais que ainda me prendem e brutalizam a vida de todos os dias. Eu fico com o_Café e você vai ter paciência (nunca você me demonstrou impaciência) até eu folgar de vida e me atirar à obra com o sacrossanto fogo necessário e indispensável. Mando esta carta o mais depressa possível porque, se a reler, começo a dar nova redação e você está reclamando, com toda razão, que eu seja prá você o ti_Mignone de sempre. E cá está ele. Ciao.

**** *_n_440910

Meu caro ti_Mário, aqui vão 2 artigos aparecidos no Correio_da_Manhã. O seu causou grande sucesso e foi lido com o interesse de sempre pelos amigos de verdade que você tem aqui. Como foi o passeio a Belo_Horizonte? Nós ficamos com a esperança que fosse nos pregar uma surpresa, mas o offside se não deu. Você ficou dentro da traçada linha de volta e nada de escapulir pra cá. Recebi o abraço perfeito pro dia dos meus anos. Lá se foram 47 primaveras, pois os invernos no Brasil são irregulares e não descansam a gente. Acompanhei os concertos da cantora Jeremy_Towel, que ouve você por essas bandas e que canta música de câmara deliciosamente. Na ópera, não é grande coisa. A ouça nos recitais que dará e você terá boas e leves horas de música de alta classe. Ti_Liddy, melhor, mas tão cheia de lições... Tão chiaffarellamente apostólica. Ciao e um abraço dos amadurecidos amigos de sempre. Miguinone. ps: na hora de botar os artigos nesta carta, verifiquei que falta o resto do artigo Família_brasileira_viaja. Eu o vou guardar e envio pela semana.

**** *n_441022

Ti_Mário, não caia de costas. Desta vez, sou eu quem escreve, em primeiro lugar, para acusar o recebimento dos volumes 4 e 8 da coleção das obras completas. Junto vieram também 2 artigos. Gostei de Excesso_de_inteligência. Estou de acordo, modesta e modestamente. A inteligência é o diabo atrapalhando tudo e, o que é pior, permitindo valorizar ao 1000 por 1000 outros que de inteligência pouco ou nada têm. E, por falar nisso, hoje tivemos um almoço coletivo em homenagem ao Carleton_Sprague_Smith, o protótipo do número 1 dos grandes americanos. Xi! Como detesto esse camarada! Eu não sei o que ele tem ao certo, mas o que eu sei é que ele me dá uma vontade louca de brigar com ele. Em compensação, a mulher dele é uma teteia, no mais curto censo da palavra. Nós estamos trabalhando pro apartamento novo, ficará pronto em fins de dezembro. A ti_Liddychen vai aí no dia 30 do corrente a contar a você os pormenores, os projetos e outras coisas boas do nosso futuro. Mário, eu escrevo pouco, mas penso muito em você, na sua boa amizade e no bem que você deixou em mim e que a dedicação e boa vontade que teve e tem em me ajudar. Não me abro e nem me manifesto ao correr de uma pena, porque tenho medo de ser facilmente mal surpreendido. Outras fossem as minhas possibilidades intelectuais e culturais,

haveria, com toda certeza, de dispor melhor e sem confusão os tormentos da minha inteligência, que o muito mantenho de artista. Você é um pouco ou um muito assim também e me compreenderá com todos os tormentos possíveis. Ciao, ti_Mário. Deste muito seu, Mignone.

**** *_n_441224

Meu caro Mário, se passaram mais 366 dias ou quase. Estou mais rico. Miseravelmente miserável. Tenho um apartamento meu. Mas ainda não tenho a chacarinha! Todas as desculpas são boas para encobrir a vergonha dum silêncio artístico que se prolonga demais. Mas que dê coragem de prometer? Até essa fugiu de mim. Estou num desmazelamento artístico desgraçado. No entanto, tocam tanto Mignone por aí, me pedem obras e são sempre os mesmos. Como você vê, tenho vergonha e crio coragem de dizer. Oxalá que esse silêncio possa ser o descanso e a solução de tantos recalques e tantas outras bobinhas coisas! É um pessimismo e um desacoroçoamento dito de irmão prá irmão. Você me deve compreender e me acompanha na grande espera. Tudo o que há de bom prá você, seu Mário, para o novo 1945. Xico.

