

## ***ESTUDOS TRANSCENDENTAIS* DE FRANCISCO MIGNONE: NACIONALISMO OU INTERNACIONALISMO?**

**Neander Cândido da Silva**

Graduado em piano pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG).  
Professor de piano e musicalização do Núcleo Villa-Lobos de Educação Musical.

neander\_c@yahoo.com.br

**Guilherme Silveira Nascimento**

Compositor, doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e bacharel em composição pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG).

guinascimento@yahoo.com

### **Resumo**

Neste artigo pretendemos verificar alguns aspectos composicionais dos *Estudos transcendentais*, de Francisco Mignone, e suas possíveis relações com o Nacionalismo Musical da época. Nessa obra, composta em 1931, Mignone parece recorrer ao emprego de títulos poéticos brasileiros para camuflar uma linguagem musical internacional. Estaria ele fugindo da patrulha nacionalista de Mário de Andrade? Partindo de uma visão crítica dos *Estudos transcendentais*, nos perguntamos até que ponto pode-se relacionar o material musical à imagem “brasileira” sugerida pelos títulos.

**Palavras-chave:** Francisco Mignone; Mário de Andrade; Estudos transcendentais; música brasileira; música nacionalista.

Este estudo parte da hipótese de que Francisco Mignone teria acrescentado títulos “brasileiros” aos seus *Estudos transcendentais* para camuflar uma linguagem musical internacional. O intuito seria, como acreditamos, melhor se enquadrar na ideologia nacionalista de Mário de Andrade, a influente no Brasil na ocasião da composição dessa obra. Os *Estudos transcendentais* de Mignone prestam-se à nossa investigação uma vez que, por terem sido compostos em 1931, apenas três anos após seu retorno da Europa, estão impregnados de elementos musicais europeus.

Nos *Estudos transcendentais*, Mignone utiliza diversos elementos característicos da música europeia do início do século XX e largamente utilizados pelos compositores Debussy, Ravel, Stravinsky, Milhaud etc. Entre os recursos: abandono da tonalidade tradicional, alternância de compassos, flutuação de andamentos, especificação de articulações e dinâmicas executadas simultaneamente e apresentadas em vários pentagramas, ausência de barras e fórmulas de compasso, reconhecimento do “colorido sonoro” (escalas pentatônicas e modais) como elemento essencial.

No ano da composição da obra, o Brasil estava vivendo um período histórico muito importante na música brasileira: a era do Nacionalismo. Mário de Andrade foi o grande idealizador do movimento. Pertenceu à Sociedade de Cultura Artística (1921), foi professor de História da Música e Estética no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (1922), diretor do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo (1935) e do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, onde organizou o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1938). Além disso, atuou como crítico em várias instituições: revista Klaxon (1922), crítico de arte e cronista do jornal Diário Nacional de São Paulo (1927-1932) e do jornal Diário de São Paulo (1932-1935). Também foi o criador da Sociedade de Etnologia e Folclore de São Paulo (1939), sócio fundador da Sociedade dos Escritores Brasileiros e colaborador dos jornais Diário de São Paulo e Folha de São Paulo (1942).

Andrade (1972) pregava que a música brasileira deveria estar pautada por critérios sociais e não filosóficos, visando à constituição da identidade nacional. Defendia, também, [...] “a pesquisa do folclore (música popular) como fonte de reflexão temática e técnica do compositor erudito brasileiro” (CONTIER, 2004, p. 1). Em 1928, lançou as bases da metodologia nacionalista em sua publicação *Ensaio sobre a música brasileira*, que continha as diretrizes para a produção da música nacional e um levantamento “científico” sobre a música folclórica brasileira. Segundo o idealizador, as composições deveriam conter fontes folclóricas para alcançar a apreciação do povo brasileiro. Mário de Andrade criticava os autores brasileiros que compunham suas músicas apresentando aspectos exóticos da cultura brasileira para alcançarem os

críticos franceses que as valorizavam (CONTIER<sup>1</sup>, 1985 *apud* AMBROGI, 2010, p. 1312). O mesmo autor ainda afirma que os compositores, segundo Mário de Andrade, deveriam seguir três processos na composição:

- a) Empregar integralmente melodias folclóricas em suas peças (Luciano Gallett, por exemplo);
- b) Modificar um ou outro trecho de uma música folclórica (variações sobre um tema de cana-fita, de Sérgio Vasconcellos Corrêa);
- c) Inventar uma melodia folclórica própria. Não se trata de folclore “puro”, mas da música erudita de inspiração popular. As melodias não são simples pastiches dos documentos folclóricos, mas de livre criação do artista imbuído dos caracteres nacionais, conforme o pensamento esboçado no Ensaio Sobre a Música Nacional<sup>2</sup> (AMBROGI, 2010, p. 1312)

Mário de Andrade ainda criticava os compositores brasileiros que não produziam suas músicas dentro das bases da metodologia nacionalista propostas por ele e se referia a eles como artistas inúteis:

Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta (ANDRADE, 1972, p. 20).

