



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Música / Execução Musical
Regência Orquestral

Uma Abordagem Morfológica do Bailado
“Quadros Amazônicos” do Compositor Francisco Mignone

Angelo Rafael Palma da Fonseca

Salvador, Bahia
2000



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Música / Execução Musical
Regência Orquestral

Uma Abordagem Morfológica do Bailado
“Quadros Amazônicos” do Compositor Francisco Mignone

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação da Escola de
Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial
à obtenção do grau de Mestre em Música / Execução Musical

Angelo Rafael Palma da Fonseca
Orientando

Prof. Dr. Erick Magalhães Vasconcelos
Orientador

Salvador, Bahia
2000

AGRADECIMENTOS

A Deus, início e fim de todas as coisas.

Aos meus pais, Agrípio e Elizabeth e minhas irmãs Regina, Verônica e Adalgisa por todo amor, estímulo e, acima de tudo, pelo referencial espiritual e humano que sempre me ofertaram em todos os momentos.

Ao meu estimado Orientador, Prof. Dr. Erick Vasconcelos, pelo apoio e incentivo à minha carreira musical.

À Sra. Maria Josephina Mignone, pela grande colaboração e empenho para a realização deste trabalho.

Aos meus Professores do curso de Pós-Graduação: Dante Anzolini, Elizabeth Rangel, Luís Maia, Manuel Veiga e Ricardo Bordini pelos conhecimentos musicais e extra-musicais a mim passados.

Aos queridos amigos: Arnaldo Almeida, Moacyr Costa e Ray Gouveia pelas sugestões, revisões e lapidações técnicas neste trabalho.

Ao Coordenador do curso de Pós-Graduação em Música, Prof. Dr. Joel Barbosa e ao Prof. Dr. Jamary Oliveira pelas soluções e sugestões a mim fornecidas.

À Anorita e Maysa, pacientes e competentes administradoras dos processos burocráticos da nossa realidade universitária.

A todos que, de alguma maneira, me ajudaram no cumprimento desta etapa.

RESUMO

Neste trabalho apresentaremos uma análise do bailado “Quadros Amazônicos”, do compositor Francisco Mignone. O aspecto morfológico é o foco principal desse estudo e todas as considerações sobre harmonia, melodia e ritmo são utilizadas para evidenciar a classificação formal. Nesta abordagem, adotamos os conceitos de “Parte” (para macro-estrutura) e “Seção” (para micro-estrutura), objetivando, desta maneira, identificar as idéias musicais e como Mignone as utilizou. Concluímos que a forma, nesta obra, é explorada substancialmente pelo compositor, que nos apresenta uma consistente elaboração musical das seções como também, das ligações dos elementos intrínsecos a elas.

No primeiro capítulo deste estudo apresentamos uma biografia de Francisco Mignone contendo informações pessoais bem como da sua carreira musical. O segundo capítulo é composto de informações sobre a suíte “Quadros Amazônicos”. O terceiro capítulo é destinado à análise musical da obra supracitada, tendo como aspecto principal a morfologia. No quarto capítulo, apresentamos as considerações finais. Para completar esta dissertação, incluímos um memorial, com os passos seguidos na efetivação da pesquisa e execução da obra, como também a partitura integral do bailado.

Nesse estudo, comprovamos que Mignone possuía total domínio sobre as idéias musicais pertinentes a este bailado, compondo uma obra de relevante complexidade musical e, tendo a partir das lendas indígenas, uma clara e objetiva visão estética. Esperamos contribuir, não apenas, para uma melhor compreensão desta suíte para dança, mas também para o reconhecimento do valor artístico e cultural de um dos mais significativos compositores da História da Música Brasileira.

ABSTRACT

In this work we intend to analyze the ballet “Quadros Amazônicos” by Francisco Mignone. The morphological aspect is the principal focus of this study and all the appreciations about harmony, melody and rhythm are used to emphasize the formal organization. In this approach we adopt the concept of “Part” (for macro structure) and “Section” (for micro structure) in order to make the identification of musical ideas more objective and how Mignone used them. We conclude that the form in this work is essentially explored by the composer who presents us a very consistent musical elaboration of the sections, as well as, of the component connections inherent to them.

In the first chapter of this treatise, we present Francisco Mignone’s biography with personal and professional informations. The second chapter has informations about the “Quadros Amazônicos” suite. The third chapter has a formal analyze of this composition. In the fourth chapter we present the conclusion. After this last chapter, we include a written record with all the steps of this research and the full score of the suite.

In this treatise we corroborate that Mignone had absolute knowledge about musical ideas of this composition because this work has considerable musical complexity and a clear relationship with the Indian Brazilian stories. We hope contribute for a good comprehension about this dance suite and also, to emphasize the artistic and cultural valor of one of the most important Brazilian musical history composer.

ÍNDICE

Introdução.....	1
1. Biografia de Francisco Mignone.....	2
2. “Quadros Amazônicos” de Francisco Mignone.....	21
2.1 Informações sobre a obra.....	21
3. Análise da Obra.....	25
3.1 Cobra Grande (1º quadro).....	25
3.1.1 Epígrafe	25
3.1.2 Análise.....	25
3.2 Jaci (2º quadro).....	40
3.2.1 Análise.....	40
3.2.2 Epígrafe.....	40
3.3 Saci (3º quadro).....	55
3.3.1 Epígrafe.....	55
3.3.2 Análise.....	55
3.4 Caapora (4º quadro).....	70
3.4.1 Epígrafe.....	70
3.4.2 Análise.....	71
4. Considerações Finais.....	85
5. Memorial.....	89
Bibliografia.....	96
Anexos.....	101

(os anexos desse trabalho encontram-se na versão impressa da tese, disponível na Biblioteca da EMUS-UFBA e no PPGMUS-UFBA)

INTRODUÇÃO

O bailado “Quadros Amazônicos”, escrito entre o final dos anos 30 e início dos anos 40, é uma obra concebida em quatro movimentos, tendo como inspiração quatro lendas indígenas (*Cobra Grande, Jaci, Saci, Caapora*). Primeiramente composta para uma performance da bailarina Chinita Ullmann, esta suíte para dança foi posteriormente ampliada, sendo a ela acrescentados três movimentos (*Caiçara, Urutau e Iara*). O estudo, que doravante apresentaremos, tem como objeto de estudo a versão inicial da obra supracitada.

O primeiro capítulo é uma biografia do compositor Francisco Mignone abrangendo, além da carreira, um pouco da sua vida pessoal. No segundo capítulo apresentamos dados e depoimentos relativos à obra. O terceiro capítulo consta da análise formal de toda a obra e por último, no quarto capítulo, apresentamos as considerações finais. Para completar esta dissertação, incluímos um memorial, com os passos seguidos na efetivação da pesquisa e execução da obra, como também a partitura integral do bailado.

1. Biografia de Francisco Mignone

Nascido na cidade de São Paulo em 3 de setembro de 1897, Francisco Paulo Mignone era o filho mais velho do casal Alfério e Virgínia Mignone, imigrantes italianos que se fixaram no Brasil em 1896. Alfério Mignone, músico originário de Castellabate, aldeia próxima a Salerno, havia se mudado para o Brasil com o intuito de tocar flauta profissionalmente, porém a condição musical do país era muito primária. Segundo o próprio Francisco;

Não havia teatro, apenas pequenas orquestras e trios que tocavam no Guarujá, mas na cidade mesmo havia muito pouco. Tanto que quando foram iniciados os espetáculos no Café Champagne, como se chamava naquele tempo, ele foi obrigado a ficar como segundo violino, porque não havia lugar para flauta; só mais tarde arranjou alguma coisa como flautista. Isso porque, naquele tempo, havia elementos de orquestras que vinham da Itália nas companhias líricas e que ficavam no Brasil. As companhias faliam, às vezes por falta de elementos, que morriam devido à febre amarela, então começou a formar-se pequenas orquestras.¹

“O casal possuía mais cinco filhos: Domingos, Guilherme, Filomena, Renato e Armida. Esses dois últimos não tiveram muito tempo de vida. Renato faleceu aos cinco anos de idade e Armida aos dois anos”². Aos seis anos de idade Francisco Mignone obteve as primeiras noções musicais com o seu pai, que era maestro, flautista e professor de música. Com ele, Francisco estudou piano, flauta, teoria e improvisação. A influência musical do Maestro Alfério sobre o filho era significativa e o próprio Francisco deixou-a registrada numa entrevista ao Jornal do Brasil em 1968.

O deslumbramento da *Bohème* impressionou minhas então frescas células memoriais de tal maneira que mesmo à distância de muitas décadas lembro o nome dos protagonistas (...) meu pai acalentava a idéia de fazer do seu filhote um compositor à estampa de Puccini-

¹ Francisco Mignone. *Coleção Depoimentos*. Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1968, pag 1.

² Ligia Mignone. Entrevista concedida em 12 de setembro de 1999.