**** *_n_450111

Meu caro Mário, a sua carta, tão compreensiva, calma e serena, acertou em cheio no que se está passando comigo. Ninguém poderia ter me dito com tanta sinceridade e de coração tão aberto o que você me disse. No entanto, se idealmente estou com você, no que diz respeito a mim, praticamente ainda não posso agarrar o touro pelos chifres. É uma santa verdade o que você me disse dos meus acompanhamentozinhos, pedidos, compromissos fúteis e rendosos. Quisera me desligar mas, para isso, teria que tomar uma decisão de que não me sinto capaz e nem bastante animado. Um programa de trabalho só o poderia traçar longe do ambiente citadino. A nossa ti_Liddy também deveria dar um jeito diferente à sua vida de professora e limitar os seus trabalhos apenas para fora de casa. Compramos um apartamento novo mas, meu Deus, em que condições! Não estou satisfeito. Me amarrei demais. Preciso me livrar de compromissos certos e de outras coisas que só servem para desculpinhas mentirosas de quem não trabalha como quer. Não obstante, meu caro Mário, em parte vou fazer o possível

de tornar a minha vida mais útil à minha arte e à minha produção. Não quero apresentar um programa que depois não poderia cumprir. Porém, juro que sinceramente vou produzir qualquer coisa por mim que seja. É uma espécie de corretivo que proponho à minha excessiva vontade de ser superior a mim mesmo. Nisso você me bisturizou admiravelmente! O meu sonho seria o de escrever uma coisa grande que constituísse um enorme marco na música brasileira. Mas essa pedra miliar, tão suspirada e acalentadora, eu sei precipitadamente que não sairá me colocando contra mim mesmo. Isso é certo. E então? Vamos trabalhar. Vou guardar a sua última carta como uma espécie de guia moral e artístico porque a acho sensata, amiga e boa, mas boa no sentido não de pena, mas, sim, de compreensão ditada por um cérebro e um ser que sofreu, viveu e resolveu o seu eu em todas as suas qualidades e defeitos grandes e pequenos. Obrigado, pois, seu Mário e, agora, até os primeiros de fevereiro, que é quando iremos a São_Paulo. Pois, ligue logo: 555410. Um abraço apertado meu e de Liddy. Miguinone.

7 Anexo 2: Cartas de Mário de Andrade a Francisco Mignone

São Paulo, 6 de outubro de 1942

Tio Mignone, são 9 horas da manhã e estou trabalhando no nosso Café. Recebi ontem a carta de tia Liddy, assim que puder respondo. Mas desde ontem estou preocupado em esclarecer um caso, pelas suas últimas cartas e, sobretudo, sobre o que você me falou a respeito da Lara Nova, vejo que você está fazendo a sua música livre. Livre movimento sonoro no tempo, sem tema, de motivos, de temas, de *leitmotiven*, de melodias, etc. Enfim, sem arquitetura pré-determinada. Confesso a você que lhe dou toda a razão. O que hoje sabemos, desejamos, é evolução conceitual da música e nos leva mesmo a isso. É positivamente um desacerto prender o espírito musical no tempo e dentro de formas pré-determinadas de arquitetura rítmico-melódica fixa, como sonata, ária, ária da capo, etc. Creio que o importante é discutir esteticamente aqui também o espírito dessas formas, que é universal e humana, permanece embora não permaneça a forma. Quero dizer, certos elementos que não são forma podem e devem permanecer porque são humanos universais e de todas as épocas. Não me lembro quem foi que disse, se foi Schoenberg ou outro qualquer, que uma melodia, uma frase, um tema, um motivo rítmico, dentro desta concepção de música livre, não deve se repetir nunca. Isso aqui eu discuto e acho inexato. Não se trata de repetir a maneira do *leitmotiv* wagneriano, mas de criar um elemento qualquer, uma base rítmica, uma frase melódica, coisas que por si ainda não são formas fixas, mas apenas elementos que tanto podem como não podem, constituir uma forma fixa. Não há razão psicológica nem muito menos criadora que impeça a sua repetição num dado momento, desde que essa repetição não seja obrigatória, mas por elemento surgido do estado da musicalidade em que se está e que se não volta obrigatória, pode voltar livremente. Isso você encontra na música do mais primário indígena do centro da Austrália, como na Grécia da antiguidade, do gregoriano, da sinfonia de Mozart, num madrigal de Monteverdi, num poema sinfônico de Berlioz, como numa obra contemporânea, menos nas obras contemporâneas que se constituíram como princípio a obrigação, portanto, forma fixa de não repetir elemento nenhum. Franqueza é como voltar a uma prisão como qualquer outra, não acha mesmo? Digo isso porque fiquei matutando