Mascagni-Leoncavallo. Para ele só esses três sabiam escrever óperas. E repetia constantemente: “para se compor uma boa ópera é necessário um bom libreto”. E essa sentença acadiana vive me perseguindo ainda nos dias de hoje.³

Posteriormente, passou a estudar piano com o professor Silvio Motto e também obteve noções práticas de trompa e violoncelo. Desde a juventude atuava como pianista-condutor em pequenas orquestras de salão, apresentando-se em bailes, festas privadas e cinemas, além de participar como flautista em outras grandes orquestras. Nessa mesma época começa também sua jornada como compositor, produzindo maxixes, valsas, sambas, tangos e canções as quais assinava como “Chico Bororó” — pseudônimo sugerido a Mignone pelo editor A. Di Franco para as composições de cunho popular — pois, naquela época, esse tipo de expressão artística não era visto com bons olhos. “Chico Bororó” atuou como compositor até 1920 e “segundo Mignone, a última peça editada com o pseudônimo foi *Mandinga Doce*, canção sertaneja com letra de Décio Abramo, aproveitada posteriormente no balé *Iara*”⁴. Outras peças de “Chico Bororó” foram reutilizadas por Francisco Mignone como temas para composições que ele mesmo considerou suas primeiras obras nacionalistas. Neste período, o sentimento nacionalista de Mignone provavelmente estava sendo cultivado e a flauta era o instrumento que o jovem músico utilizava nas serenatas da antiga Paulicéia.

Em 1912, o jovem Francisco ingressou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, estudando composição, contraponto, harmonia e piano com o professor Agostino Cantú, e flauta, com o seu próprio pai — primeiro professor desta cadeira.

³ Francisco Mignone. IN: *Francisco Mignone o Homem e a Obra*. Funarte, Rio de Janeiro, 1997, pag 45.

⁴ Priscila Paes. *A utilização do elemento afro-brasileiro na obra de Francisco Mignone*. Tese de Mestrado para a USP, São Paulo, 1989, pag 16.

A editora Casa Levy e a Revista “A Cigarra” promoveram um concurso de composição abrangendo os gêneros tango e valsa, em setembro de 1914, para o qual um dos prêmios oferecidos era a edição das músicas vencedoras. Sob o pseudônimo de “Euterpe”, Mignone concorreu com o tango *Não se Impressiono* e a valsa *Manon*, adquirindo duas menções honrosas, aparecendo então pela primeira vez, o nome do compositor em obras destes gêneros editadas. No mesmo ano ele recebe o 1º lugar num concurso de música erudita com o *Romance em Lá maior* para orquestra.

Em 1916, aos dezenove anos de idade, Mignone concluiu os cursos de composição, piano e flauta no Conservatório Dramático e Musical, tendo como colega de turma, neste período acadêmico, uma personalidade que o influenciou bastante na carreira de compositor e que também lhe deu noções de acústica e estética — Mário de Andrade. Após a formatura, Francisco Mignone fez a sua primeira apresentação pública em 16 de setembro de 1918, no Teatro Municipal de São Paulo, executando o 1º movimento da sua *Sonata em sol menor* para violino e piano e o 1º movimento do *Concerto para piano em lá menor* de Grieg. Constavam também no programa peças de sua autoria: *Ritorno*, *Farândola das Horas* e *Alma Adorada* (também citada por alguns autores como *Alma Encantada*) para canto e orquestra, regidas pelo compositor; o *Andante* para violino e orquestra, o poema sinfônico *Caramuru* e a *Suíte Campestre* para orquestra, estas três últimas regidas pelo Maestro Alfério Mignone. É importante observar que nesta 1ª apresentação pública o jovem Francisco não se destacava apenas como compositor, mas também como pianista, e já apresentava sua vocação para a regência.

Em 16 de setembro de 1919, no Teatro Municipal de São Paulo, o jovem compositor faz a estréia de novas obras sinfônicas, todas compostas naquele mesmo ano. Porém, foi o sucesso do primeiro concerto que lhe valeu uma bolsa de estudos, cedida pela Comissão do

Pensionato Artístico de São Paulo, para aperfeiçoar os seus conhecimentos musicais na Europa. O Senador José Freitas Vale, que reunia artistas e intelectuais regularmente em sua residência para incentivar o movimento artístico daquela época, foi um dos grandes responsáveis pela ida de Mignone para a Europa. O seu primeiro desejo era ir à Paris, porém, como possuía muita habilidade para escrever árias de óperas, influenciaram-no a estudar na Itália⁵. Parte para Milão em 4 de agosto de 1920 a fim de estudar no Real Conservatório Giuseppe Verdi, com o professor Vincenzo Ferroni,

Mignone chose to study at the Giuseppe Verdi Conservatory in Milan. His principal professor there was Vincenzo Ferroni who had been trained in Paris at the same time that Francisco Braga, another Brazilian, was studying there. Both had studied under Massenet. Ferroni won a first prize in fugue in 1885 when Cesar Franck was president of the jury. His own tendencies were so strongly molded by this French school that Ferroni, in turn, taught the same materials when he became a professor in Milan, that Mignone's formation in Italy was actually French.⁶

Em contato direto com a técnica europeia de composição, Mignone compôs a ópera *O Contratador de Diamantes* (1921); o *Intermezzo Lírico* e o poema sinfônico *La Samaritaine* (1922); *Notturmo-Barcarola*, *Cenas da Roça* e *Festa Dionisíaca* (1923); *No Sertão* e *Momus* (1925); *L'Innocente* (1927); *Maxixe* e a *Suite Austuriana: 1. Intermédio, 2. La Fiesta, 3. Farandola* (1928).

Mesmo estudando na Europa, Francisco Mignone fazia viagens regulares ao Brasil, mantendo assim uma ligação direta com o público brasileiro. Mário de Andrade registra a

⁵ Francisco Mignone. *Coleção Depoimentos*. Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1968, pag 4.

⁶ Mignone escolheu estudar no Conservatório Giuseppe Verdi em Milão. Seu principal professor foi Vincenzo Ferroni, que tinha estudado em Paris no mesmo período que Francisco Braga, outro brasileiro que esteve estudando lá. Ambos estudaram com Massenet. Ferroni tirou o 1º lugar com uma fuga em um concurso onde Cesar Franck era o presidente do júri. Suas tendências eram tão fortemente moldadas na escola francesa que, ao retornar à Milão, Ferroni utilizou o mesmo material quando se tornou professor. Logo, a formação de Mignone na Itália, era de fato francesa. Marion Verhaalen. *The Solo Piano Music of Francisco Mignone and Camargo Guarnieri*. Columbia, Columbia University. Ed. D. , 1971, pag 23.

primeira visita de Francisco Mignone ao Brasil, depois da sua ida para a Itália, em um artigo da revista Klaxon nº 06, do mês de outubro de 1922, da seguinte forma:

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 na Sociedade de Concertos Sinfônicos e em audição particular; e me é grato afirmar, como amigo e como artista, a boa impressão que senti.⁷

Vale ressaltar que desta ópera (*O Contratador de Diamantes*), a peça orquestral *Congada* e o *Minuette* foram executados pela primeira vez em São Paulo no ano de 1922, sob a regência de Richard Strauss à frente da Filarmônica de Viena, quando em turnê pela América do Sul⁸. A boa aceitação de *Congada* fez com que Mignone, mesmo fora do Brasil, escrevesse outra obra sinfônica com motivos brasileiros. Deste fato resultou *Maxixe*, que foi interpretado por Ottorino Respighi em 1928, quando em visita ao Rio de Janeiro e São Paulo. Durante este período, Mignone arrebatou mais três prêmios de composição nos concursos realizados pela Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo: em 1923, “*Cenas da Roça*” obteve o 1º lugar e, em 1926, “*Festa Dionisiaca*” e “*No Sertão*” obtiveram, respectivamente, a 1ª e 2ª colocações. Retornou ao Brasil no ano de 1924 para assistir à 1ª montagem de sua ópera *L’Innocente*, com libreto de Arturo Rossato. Mignone também viveu em Madrid, onde teve contato com Manuel de Falla e Segóvia e, segundo o próprio compositor, a ópera supracitada, com argumento espanhol, é fruto de uma paixão por uma escritora espanhola. A estréia foi dirigida pelo regente Túlio Serafin, em 5 de setembro do mesmo ano, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

⁷ Bruno Kiefer. *Mignone Vida e Obra*. Editora Movimento, Porto Alegre – RS, 1983, pag 14.

⁸ Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*. Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro – RJ, 1956, pag 298.

Acerca da montagem dessa ópera, o M^o José Nilo Valle registra o fato dela não ter alcançado o êxito esperado pelo compositor.

The opera did not have the impact he was expecting; the audience was not so receptive; the press arduously criticized the radical Italianism of the work. All of the negative responses to such a laborious musical project made Mignone feel discouraged with operatic works. In fact, apart from the two operettas he wrote during the late 1930s, he would compose his third major opera about forty three years later.⁹

Durante a sua estada na Europa, este jovem músico, ávido por conhecimento, tentou aproveitar ao máximo as oportunidades que lhe surgiram para conhecer as obras dos seus contemporâneos.

Ouvi tudo que havia de melhor, de mais adiantado, a começar por Stravinsky. Acho que fui um dos poucos brasileiros a ouvir pela primeira vez **Le Sacré du Printemps**. Eu estava em Milão, que era o centro, mas ia a Paris, a Viena, sempre que havia uma novidade. Fui a Paris ouvir **Le Sacré du Printemps**, confesso que não entendi nada, não estava pronto para aquilo, no entanto já havia assistido muitas vezes **Pelléas et Mélisande**, em francês, regido pelo maestro Arturo Toscanini, no Teatro Scala. Estava interessadíssimo pela ópera, assim como a primeira ópera do Pizzetti que levaram, **Débora e Jaele**, eu achava formidável. Cheguei a ouvir **Tristão e Isolda** não sei quantas vezes, mas nunca inteira, ouvia um ato depois o outro. Nunca ouvia a ópera inteira, porque ouvia estudando tudo o que estava acontecendo, os processos usados. Ficava mais na galeria olhando, absorvendo aquilo tudo. E o que mais me interessava era a regência do Toscanini, olhava todo o tempo para ele, queria ver como ele fazia, mas não via nada de extraordinário. Então, conversando com alguns professores da orquestra, soube que no gesto, nos braços, ele faz o que todo mundo faz, a regência de Toscanini estava nos olhos, na maneira de encarar a orquestra. Ele exercia uma espécie de hipnose sobre a orquestra e suas execuções eram realmente primorosas. Aprendi muito, quase não perdia um espetáculo e nem ensaio. Eu ajudava muito o maestro

⁹ A ópera não teve o impacto que ele esperava; o público não foi muito receptivo; a imprensa criticou arduamente o italianismo radical da obra. Todas estas respostas negativas em relação ao elaborado projeto musical fizeram Mignone se sentir desencorajado com trabalhos operísticos. De fato, afora as duas operetas que ele escreveu no final de 1930, ele iria compor sua principal ópera quarenta e três anos depois. J. Nilo Valle. *The Operatic Works by Francisco Mignone: An Analytical and Textual Guide with Reference to his Contribution to Brazilian National Opera*. University of Washington, Seattle, 1992, pag 71.

Ferruccio Calusia que era um dos colaboradores do Toscanini, tinha muito serviço e muitas vezes ele me pedia para ajudá-lo.¹⁰

De volta ao Brasil definitivamente em 1929, Mignone começa a lecionar Harmonia no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. A influência do pai, dos professores e a sua longa estada na Europa obviamente fizeram com que Francisco Mignone compusesse sob um forte estilo italiano. Este fato conduziu Mário de Andrade (grande defensor de uma chamada música brasileira) a lhe tecer críticas severas acerca de suas obras imbuídas de um estilo italiano. As divergências artísticas entre Mignone e Mário de Andrade só foram cessadas quando o já experimentado compositor escreveu a *1ª Fantasia Brasileira* para piano e orquestra. Esta obra foi composta no ano de 1929 e estreada em 20 de fevereiro de 1931. Este fato fez Mário de Andrade, antigo opositor dos trabalhos de Mignone com fortes características italianas, render-lhe o seguinte comentário:

É pois com tanto maior prazer que tive da *Fantasia* a melhor das impressões. É uma peça positivamente muito feliz, e porventura o que de melhor se encontra na bagagem sinfônica de Francisco Mignone. Levado pelo malabarístico, natural do gênero Concerto, o compositor enriqueceu sua peça de efeitos curiosos, alguns deliciosíssimos como por exemplo aquele em 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 conceitual, 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.¹¹

O interesse pelos elementos musicais afro-brasileiros deu origem à *2ª, 3ª e 4ª Fantacias Brasileiras*, compostas respectivamente nos anos de 1931, 1934 e 1936. Esta nova visão artística é retratada por Bruno Kiefer da seguinte forma:

¹⁰ Francisco Mignone. *Coleção Depoimentos*. Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1968, pag 4.

¹¹ Bruno Kiefer. *Mignone Vida e Obra*. Editora Movimento, Porto Alegre – RS, 1983, pag 19.

A mudança de rumo estético fez Mignone estudar a obra de Villa-Lobos, dez anos mais velho e autor, na época, de uma sólida e extensa obra com características marcadamente brasileiras e pessoais. Mignone, porém, não pára aí. Embora festejado, inclina-se humildemente sobre a produção musical de um compositor dez anos mais jovem do que ele e navegando, também por influência de Mário de Andrade, em águas nacionalistas. Trata-se de Camargo Guarnieri, jovem paulista que se tornou conhecido do público em 1928.¹²

Em 1932, Francisco Mignone passou a ter como companheira Liddy Chiaffarelli, filha do famoso e respeitado Luigi Chiaffarelli. Segundo Bruno Kiefer, Luigi foi, durante quarenta anos, responsável por uma escola de piano da qual saíram vultos como Guiomar Novaes, Antonieta Rudge, Souza Lima e outros. Numa entrevista documentada pelo Museu da Imagem e do Som, Francisco Mignone registrou o seguinte episódio:

Antonieta Rudge é um dos maiores expoentes que conheci do piano. Eu a conhecia desde o tempo do Luigi Chiaffarelli, quando ela foi preparadora dele. Essa senhora tem oitenta e cinco anos ou mais. Numa ocasião chegou ao piano e tocou a **Segunda Fuga do Primeiro Caderno do Cravo Bem Temperado**. Depois virou-se e perguntou: “em que tonalidade vocês querem que eu toque?” Eu disse: “sol”, ela tocou em “sol”; “mi bemol”, ela tocou em mi bemol. Ela tem o dom de transpor e não sabe por que. (...) Na intimidade, tocando é uma maravilha. Tanto que, quando chegava em São Paulo, o Rubinstein sempre pedia para ela tocar. Às vezes, Antonieta tocava comigo, eu com o Rubinstein, ou o Rubinstein com Antonieta. O Rubinstein em São Paulo era uma festa, toda vez que chegava, tinha aquele grupinho certo, ele não deixava de frequentar a casa do Chiaffarelli.¹³

Descontente com a situação musical na cidade de São Paulo, em novembro de 1933 o compositor fixa residência no Rio de Janeiro onde, no ano seguinte, substitui Walter Burle-Marx na cadeira de Regência Orquestral do Instituto Nacional de Música. Em 29 de outubro do ano seguinte, no Rio de Janeiro, dá-se a estréia do bailado afro-brasileiro *Maracatu de Chico-Rei* construído sobre libreto de Mário de Andrade. Excetuando as óperas, esta é, até

¹² Bruno Kiefer. *Mignone Vida e Obra*. Editora Movimento, Porto Alegre – RS, 1983, pag 20.

¹³ Francisco Mignone. *Coleção Depoimentos*. Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1968, pag 10.

então, a obra de maior envergadura de Francisco Mignone. Com uma duração média de quarenta minutos, nela o compositor utiliza grande orquestra, coro e solistas. No período existente entre a *1ª Fantasia Brasileira* e o *Maracatu de Chico-Rei* (1929-1933), Mignone compôs mais de trinta canções para voz e piano.

Em 1935, dando continuidade a sua vida acadêmica, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez e Antonieta de Souza fundaram o Conservatório Brasileiro de Música, sendo conhecido naquela época por “Escola de Música”. Neste mesmo ano, a obra “*Seguida-Mirim* (1931) foi levada em primeira audição por Leopoldo Stokowsky à frente da Orquestra Filarmônica de Chicago”.¹⁴

Outras duas obras de caráter afro-brasileiro foram escritas em 1936: *Batucajé*, estreada em São Paulo em 28 de março do mesmo ano de composição, sob a Regência de Ernest Mehlich, e *Babaloxá*, estreada em 6 de novembro de 1937, sob a regência do próprio compositor. Contrariando Vasco Mariz, que classifica estas duas obras como poemas sinfônicos, o próprio compositor tem o seguinte comentário: “São entrecchos, o poema, é muita coisa; o poema já obedece a um critério, características e tal; há o roteiro. Digamos que são manifestações de música africana manipuladas pelo Mignone”¹⁵. Ainda em 1936, podemos observar o reconhecimento feito ao grande talento do regente Mignone, como demonstra o fato a seguir:

Por ocasião do centenário (1836-1936) de Antônio Carlos Gomes, Mignone foi escolhido pelo Governo Federal, para reger as melhores obras sinfônicas do autor do “Guarany”. Para tanto constituiu-se uma

¹⁴ Bruno Kiefer. *Mignone Vida e Obra*. Editora Movimento, Porto alegre, 1983, pag 61.