depois da carta que lhe mandei ontem. Sobre aquela repetição do elemento textual musical do provérbio “é laranja no café, é azeda ou tem vespeira”. Não se trata, não imagine de um *leitmotiv*, que sugeri, Deus me livre, se trata exatamente de um elemento intelectual que surgido no momento do seu sentido exato depois vem naturalmente pela ação dramática e adquirir um sentido sugestivo advertidor quase por assim dizer, simbólico, que prepara o ambiente psicológico geral do assunto da ópera. Agora, você pode repetir, ou não, um elemento melódico com que o provérbio foi dito da primeira vez, ou não, faça o que bem entender. O texto será repetido porque careço dele, mas você pode fazer o que bem entender, mas o problema não para aí, se é certo que é uma contradição enorme dentro do conceito da música contemporânea, se fazer uma sonata ou uma ária da capo na arquitetura fixa que tivera no século XVIII, nem por isso o estado de espírito que num determinado estado social musical determinou as formas fixas de sonatas e de árias, deixa de ser psicológico musical universal e de todos os tempos. Basta observar que a sonata e ária sempre existiram sem a forma fixa delas setecentista. Se a forma fixa da sonata e da ária teve o seu tempo, nada me impede, se sou músico, de ficar num estado de musicalidade sonatística ou de canto solista, é por onde uma sonata de Scarlatti ou a sonata de piano de você são muito mais sonatísticos do que uma formalmente perfeitíssima sonata. Isso é que me parece muito importante estabelecer para conceituação moderna de música como puro jogo sonoro do tempo. De fato, não vejo motivo para um compositor brasileiro pegar na forma fixa da modinha, da moda de viola ou da embolada para fazer uma ária triste ou alegre, mas embora formalmente livre, sem os cortes rítmicos pré-determinados, ele pode permanecer dentro do espírito. Dentro do estado de espírito de musicalidade da modinha ou da moda de viola. É que eu estava agora determinando bem a cena da Câmara dos Deputados, que me surgiu amaneira com que vou fazer o discurso sobre a ferrugem das panelas da cozinha, do deputado que leva a explosão do povo, das galerias e a chegada da mulher com os filhos. Ora, me surgiu fazer isso por meio de uma embolada sobre uma base rítmica, espécie de refrão obstinado do coral dos deputados. Não sei de você conhece um disco que é dos mais lindos, apesar do pistão besta, chamado *Andorinha Preta*, de Breno Ferreira. É Columbia numero 22 36b, numeração brasileira. Imaginei uma coisa nesse espírito e, quando o deputado

declama seu discurso, num espírito de embolada, o coro mais pianinho vai dizendo palavras sobre gripe que impediu de assistir algumas seções e a ingratidão do Estado que desconta as faltas. Outro sobre jogo de futebol, outro sobre amantes e presentes caros, etc., por exemplo. Base coral: “andei muito gripado, não ganhei quatro sessões, o Estado é muito ingrato, não me paga as comissões”. E nessa base dos deputados corais, o deputado discursador irá discursando sobre as ferrugens das panelas de cozinha: “do país maior mistério vou falar uma coisinha, o assunto é sério, as cozinheiras já rugem com o horror da tal ferrugem das panelas de Cainha”. E assim por diante, por várias estrofes, até que o coro popular das galerias rompe com gritos de cólera.