¹⁵ Priscila Paes. *A Utilização do Elemento Afro-Brasileiro na Obra de Francisco Mignone*. Tese de Mestrado para a USP, São Paulo, 1989, pag 24.

orquestra de 110 figuras que bem ensaiada por Mignone apresentou-se dignamente e correspondeu do alto fim a que era destinada.¹⁶

O êxito desta apresentação rendeu a Mignone um concerto na Alemanha, a convite do embaixador deste país que assistira ao evento e em 13 de maio de 1937, Francisco Mignone se apresenta à frente da Orquestra Filarmônica de Berlim com obras de Henrique Oswald, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, além das suas próprias composições. No ano posterior, apresentou uma das suas *Fantasia Brasileira*, a *Suíte Austuriana* e o poema Sinfônico *Momus* na Alemanha e ainda, neste mesmo ano, esteve em Roma onde apresentou o *Maracatu de Chico-Rei*. Numa entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som no final dos anos 60, o compositor citou um interessante fato:

Não tive grandes contatos, porque quando cheguei à Alemanha, já completamente nazificada em 38, os melhores elementos tinham saído do país. Conheci o Hans Pfitzner. Ele chamava nossa música de “música de cor”, não gostava e outros regentes também não entendiam, teve um regente que disse: “olha, de fato a sua partitura soa bem, mas eu não seria capaz de levar uma obra dessa”. Eles não compreendiam. Então eu vi que era preciso criar um tipo de música que todos pudessem entender.¹⁷

Apresentando a tese “Como Preparar um Regente de Orquestra”, é em 1939 que Mignone assume, como professor titular, a cadeira de Regência de Orquestra a qual já vinha ocupando desde a substituição a Walter Burle-Marx. Nesta função, ele atuou por trinta e cinco anos.

Não tendo se distanciado do aprimoramento das técnicas de composição, Mignone, que possuía uma escrita bastante tonal, experimenta o atonalismo na série *A Menina Boba*

¹⁶ Liddy Chiaffarelli. IN. *A Parte do Anjo*. E. S. Mangione, São Paulo, 1947, pag 74.

¹⁷ Francisco Mignone. *Coleção Depoimentos*. Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1968, pag 8.

(textos de Oneida Alvarenga) e *A Boneca de Cristal* — ambas para soprano e piano e compostas respectivamente em 1939 e 1941. Houve ainda neste período uma grande contribuição de novas obras orquestrais; são elas: *Leilão*, *Sinfonia do Trabalho*, *Festa das Igrejas* e *Quadros Amazônicos*. Esta última obra (composição escolhida para a defesa de tese deste trabalho) é concebida pelo autor como um bailado, ou seja, música para dança. A primeira versão de *Quadros Amazônicos*, composta de quatro movimentos, foi estreada em 08 de julho de 1942 pela Orquestra do Teatro municipal de São Paulo, sob a regência de Ernest Mehlich. Já a segunda versão, agora composta por sete movimentos, foi dirigida por Jascha Horenstein, com a Orquestra Sinfônica Brasileira, em 03 de maio de 1947.

Em *Festa das Igrejas*, encontramos uma obra de repercussão internacional. A idéia inicial foi sugerida por Mário de Andrade.

O Mário de Andrade estava muito empolgado com a vinda do Respighi ao Brasil, em 1928. Respighi regeu uns concertos em São Paulo, depois veio ao Rio, ele levava aqueles poemas, que são mais impressões sinfônicas, **As Fontes de Roma, Os Pinheiros de Roma**. E o Mário falou que eu deveria escrever coisas como o Respighi, respondi que se ele escrevesse o poema para mim, faria a música. Dias depois ele me apareceu com três, um era **Festa das Igrejas**, feito exatamente como **As Fontes de Roma**, e o espírito está dentro da orquestração Respighiana.¹⁸

Festa das Igrejas foi estreada por Souza Lima em 28 de maio de 1942, na cidade de São Paulo. Em Nova York, neste mesmo ano, foi regida pelo próprio compositor. Posteriormente, esta mesma obra foi apresentada em Washington com a Orquestra Sinfônica da Filadélfia, sob a regência de Eugeny Ormandy e o célebre regente Arturo Toscanini — que regularmente interpretava as obras de Mignone — gravou-a com a Orquestra da NBC de Nova York. É interessante saber que neste período o compositor era ateu, não entrava nas

¹⁸ Francisco Mignone. *Coleção Depoimentos*. Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1968, pag 5.

igrejas, permaneceu no adro, do lado de fora evocando os elementos necessários para a sua composição. Esta suíte sinfônica é tida como uma das obras que representam o clímax do compositor. A *Sinfonia do Trabalho* foi um argumento sugerido por Mário de Andrade sob o antigo nome de *Sinfonia Proletária*. O compositor mudou o nome para evitar mal entendido.

Nesta fase, verificamos que o já respeitado músico Francisco Mignone não contribuía para a cultura nacional apenas com as suas composições. Ele era também um grande divulgador da música brasileira tanto na Europa, quanto nos EUA.

Em 1942, Mignone foi para os Estados Unidos como Hóspede Oficial do Departamento de Estado. Nessa ocasião, assistiu à Convenção Bienal da “Music Educators National Conference” em Milwaukee e à “League of Composers”, em Nova York. Na ocasião, foram incluídas músicas de sua autoria num programa dedicado à música latino-americana. Suas obras, sob sua direção, foram também executadas pelas orquestras da National Broadcasting Company e Columbia Broadcasting System. Após essa estada em Nova York, Mignone recebeu convite para contrato de um ano como regente da orquestra da Columbia Broadcasting. Segundo Ondina Ribeiro Dantas, o motivo desse convite seria a preocupação de “entregar a execução da música brasileira em mãos competentes”. Mas Mignone não pode aceitar o convite, por não obter licença da Escola Nacional de Música, para se ausentar de sua função.¹⁹

Desse período, uma obra ficou incompleta. Foi a ópera *O Café*, com texto de Mário de Andrade, concluído em 1943. Apesar de ter tentado iniciar o trabalho, Mignone acreditava que os versos não ofereciam teatralidade e, com a morte de Mário em 1945, a obra não foi concluída.

Substituindo o Maestro Odmar Amaral Gurgel, em 1945 e 1946, Francisco Mignone assume o cargo de Regente Titular da orquestra da Rádio Globo. Neste mesmo ano de 1946 ele também compôs e estreou o Bailado *Iara*. Com argumento de Guilherme de Almeida,

¹⁹ Priscila Paes. Obra cit. pag 25.

figurinos e cenários de Cândido Portinari e coreografia de Vânia Psota, esta montagem, segundo Priscila Paes, não obteve uma fácil aceitação política.

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 medalha de ouro conferido pela Associação dos críticos Brasileiros, por ser considerado o melhor trabalho apresentado em 1946. Depois o balé foi para Nova York e apresentou novamente *Iara*, que fez muito sucesso. Mas o balé faliu e lhe foram tomados todos os pertences, inclusive a partitura da qual não existe cópia.²⁰

Ainda neste ano, o músico Francisco passou por grandes dificuldades como registrou Vasco Mariz em seu livro *História da Música no Brasil*: “Quando conheci Mignone pessoalmente e nos tornamos amigos, lá pelos idos de 1946, estava ele em delicado momento de crise de consciência criadora. Teve depois um largo período de enfermidade e sua produção caiu consideravelmente”.²¹

Em dezembro de 1948, estando convalescente de grave enfermidade, Mignone escreveu, com muita fluência e satisfação, o oratório *Alegrias de Nossa Senhora*, com texto de Manuel Bandeira.

O cinema foi uma outra significativa área de atuação do compositor biografado. Ele já havia musicado o filme “Bonequinha de Seda” em 1937, mas em 1950 Mignone ganhou o prêmio de melhor música para filme com a trilha sonora de “Sob o Céu da Bahia” e, no ano posterior musicou “Caiçara”, da Vera Cruz Filmes.

De 1950 a 1951, Francisco Mignone estava na Direção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Neste período a sua produção tornou-se bastante reduzida e a regência passou a assumir uma posição maior na vida do compositor.

²⁰ Priscila Paes. Obra cit. Pag 27.

²¹ Vasco Mariz. *História da Música no Brasil*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1981, pag 186.

Devo confessar que em 1950 perdi muito tempo com regência. Não porque gostasse, era um meio de vida. De composição não dava para viver, então tinha que dar aulas de piano e reger. Aceitava tudo, muito a contragosto, porque realmente não tinha paciência para ensinar. Gosto de tocar piano, mas não de reger. Com isso perdi muito tempo, as obras são raríssimas de 40 a 50. Só depois de 50 é que voltei realmente à composição, mas aí já estava com uma posição mais firmada.²²

Apesar de Mignone ser considerado um compositor essencialmente sinfônico, sua produção em outros campos é bastante significativa. Passemos agora a observar o trabalho desenvolvido por ele em outros gêneros da música. Sendo excelente pianista, a relação de Francisco Mignone com o piano começou desde a mais tenra idade e foi até os seus últimos anos de vida. Segundo José Eduardo Martins, em seu artigo no livro “Francisco Mignone o Homem e a Obra”, publicado pela Funarte no ano de 1997, Mignone compôs 232 peças para piano solo e a sua extensa criação para este instrumento abrangeu, freqüentemente, sete décadas. Destas obras, tornou-se mais conhecida a série das *12 Valsas de Esquinas*. Sem dúvida ele conhecia muito bem este instrumento e esta condição de exímio pianista lhe rendeu o seguinte comentário feito por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo:

Era e continuou sendo um excelente pianista, de sonoridade macia e grandes recursos técnicos. Aparecia freqüentemente em concertos, nesses tempos de moço; e até hoje cantores e violinistas disputam-se a honra de tê-lo ao piano, como colaborador, pois o requinte de sua arte de acompanhar não sofre comparações.²³

A eficiência de Mignone na área vocal não se limita apenas ao acompanhamento de cantores. Com textos de sua própria autoria, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Mário Quintana, Oneida Alvarenga, dentre outros, encontramos uma vasta e expressiva coleção de obras para canto e piano. Acerca das canções de Mignone, é

²² Francisco Mignone. *Coleção Depoimentos*. Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1968, pag 10.