Observações: Esse texto pode servir de base a você, mas não posso garantir que seja definitivo. O texto será, em geral, em prosa, está claro. Neste caso, porém, é em verso, metrificado e ritmado, por causa justamente da comicidade. Repare que nem só uma vez dou palavras que localizam a peça no Brasil. Falo em Estado, países, fazendas, porto - não de Santos - como falei na carta de ontem. Mas não haverá nenhuma referência direta ao Brasil. Só evoco o Brasil no título da ópera - Café. Mas isso tanto podia ser na Colômbia, na Arábia ou até na Abissínia Mussolínica.

Bom, chega, até logo que vou continuar. Quer tomar este cafezinho comigo e o Zé Bento? Abraço pro dueto.

Mais uma notinha principalíssima. Estamos falando em conceituação moderna de música e muito entusiasmados por ela, mas carece não esquecer, principalmente, que não podemos fazer nem coisa musicalmente difícilima, por causa da impossibilidade de levar a cena, nem coisa esteticamente complicada por demais; pode ser atonal, se quiser, mas tem que ser popular, entendível, com frases melódicas francas, ritmos bem batidos, não é possível uma concepção positivamente socialista e de combate humano da uma solução estética individualista e refinada.

São Paulo, 15 de outubro de 1942

Mignone, é meia noite e parei de repente de escrever os textos do Café para lhe escrever. Ontem, depois que escrevi a Liddy, me bateu um tal de furor que neste momento que lhe escrevo tenho já escrito em primeira versão, está claro de menos a discussão da primeira cena do primeiro ato, já em segunda versão. Todos os textos do primeiro ato e da cena do êxodo, segundo ato. Além de três estrofes da embolada, a primeira versão do solo da mãe na câmara, uma primeira versão do hino no final, não posto nada e o fugato coral com batente da cena de revolução do terceiro ato. Bom, este fugato coral nada tive que escrever, lembrei textos tradicionais populares mais conhecidos de todo o Brasil e que aparecem nas duas tiganças, nos congos, nos congados, etc. Serão alinhados os únicos textos folclóricos de que me aproveito, mas até este aproveitamento, principalmente ele me parece de grande felicidade, uma verdadeira invenção. São textos de guerra que circulam em quase todas as danças dramáticas populares e vem a calhar. Quando mandar, mando com a musica tradicional para você ver se pode aproveitar, eu aconselharia aproveitar. O Café concebido como está é perfeitamente universal, basta lhe dizer que em vários dos meus textos e principalmente no espírito de quase todos eles me inspirei nos poemas dos bardos celtas. Mas é que carecia dar a tudo um tom solene e enfim, um tom fora do realismo, para que cantada não ficasse ridículo. E a coisa é tanto mais difícil que se cume espírito ele é mais solene afastado de qualquer realismo, com exceção dos trechos propositalmente ridículos, não quis dar linguagem solene pros textos, mas linguagem simples, quase popular. Seria ridículo por frases parnasianas ou de coros gregos na boca dos meus operários. Mas a verdade é que tudo veio saindo com enorme facilidade, bom a verdade também é que não reli nada, e pode ser que relendo ache tudo ruim, mas creio que não. Sou muito lento e penoso em geral, quando a coisa sai fácil como desta vez, sempre foram meus trabalhos melhores, que só precisou limas depois. Amanha se não estiver muito excitado pelo desejo criador em vez de continuar, releio o que já feito e, se achar que serve-lhe, principio a copiar assim como está. Não se esqueça que irá em primeira versão, poderei modificar a coisa bem. Mas nunca tanto que você não possa ir trabalhando sobre o que eu mandar. De resto, depois da música