²³ Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. IN. *A Parte do Anjo*. E. S. Mangione, São Paulo, 1947, pag.4

interessante observar os seguintes dados: “40% das canções têm textos brasileiros sem preocupação nacional; 35 % são nacionalistas; 10 % são espanholas, 10 % francesas e 5% italianas. Essa percentagem de peças nacionalistas contrasta vivamente com a das obras de Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez ou Camargo Guarnieri”.²⁴

Ao todo, Mignone escreveu 165 canções para canto e piano, sete canções para canto e violão, cinco para canto e fagote, cinco para canto acompanhado de instrumentos de câmara, 15 peças para voz e orquestra e dez harmonizações. Depois de Guarnieri, foi o compositor brasileiro que mais escreveu para voz.²⁵

Dando continuidade às informações sobre a área de canto, a obra coral de Mignone não é tão vasta quanto à instrumental, porém possui uma abrangência nos gêneros. Nesta linha de produção contamos com quatro óperas, dois oratórios, sete missas e uma série de músicas sacras e profanas *a capela*. É um campo pouco explorado, como diz Carlos Alberto Pinto da Fonseca:

(...) Mignone dedicou notável interesse e se tornou, mercê de sua facilidade de escrita, conhecimento das vozes e polifonia vocal, um marco importantíssimo na literatura coral brasileira. Chamo a atenção de meus colegas regentes para essa obra, que ainda não foi divulgada como deveria sê-lo, entre os corais deste país.²⁶

Mignone também possui uma numerosa e importante obra camerística. “Escreveu cerca de 170 peças para música de câmara, em diversas combinações de instrumentos”.²⁷ Esta quantidade de obras não engloba as canções para voz e piano anteriormente

²⁴ Vasco Mariz. *Vida Musical (Artigos publicados no suplemento Cultural de O Estado de São Paulo [1984-1991], além de ensaios e conferências diversas)*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro – RJ, 1997, pag 222.

²⁵ Vasco Mariz. IN: *Francisco Mignone o Homem e a Obra*. Funarte, Rio de Janeiro, 1997, pag 119.

²⁶ Carlos Alberto Pinto da Fonseca. IN: *Francisco Mignone o Homem e a Obra*. Funarte, Rio de Janeiro, 1997, pag 121.

²⁷ Eurico Nogueira França. IN: *Francisco Mignone o Homem e a Obra*. Funarte, Rio de Janeiro, 1997, pag 93.

mencionadas. Além do piano, compôs solos para violão, clarineta, fagote, trompete e flauta doce; também escreveu duos, trios, quartetos, quintetos e outros pequenos conjuntos.

Após melhorar sua condição física e ter adquirido relativa estabilidade financeira com a regência, Francisco Mignone retomou, em 1953, uma certa regularidade na composição com as canções: *Nossa Senhora da Neve*, *Festa na Bahia*, *Dengues da Mulata Desinteressada* e *Violão do Capadócio*, escritas para voz de baixo. Mas durante os anos cinquenta, ele se encontrava num estado de reavaliação estética do qual demorou a sair e que, conseqüentemente, resultou em baixa produção.

Na década de sessenta, como pesquisador incansável e sem receios de estabelecer contato com o “novo”, Mignone adentra no campo do serialismo e dodecafonismo. Em carta a Bruno Kiefer, datada de 1/1/83, o próprio compositor registrou esse momento.

Somente em 1960, assim que acabei de compor e apresentar o meu único concerto para piano e orquestra e, também, tendo ensaiado e dirigido a *Missa de S. Marcos* de Stravinsky, é que surgiu em mim a necessidade de enriquecer minha técnica de composição com outros processos de composição. Partindo da obra de Stravinsky, li e estudei tudo que estava ao meu alcance a respeito de Dodecafonismo e Serialismo. Escrevi muitas obras, (...) Mas chegado nesse ponto me perguntei: e a música nacionalista? E também começava a achar a minha música dodecafônica e serial muito parecida com centenas de outras que iam no mesmo caminho. Depois de muito pensar e matutar, cheguei à conclusão que podia, se a minha contribuição pessoal permitisse (sic), chegar a uma linha do meio. Afinal o Serialismo ou, melhor, o Dodecafonismo não atrapalham, ao contrário, estimulam liberdades atonais e cromáticas inesperadas que o bom gosto deve controlar. Assim estou e me sinto, meu caro Bruno Kiefer, atingindo a casa dos 86.²⁸

Em 1962, Mignone encontrou-se viúvo. Uma terrível catástrofe aérea ocorreu com Liddy no Rio de Janeiro. Dois anos depois, em Santa Cruz de la Sierra, Bolívia, ele casou-se

²⁸ Bruno Kiefer. *Mignone Vida e Obra*. Editora Movimento, Porto Alegre, 1983, pag 58.

com Maria Josephina (pianista natural de Belém do Pará) por procuração. Pelas leis brasileiras, casaram-se em 18/04/1979.²⁹

Por influência de Villa-Lobos, em 1965 Francisco Mignone entrou para a Academia Brasileira de Música, na cadeira de nº 33, sucedendo a Assis Republicanos.

No início dos anos setenta, ainda sem convicção acerca dos processos de composição fora do campo tonal, Mignone retorna aos seus parâmetros iniciais de tonalidade de uma maneira mais descontraída, porém com plena maturidade técnica e completo domínio das formas de composição utilizadas até então. Em 1973 a sua ópera *O Chalaça*, com libreto de Mello Nóbrega, foi vencedora do concurso para obra teatral em um ato. Ela foi montada em 1976 e obteve grande êxito. Cinco anos depois ele escreve outra ópera, *O Sargento de Melicias*. A consciência e lucidez desse compositor — que neste período se encontra com oitenta anos — é admirável e inspiradora. Em carta a Vasco Mariz, datada de março de 1980, ele retratou a sua atual condição enquanto músico.

Na idade propecta a que cheguei, posso afirmar que sou senhor e dono, de direito e de fato, de todos os processos de composição e decomposição que se fazem e usam hoje e amanhã. Nada me assusta e aceito qualquer empreitada desde que possa realizar música. O importante para mim é a contribuição que penso dar às minhas obras. Posso escrever uma peça em dó maior ou dó menor, sem dor nem pejo, assim como elaborar conceitos de música tradicional, impressionista, expressionista, dodecafônica, serial, cromática, atonal, bitonal, politonal e quiçá, se me der na telha, de vanguarda com toques concretos, eletrônicos ou desfazedores de multiplicadas faixas sonoras. Tudo se pode realizar em arte, desde que a obra traga uma mensagem de beleza e deixe no ouvinte a vontade de querer ouvir mais vezes a obra.³⁰

²⁹ Vasco Mariz. *Francisco Mignone o Homem e a Obra*. Funarte, Rio de Janeiro, 1997, pag 17.

³⁰ Vasco Mariz. *Vida Musical (Artigos publicados no suplemento Cultura de O Estado de São Paulo (1984-1991), além de ensaios e conferências)*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1997, pag 223.

Na década de oitenta, mesmo com uma idade avançada, Francisco Mignone não parou de produzir. O seu bailado *Quincas Berro d'Água* estreou com muito sucesso, e *O Caçador de Esmeraldas*, com roteiro de Guilherme Figueiredo sobre o poema de Olavo Bilac, foi levado a concerto na IV Bienal de Música Brasileira Contemporânea, em 1981, obtendo boa aceitação. Em 1982, recebe o prêmio Shell para Música Brasileira (gênero erudito).

A última atuação de Mignone como pianista e regente foi num concerto realizado em Brasília, em julho de 1984. No programa constavam peças para piano a quatro mãos, de sua autoria, bem como a *4ª Fantasia Brasileira*. Nestes últimos anos de vida, além de ter sido agraciado com o “Prêmio Eldorado”, concedido pelo jornal O Estado de São Paulo, no ano de 1985, ele compôs incansavelmente. Nesta produção estão as *24 Valsas Brasileiras*, os *13 Choros*, as *14 Pecinhas para Mão Esquerda* e muitas obras para piano a quatro mãos, que foram executadas e gravadas por ele e sua esposa Maria Josephina Mignone. Sobre o roteiro de Pedro Bloch, também compôs *Godó*, uma opereta infantil.

Até 1985, esteve na presidência da Academia Brasileira de Música e neste período estava trabalhando na *Cantata da Abolição*, com texto de Guilherme Figueiredo. Obra encomendada para o centenário da abolição da escravatura a ser comemorado em 1988. Esta e algumas outras obras ficaram inacabadas. Francisco Paulo Mignone faleceu a 19 de fevereiro de 1986 aos 89 anos de idade na cidade do Rio de Janeiro.