feita, saberei me acomodar com ela nos meus textos. Ora, eu ia iniciar agora o quinteto dos serventes, quando me veio um problema que, aliás, já estava me roncando nas tripas, é que tem certas passagens que como Wagner fazia, positivamente convém mais escrever a música primeiro e o texto sobre ela por causa do ritmo. Tem passagens que o ritmo expressivo tem que ser musical, exclusivamente musical, pois que dada a moldabilidade plástica de uma língua tão rica de palavras de medidas diferentes como a nossa, será fácil sujeitar palavras com o sentido do assunto aos ritmos musicais expressivos do assunto. Foi o que se deu agorinha mesmo criando os lamentos dos velhos no coral final do êxodo. Meus gritos de lamentação saíram quase todos em ritmo tetrassilábico. Quero morrer, quero viver. Eu sinto frio, etc., etc., etc. Ora, não será isso uma sugestão defeituosa? Não só prejudicando a liberdade do compositor como até o impossibilitando de inventar o verdadeiro ritmo expressivo do assunto? Fiquei numa dúvida tamanha que acrescentei uma nota avisando a você que podia até inventar, não só outros ritmos musicais ou até outras palavras que não se sujeitem a eles. Se elas não forem lá muito do meu agrado, substituirei por outras. Mas dentro do ritmo musical criado por você, mas agora chegada no quinteto de serventes, não pude honestamente continuar escrevendo; aliás, quem teve a ideia deste quinteto foi você e é possível que você já tenha este movimento rítmico dentro de você. E não é só nessa passagem que fico na dúvida. Tenho outras duas que também acho melhor você escrever a música primeiro e eu o texto depois. O meu coro bamboleante dos deputados acompanhará a embolada dos decursos dos ferrugens, das panelas da cozinha. A embolada tem o corte métrico pré-determinado que não podemos fugir, mas o coro acompanhante não tem. Na carta de 6 de outubro passado sugeri o ritmo tatatatata...andei muito gripado não ganhei quatro seções. Mas sugeri-me inspirando no livro “Andorinha Preta” que se tem então. Mas acho a sugestão defeituosa que pode prender muito você, por mais que eu tenha liberdade, a sugestão não só inspira mal, como prende muito o criador do ritmo obsecante no corpo de você. A outra passagem é o cânone do susto cantado pelas mulheres do cortiço no início do terceiro ato. Está claro que não podemos dar assunto para movimento muito rápido e um ritmo silábico pro texto. Mas devo sugerir ritmos? Qualquer um me serve para adaptar o texto ao assunto, ao passo que nem todo ritmo verbal pode se adaptar a expressividade

musical do assunto. É melhor pois eu não escrever já nem o texto do quinteto de serventes, só já escreverei o texto dos deputados que já fala um som só sobre a chegada da primavera. Nem o coro dos deputados acompanhante da embolada do discurso, nem finalmente o cânone do susto. Você faz primeiro essas músicas e depois justaporei o texto a elas. Mande-se dizer se acha melhor assim, ou se quer que eu proponha ritmos? Se quer que eu proponha ritmos, proporei em grafia rítmica musical vários para cada passagem e você escolherá. No escolhido, criarei minhas frases. Engraçado fazer um trabalho tão grande, me bateu uma preguiça de perder umas frases. Ando dividindo tudo por números com títulos, ora para facilitar, por exemplo, a cena da câmara dos deputados classifico em 4 números:

- 1 – Quinteto dos serventes - madrigal.
- 2 – Discurso de embolados solo e coro.
- 3 – Endeixa da mãe (solo feminino).
- 4 – Cantata da bagunça - solo e coral triplo do povo das galerias dos deputados e dos serventes.

A mesa da presidência os jornalistas vão fazer totalmente mudos, fica mais caricato. Às vezes, sugiro o processo de tratar musicalmente os textos, se polifonia, se contrapontados, se fugato, se coral somente harmônico. Mas sugiro, não que eu pretenda me intrometer na sua parte, mas porque isso é exigido pela psicologia do momento, do assunto e conseqüentemente de música e texto também. Está claro que nos instantes de absoluto humanismo psíquico popular, hino ao pão, hino da vitória, a música não pode ser polifônica no sentido de contrapontada, tem que ser harmônica, coral se movendo por acordes nota contra nota, sílaba contra sílaba. Pro texto ser dito em uma vez só. A página acabou. Ciao, com abraço, Mário.