A personalidade de Mignone foi marcante para as pessoas que puderam desfrutar da sua companhia. Em um ensaio não publicado da Sra. Maria Josephina Mignone, coletamos algumas informações da vida pessoal do compositor.

Natureza inquieta, especialmente quando estava compondo. Ficava calado e sombrio, nas suas próprias palavras: “vazio” por dentro. Quando compunha se absorvia completamente no ato da criação, durante horas seguidas, esquecendo de tudo até mesmo de se alimentar. (...) Sua figura encurvada sobre a mesa de trabalho muitas vezes me preocupava e quando eu chegava por perto ele não levantava

a vista da partitura, apenas sentia o seu carinho presente ao sentir o meu interesse pelo seu trabalho. Não tinha hora certa para trabalhar, a inspiração estava em sua cabeça e quando sentava para escrever era como se estivesse escrevendo uma carta. Por isso entendo o nosso Villa-Lobos quando se referia à sua obra: “cartas deixadas para a posteridade sem receber respostas”. É isto mesmo, o ato de compor nada mais é que mensagens de beleza do homem para a humanidade. Vem do coração e transmite toda a alma do compositor.³¹

³¹ Maria Josephina Mignone. *Ensaio não Publicado*. Rio de Janeiro, 1989.

2. “Quadros Amazônicos” de Francisco Mignone

2.1 Informações sobre a obra

No catálogo com obras de Mignone publicado pelo Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica do Ministério das Relações Exteriores, datado de 1978, e no Livro Francisco Mignone o Homem e a Obra, organizado por Vasco Mariz, lançado pela Funarte em 1997, verificamos que o bailado “Quadros Amazônicos” é composto de sete movimentos. Esta obra possui a indicação de ser uma segunda versão, tendo sido estreada em 03 de maio de 1947 pela Orquestra Sinfônica Brasileira, sob a regência de Jascha Horenstein. Porém, ambas as fontes bibliográficas citadas no início deste parágrafo ressaltam que houve a estréia de uma 1ª versão em 08 de julho de 1942, com a Orquestra do Teatro Municipal, em São Paulo, sob a direção de Ernest Mehlich. Só depois de adquirir maiores informações sobre a vida do compositor, ficou constatado que esta obra foi, inicialmente concebida com alguns movimentos e, posteriormente, foram acrescentados os outros. A respeito disso, o depoimento de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo nos apresenta o contexto de origem da obra em estudo:

Os Quadros Amazônicos, em forma de suíte, compreendendo sete números (1. **Jaci**; 2. **Caiçara**; 3. **Caapora**; 4. **Urutau**; 5. **Iara**; 6. **Cobra Grande**; 7. **Saci**) tiveram um começo modesto. Eram, apenas, trechos coreográficos encomendados pela bailarina Chinita Ullmann, que os dançava em seus programas. Mignone ampliou a orquestração primitiva, buscando, justamente, nos recursos de um grande conjunto sinfônico, os efeitos especiais, capazes de pintar seres místicos retratados em seus quadros, e apresentou pela primeira vez a sua obra, em forma de concerto, a 3 de maio de 1945. Com a Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob sua direção. Nessa execução, entretanto, não foram ouvidos todos os **Quadros**. O **Caiçara** só foi dado em primeira audição, sob a direção de Jascha Horenstein, pela Orquestra Sinfônica Brasileira, a 3 de maio de 1947. E **Jaci**, número inicial, ainda não se inscreveu em nenhum programa de concerto sinfônico.³²

³² Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. IN: *A Parte do Anjo*. Mangione, São Paulo, 1947, pag 28.

Levando-se em consideração o fato dos “Quadros Amazônicos” só constarem em concerto sinfônico no ano de 1945, podemos perceber que a montagem desta obra realizada em julho de 1942, provavelmente foi feita realmente para um programa de dança. É interessante observar este fato porque esta obra recebe diferentes denominações nos catálogos encontrados. Na parte inicial da citação acima, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo a classifica como uma suíte. Já no Catálogo do Ministério das Relações Exteriores de 1978, a mesma peça está classificada como música para orquestra, sem qualquer tipo de especificação, ou seja, não a conceitua como um balé, poema sinfônico, suíte ou outro gênero musical. Mas no livro “Francisco Mignone o Homem e a Obra” lançado pela Funarte em 1997, ela está denominada como um bailado.

Esta é uma obra que tem, como data de composição, o período compreendido entre os anos de 1939 a 1942, fase de grande e inventiva produção de Mignone no campo composicional. Desta época também constam obras orquestrais como *Festas das Igrejas*, *Maracatu do Chico Rei*, *Leilão* e *Sinfonia do Trabalho*, bem como suas canções atonais para soprano e piano: *A Menina Boba* e *A Boneca de Cristal*. Podemos então perceber que o compositor se encontra num fecundo momento de criação apresentando a característica de estudar e utilizar os elementos musicais presentes nas obras dos seus contemporâneos. Este fato é constatado em seu próprio depoimento na autobiografia “A Parte do Anjo” do ano de 1947:

Ninguém é inteiramente pessoal. O que devo é organizar essa faculdade de maneira a me aproveitar do trabalho alheio, transformando esse alheio em aquisição minha. O aproveitamento do alheio se faz especialmente nos elementos mais construtivos da música rítmica, harmonia, polifonia, forma, etc. (...) Todos os grandes artistas de todas as artes foram enormes plagiários. O plágio só é condenável quando feito com intenção de roubar o sucesso alheio. Quando feito para aproveitar a lição alheia em proveito da obra de arte é plenamente legítimo e sempre existiu. Aliás não se trata de plagiar, na estrita significação do termo, mas aproveitar, apenas, os

elementos fecundos da criação alheia, conformando-os à minha orientação pessoal. Por exemplo: é incontestável que me aproveitei das obsessões rítmicas de Stravinsky e De Falla, no “Maracatu do Chico Rei” e em algumas “Fantasias” para piano e orquestra. Ficou ótimo.³³

Sendo concebidos também como movimentos, os primeiros quadros que Mignone compôs na versão de 1942 foram: 1. *Cobra Grande*; 2. *Jaci*; 3. *Saci* e 4. *Caapora*. A instrumentação indicada pelo próprio compositor na primeira página do manuscrito é a seguinte: 1ª e 2ª flauta (com flautim), 01 oboé, 01 clarinete (sib), 01 fagote, 01 trompa (fá), 01 trompete (sib), 01 trombone, 02 tímpanos (fá-dó), 01 piano, 06 violinos I, 04 violinos II, 02 violas, 02 violoncelos e 01 contrabaixo. Inspirado nessas figuras lendárias da mitologia indígena, o compositor, intencionalmente, trabalhou com o aspecto descritivo da música, aproveitando as possibilidades da orquestra para representar o ambiente mitológico dos índios brasileiros. Com relação a este propósito, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo fez o seguinte comentário:

Voltando-se, pela primeira vez, para as fontes de inspiração ameríndias, o compositor delas reteve, apenas, a sugestão poética. Não procurou fazer música de índios; ou mesmo — como certo crítico pensava que ele devia fazer — transpor para o mundo sonoro a grandeza cósmica da paisagem amazônica. Não se trata de amazônia, mas de seus mitos, na série sinfônica de Mignone. Cada quadro tem como epígrafe um trecho escolhido nos escritores brasileiros que versaram esses assuntos, descrevendo o mito e fornecendo ao ouvinte os elementos pitorescos em correlação com as impressões musicais que lhe serão proporcionadas.³⁴

Nesta composição, percebemos uma nova caminhada de Francisco Mignone. A utilização e combinação de novos elementos musicais são características dos “Quadros

³³ Francisco Mignone. IN: *A Parte do Anjo*. E. S. Mangione, São Paulo, 1947, pag 39-40.

³⁴ Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. IN: *A Parte do Anjo*. E. S. Mangione, São Paulo, 1947, pag 28.

Amazônicos”, bem como de um outro bailado chamado *O Espantalho*. Quanto a estas obras, é importante observar o seguinte depoimento de Luis Heitor Corrêa de Azevedo:

Nessa obra, como nos **Quadros Amazônicos**, o artista leva a soluções extremas uma técnica de composição que imaginou, rompendo totalmente com o princípio da repetição temática. Não há motivos geradores, nessas partituras; mas uma sucessão de elementos novos que, com a perícia habitual, o compositor evita que se dispersem, se contradigam ou se convertam em informe amontoado de fragmentos desconexos. A tentativa era perigosa; mas Mignone ama o perigo. Longamente acalentou esse projeto de rompimento com as formas tradicionais, experimentando-o, parcialmente, em diversas obras. Nas duas citadas partituras, porém arriscou a sua integralidade; e deu-nos obras de uma grande complexidade, em que às inovações de estrutura juntam-se os efeitos orquestrais raros e essa busca incessante de técnica original, fruto de uma inquietação espiritual que já foi constatada nestas páginas.³⁵

Contrariando Luis Heitor Corrêa da Azevedo, na citação anterior, é perfeitamente possível identificar motivos geradores nesta obra. Apesar dela não possuir uma forma estritamente tradicional dentro da literatura, Mignone deixa muita bem definida a origem de suas idéias. Tomando como exemplo o primeiro quadro, podemos verificar o trítono como motivo gerador. Este intervalo está presente, de uma maneira bastante significativa, por toda extensão do movimento, como será demonstrado na análise mais adiante.

Para a definição dos termos “parte” e “seção”, conceitos fundamentais neste trabalho, utilizamo-nos de métodos comparativos, dedutivos e indutivos após uma revisão bibliográfica do estudo da forma musical. Tentando proporcionar ao leitor o ambiente musical que o compositor imaginava, antes da análise de cada quadro será apresentado um texto introdutório, referente ao mito indígena que dá nome ao movimento.

³⁵ Luis Heitor Corrêa de Azevedo. IN: *A Parte do Anjo*. E. S. Mangione, São Paulo, 1947, pag 24.

3. Análise da Obra

3.1 *Cobra Grande* (1º quadro)

3.1.1 Epígrafe

(...) o mito mais poderoso e complexo das águas amazônicas. Mágica, irresistível, polifórmica, aterradora. “A Cobra-Grande”, tem a princípio, a forma de uma sucuriju ou uma jibóia comum. Com o tempo adquire grande volume e abandona a floresta para ir para o rio. Os sulcos que deixa a sua passagem transforma-se em igarapés. Habitam a parte mais funda do rio, os poções, aparecendo vez por outra na superfície. Durante nossa estadia em Itá, houve ocasião em que nenhum pescador atreveu-se a sair para o rio à noite, pois em duas ocasiões seguidas foi avistada uma Cobra-Grande... pelos olhos que alumiam como tochas. Foram perseguidos até a praia, somente escapando porque o corpo muito grande encalhou na areia. Esses pescadores ficaram doentes do pânico e medo da experiência que relatavam com real emoção”. (Eduardo Galvão, Santos e Visagens, 98-99, Brasiliana, 284, S. Paulo, 1955).³⁶

3.1.2 Análise

Este 1º movimento dos “Quadros Amazônicos” pode ser dividido em três grandes partes. A primeira é uma parte introdutória, em andamento “lento”, que começa no compasso 01 e vai até o compasso 26. A segunda começa no compasso 27 indo até o compasso 120, com a indicação do andamento “Moderato” e pode ser concebida como uma grande parte intermediária onde o compositor apresenta e desenvolve as suas idéias. A terceira e última parte começa no compasso 121 e vai até o 146, ainda sob a indicação de Moderato e a partir do compasso 136, com o retorno ao “1º tempo”. Esta última parte funciona como conclusão do 1º movimento apresentando fragmentos do material utilizado pelo compositor nas seções anteriores.

³⁶ Luis da Camara Cascudo. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Editora Italiana Limitada, Belo Horizonte – Rio de Janeiro, 7ª edição. 1993. pag 235.

A seguir apresentamos uma tabela com a estrutura formal do 1º quadro da obra intitulado *Cobra Grande*.

PARTES	ANDAMENTO	SEÇÃO / NOME	COMPASSOS
[A] Introdução	Lento	1ª seção / [a]	01 ao 09
		2ª seção / [a']	10 ao 14
		3ª seção / [b]	15 ao 26
[B] apresentação e desenvolvimento dos temas	Moderato	4ª seção / [c]	27 ao 40
		5ª seção / [d]	41 ao 61
		6ª seção / [e]	62 ao 70
		7ª seção / [d']	71 ao 77
		8ª seção / [f]	78 ao 91
		9ª seção / [c']	92 ao 104
		10ª seção / [g]	105 ao 109
		11ª seção / [d'']	110 ao 120
		[A'] conclusão	Moderato e Lento
Lento	13ª seção / codeta		141 ao 146

Dessa macro-estrutura apresentada ao 1º movimento da obra, podemos extrair uma outra classificação. Desse modo, dividiremos as grandes partes denominadas de [A], [B] e [A'] em seções menores, como demonstra a tabela abaixo.

PARTE	ANDAMENTO	SEÇÃO / NOME	COMPASSOS
[A] introdução	Lento	1ª seção / [a]	01 ao 09
		2ª seção / [a']	10 ao 14
		3ª seção / [b]	15 ao 26

A primeira seção, denominada [a], é executada pelo fagote possuindo uma única melodia com as indicações de caráter “pesante e arrastado”. O instrumento supracitado apresenta um tema construído a partir do trítone dó-fá#, tendo o mi# como apojatura, como demonstra o exemplo a seguir.

Ex. 01

pesante e arrastado

Fagote

O primeiro acorde de toda a obra encontra-se no compasso 10, que é o início da 2ª seção, à qual chamamos de [a']. Podemos considerá-la como uma ponte para a seção seguinte. Aqui contamos com a presença do 2º violino, viola e violoncelo formando o acorde de Dób maior com sétima maior que resolve no acorde de Solb maior com sexta menor. A melodia inicial da obra é aproveitada, mas sofre uma variação. O mi# é suprimido e o fá# é, enarmonicamente, transformado em solb, que é a 5ª do primeiro acorde anteriormente citado, formado pelas cordas e fagote. É importante notar que, mesmo com alterações melódicas na linha do fagote, o intervalo de trítono é preservado neste mesmo instrumento, como segue no exemplo logo abaixo.

Ex. 02

8

Fg

2º VI

Vla

Vc

Na 3ª seção, denominada [b], o andamento passa à “Poco meno Lento”. O clarinete, a flauta e o flautim assumem os solos enquanto o fagote, piano, violoncelo e contrabaixo fazem o acompanhamento. Este acompanhamento, substancialmente explorado por toda a 3ª seção, é caracterizado pelo o intervalo de trítono fá-si, e possui um ritmo absolutamente regular construído sobre semínimas. A partir do compasso 21, nas linhas do flautim e da flauta, encontramos outra sequência de trítonos, agrupados em fusas, mas agora com as notas lámib-lá, tendo o sib como uma escapada. Percebemos então que temos nesta seção, denominada [b], dois planos distintos. O já citado acompanhamento do fagote, piano e cordas, baseado no trítono fá-si, e os solos; o primeiro executado pelo clarinete e o segundo pelo flautim e flauta. Este segundo solo tem base melódica no exemplo de número 03.

Ex. 03

The image shows a musical score for two flutes. The top staff is labeled '2ª Fl e Flt' and the bottom staff is labeled '1ª Fl'. The music begins at measure 21. Both staves play a sequence of tritones (fá-si) in a regular, rhythmic pattern. The bottom staff also includes a melodic line with notes lámib-lá, and a sib note is indicated as an 'escapada' (escape).

Com esta sobreposição das duas idéias musicais, Mignone gera uma tensão harmônica, enfatizada pelo “molto crescendo” do compasso 25, com o claro objetivo de encerrar a introdução ao mesmo tempo em que prepara o ambiente sonoro para a segunda grande parte do movimento.

A 2ª parte do quadro *Cobra Grande*, denominada [B], apresenta a seguinte estrutura formal:

Ex. 05

Musical notation for Ex. 05, starting at measure 30. The notation is in a treble clef with a common time signature (C). It shows a melodic line with a triplet of eighth notes. The dynamics include *sfz* (sforzando) and accents.

A alternância entre os compassos 3/4 e 2/4 que ocorre do 33 ao 37 é uma outra característica desta 4ª seção. Ao final de [c], o piano e as cordas fazem um motivo rítmico, melodicamente trabalhado em intervalos de segundas, que será aproveitado na próxima seção.

Ver o exemplo que segue:

Ex. 06

Musical notation for Ex. 06, starting at measure 37. It is a piano accompaniment in 3/4 and 2/4 time signatures, marked *violento* and *um poco affrettando*. The dynamics include *ff* (fortissimo).

A 5ª seção, denominada [d], começa no compasso 41 e tem característica de melodia acompanhada (exemplo 07). Nesta seção, o intervalo de 2ª maior é, nos quatro primeiros compassos, consideravelmente utilizado tanto na melodia principal quanto no acompanhamento. Os 1º e 2º violinos, viola e violoncelo executam o solo em uníssono, basicamente construído pelos graus da escala de sib menor primitiva, enquanto o clarinete, fagote, trompa, piano e contrabaixo fazem o acompanhamento com um desenho rítmico baseado nos quatro últimos compassos da seção anterior, visto no exemplo 06, utilizando dois acordes que se alternam por intervalo de 2ª maior. Estes acordes não possuem uma definição tonal e em cada um deles podemos verificar trítomos harmônicos. No primeiro acorde, o lá-

O compositor retoma o trítano melódico ao final do compasso 49 e início do compasso 50 respectivamente executado pelo 1º e 2º violinos, viola e violoncelo através do intervalo mi-si e pelo fagote e piano com o intervalo ré-láb.

Ex. 09

A idéia do trítano é explorada até o compasso 53 e a partir do compasso 54 o compositor retorna à característica de melodia acompanhada. O acompanhamento, agora executado pelos 1º e 2º violinos e viola, possui a mesma estrutura rítmica do início desta 5ª seção (exemplo 07) mas, neste caso, inicialmente utiliza os acordes de mi menor e ré menor e a partir do compasso 58, sobre os acordes de mi menor e ré menor. Estes acordes também preservam a característica de alternância mencionada anteriormente, sendo os dois primeiros com o intervalo de 2ª menor e os dois últimos com o intervalo de 2ª maior. O solo, construído em lá menor, é feito, inicialmente, pela flauta e oboé e ao final da seção, pela flauta e flautim. A trompa faz um pedal sobre a nota dó desde o primeiro compasso desta 5ª seção até o quinto compasso da seção seguinte.

A 6ª seção, denominada [e], começa no compasso 62 e ainda mantém a idéia de melodia acompanhada. A trompa (com o pedal em dó), o piano, o 1º e 2º violinos e a viola fazem este acompanhamento sobre o acorde de Fá maior com sétima maior até o compasso 65. A partir do compasso 67 o acompanhamento passa a ser feito pelo fagote (que substitui a

trompa com o pedal em dó) e pela viola, 1º e 2º violinos que formam o acorde de dó menor com sétima tendo a nona maior e nona menor sempre alternadas. A melodia, ainda a cargo das madeiras, é iniciada por um intervalo descendente de trítono (ré# lá) e basicamente segue, até ao final da seção, com um ritmo regular de semicolcheias, ora por graus conjuntos ora por saltos de 4ª ou 5ª.

Ex. 10

A 7ª seção, de letra [d'], é uma variação da 5ª seção. É iniciada por um coral dos metais com uma progressão harmônica utilizando os acordes de: láb menor, mib menor e mi menor (ver exemplo 11). O piano, a viola, os 1º e 2º violinos dobram os acordes formados no 3º tempo dos compassos 71 e 72. No compasso 73, do 2º para o 3º tempo, são formados os seguintes trítonos melódicos: sib-mi na trompa, mib-lá no trompete e solb-dó no trombone e no compasso 74, acontece o trítono harmônico mib-lá entre a trompa e o trompete. Observemos esta passagem no exemplo abaixo.

Ex. 11

71

fg

tpa (fã)

tpt (sib)

trb

tim

mf *sfz* *sfz* *sfz* *mf*

Ab m Eb m Ab m E m Ab m Eb m A m Eb m

O acompanhamento desta seção é formado por um ostinato utilizando o trítono fá-si, executado pelo fagote e tímpano, com o mesmo ritmo do acompanhamento da 5ª seção, tendo o reforço dos violoncelos e contrabaixos na nota fá. Os 1º e 2º violinos, e também a viola dobram os acordes formados no terceiro tempo dos compassos 75 e 76.

A 8ª seção, à qual chamamos de [f], inicia no compasso 78 e mantém o mesmo acompanhamento feito pelo fagote, tímpano, violoncelo e contrabaixo na seção anterior, até o compasso 88. O piano e a viola dão início a um motivo musical que se desenvolverá com o reforço, em uníssono, do 2º violino e depois do 1º violino. Esse apoio dos violinos acontece numa sequência de 4ª aumentada acima da nota inicial do motivo, ou seja, a viola começa o motivo em mib, depois passa a fazê-lo em lá, com o apoio do 2º violino e retorna ao mib, uma oitava acima, agora também com o 1º violino. O exemplo que segue apresenta o motivo básico e esta relação intervalar de trítonos, não demonstra o desenvolvimento da idéia composicional.

Ex. 12

O flautim, a flauta e o clarinete dobram, em alguns momentos, este motivo desenvolvido pela viola e violinos. No compasso 89, a flauta, clarinete, violinos e viola utilizam o trítono si-fá, tendo o lá como escapada.

Ex. 13

Esta seção finda, no compasso 91, com uma grande tensão harmônica basicamente construída sobre o intervalo de 2ª maior, com um ritmo marcado e vigoroso executado pelo flautim, flauta, oboé, clarinete, tímpano e piano.

A 9ª seção começa no compasso 92 e é denominada [c']. O flautim, fagote, trompa, trompete, trombone, violoncelo e contrabaixo tocam o motivo com as notas sol-dó-réb (exemplo 04), que também iniciara a 4ª seção. Nesta seção [c'], sobre o desenvolvimento do trítono sol-réb, intervém o mesmo motivo que findou a seção anterior, mas agora executado pela flauta, oboé, clarinete, tímpano, piano, violinos e viola.

Ex. 14

A partir do compasso 98 começa uma grande homofonia sobre os intervalos de sol-dó-réb que culmina num verdadeiro *tutti orchestral* em unísono sobre a sequência melódica de: mib-ré-si e réb-dó-lá no compasso 100. Acreditamos ser este o ponto culminante do 1º quadro, porque além deste significativo *tutti*, o compositor marca esta passagem utilizando, pela primeira vez, a dinâmica fortíssimo sobre as cordas e o compasso 6/8. Esta seção termina no compasso 104.

Ex. 15

Do compasso 105 ao 109, ocorre a 10ª seção denominada [g]. Uma sequência de saltos de sétimas descendentes na flauta e no primeiro violino, sétimas ascendentes nas linhas do clarinete, da viola e do violoncelo e grau conjunto no segundo violino, todos com um ritmo homofônico formando uma pequena transição para a seção seguinte. O oboé e o contrabaixo executam uma escala ascendente com um ritmo basicamente regular de semínimas, e o piano funde as duas idéias rítmicas.

Ex. 16

105

ob
fl, 1º vl
2º vl
cl, vla
vc
cb

mp
cresc. poco a poco

A 11ª seção, denominada [d''], começa no compasso 110 com um outro tutti orquestral. O trítone fá-si é utilizado, melodicamente, no tímpano, violoncelos e contrabaixos enquanto os outros instrumentos, com exceção do piano, desenvolvem um tema baseado na mesma idéia rítmica e melódica dos metais na 7ª seção.

Ex. 17

110

timp
1º vl
2º vl
vla

ff *sfz*
ff *sfz*
ff *sfz*

Ao final desta 11ª seção, o compositor trabalha com três elementos bem distintos. Uma melodia, feita em arpejos e depois em oitavas, executada pelo flautim, flauta clarinete, 1º e 2º

violinos e viola; cromatismo na trompa, trompete e trombone e um pedal sobre a nota dó no fagote, violoncelo e contrabaixo.

A 12ª seção começa no compasso 121 marcando o início da terceira, e última, parte deste 1º quadro. A tabela a seguir demonstra a sua estrutura formal.

PARTE	ANDAMENTO	SEÇÃO / NOME	COMPASSOS
[A'] conclusão	Moderato e Lento	12ª seção / coda	121 ao 140
	Lento	13ª seção / codeta	141 ao 146

Ela é compreendida como uma coda que reúne três elementos já empregados anteriormente: o trítone sol-réb das seções 3 e 8;

Ex. 18



Depois a melodia em sib, na escala menor primitiva, com o mesmo acompanhamento melódico em segundas maiores da 5ª seção, como demonstra o exemplo abaixo.

Ex. 19

A musical score for three instruments: Viola (Vla), Violoncelo (Vc), and Contrabaixo (Cb). The score is in common time and features a tritone interval (sol-réb) in the Viola part. The Viola part starts with a whole note G4 (sol) and Bb4 (réb). The Vc and Cb parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes, with dynamics markings of *f* and *sfz*. The Vc part has a triplet of eighth notes in the final measure.

E, por último, o retorno ao 1º tempo com intervalo dó-fá# tendo o mi# como apojetura. Esta seção finda no compasso 140.

Ex. 20

Musical notation for Ex. 20, Fagote part, measures 135-136. The notation is in bass clef, common time (C), and shows a triplet of eighth notes in measure 135 and a triplet of eighth notes in measure 136.

Do compasso 141 ao 146 identificamos uma codeta. Esta última seção apresenta, inicialmente, arpejos descendentes por saltos de terça no 1º e 2º violinos e arpejos descendentes por saltos de 4ª nas violas e violoncelos, ambos dobrados pelo piano como demonstra o exemplo abaixo.

Ex.21

Musical notation for Ex. 21, Piano part, measures 141-146. The notation is in treble and bass clefs, common time (C), and shows arpeggiated chords. The tempo marking is *Piu vivo*. The dynamics are *legato* and *rall.*.

Depois o elemento cromático e o trítono si-fá nas madeiras, com exceção do fagote, e finalmente um grande uníssonos sobre a nota mi, com exceção do piano e o trítono si-fá descendente executado pelo tímpano, piano, violoncelo e contrabaixo. As linhas do oboé e do violoncelo demonstram esta passagem.

Ex. 22

Musical notation for Ex. 22, Oboe (ob) and Violoncello (vc) parts, measures 144-146. The notation is in treble and bass clefs, common time (C). The tempo marking is *1º Tempo*. The dynamics are *ff* and *sfz sfz*. The tempo marking is *affrett. molto*.