Francisco Mignone; no seu retorno ao Brasil, em 1928, apresenta a primeira audição da ópera *L'inocente*. Mário de Andrade, ao ver a ausência da linguagem nacional defendida pelo movimento nacionalista na obra de Mignone, o critica:

O *L'inocente*. Mas que valor nacional tem o *L'inocente*? Absolutamente nenhum. Em Música italiana, Francisco Mignone será mais um, numa escola brilhante, rica e numerosa, que ele não aumenta. Aqui ele será um valor imprescindível (ANDRADE<sup>3</sup>, 1928 *apud* AZEVEDO, 1997, p. 13)

Após a crítica de Mário de Andrade, Mignone resolve ouvir seus apelos e se volta à

1 CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985.

2 Ambrogi (2010) lembrando Contier diz que o projeto estético-ideológico proposto por Mário de Andrade exerceu forte influência de cunho nacionalista em compositores do país, como Camargo Guarnieri, que “[...] conseguiu organizar uma Escola Nacionalista, formando um grupo de compositores de relativa importância no panorama da música brasileira contemporânea: Nilson Lombardi, Osvaldo Lacerda, Marlos Nobre, Aylton Escobar, Sérgio Vasconcellos Corrêa, Almeida Prado, Kilza Setti, entre outros” (CONTIER, 1985 *apud* AMBROGI, 2010, p. 1312)

3 ANDRADE, Mário de. *Diário Nacional*, 1928.

vertentes nacionalistas, focando ritmos e características melódicas brasileiros. Dessa forma, em 1929, compõe a *Primeira fantasia brasileira* para piano e orquestra. Essa obra teve sua primeira execução em São Paulo, em fevereiro de 1931, por Souza Lima ao piano, causando em Mário de Andrade uma boa impressão, que o elogia pelo nacionalismo alcançado. Começa, aí, uma grande amizade entre os dois, uma relação em que Mário de Andrade sempre aponta as diretrizes pelas quais Mignone deveria seguir para se tornar um compositor verdadeiramente brasileiro.

Em 11 de janeiro de 1931, dedicados à Guiomar Novaes, Mignone compõe os *Estudos transcendentais* para piano solo. Eles são intitulados: *Velho tema*, *A morte de Anhangüera*, *A voz da floresta*, *No coqueiral*, *A menina dos cabelos cor de graúna* e *Saci*. Essa obra reafirma o íntimo e profundo conhecimento que o autor possuía do instrumento destinado. A musicalidade sempre pronta e fluente, o emprego de recursos técnicos amplos e de nobre qualidade são características primordiais que resultam numa linguagem rica de efeitos sonoros trágicos, onomatopáicos e solenes. A linguagem musical utilizada por Mignone se encaixaria não no Nacionalismo pregado por Mário de Andrade, mas no que poderíamos chamar de uma linguagem internacional de composição:

Os *Seis Estudos Transcendentais* carregam consigo uma carga emocional-descritiva através da titulação induzidora. O conteúdo pianístico é abrangente. A ausência de barra de compassos do *Velho Thema* (eslavo?) dimensiona a liberdade de flutuação de andamento dessa página grandiosa. Em *A Morte de Anhangüera* o autor explora uma de suas mais marcantes inclinações, a busca timbrística, que distintamente estará explorada em *A voz da Floresta*. O *Coqueiral* contém seção que é homenagem nominal a *Claude Debussy*, em compartimento caro ao compositor francês, as baixas intensidades banhando notas que se destacam em passagens fluidamente arpejadas. A *menina dos cabelos cor de graúna*, logo após a homenagem a Debussy, não seria uma versão poético-tropical à *La fille aux cheveux de lin* do autor francês? Nesta peça, o compositor apresenta processo técnico-pianístico que lhe é extremamente familiar, as mãos alternadas. Por outro aspecto, é nítida a proximidade de *La serenade interropue*. Os desenhos em fusas rapidíssimas são típicos exemplos dessa visão pianística transparente, clara à Mignone. Esta estará presente em *Saci*, onde o autor realiza conjunção de desenhos expostos pela mão direita e igualmente em mãos alternadas e a transcendência maior volta-se à absoluta igualdade que deve transparecer (MARTINS, 1997, p. 64).

Podemos perceber que a técnica composicional utilizada por Francisco Mignone nessa obra é muito semelhante à técnica já utilizada por outros compositores do século XX. No primeiro estudo, *Velho tema*, é proposto um tema inicial, sugerindo um ambiente sonoro eslavo. À moda de Rimsky-Korsakov, Stravinsky e Debussy, o tema exposto não é desenvolvido à maneira germânica, mas apresentado e retomado várias vezes, modificado apenas pela harmonização. O tema discorre até o piacere (recitativo) que dá o efeito de improvisação ao prelúdio, à moda de *À l'après-midi d'un faune* (1892-1894), de Debussy.

Em *A morte de Anhanguera*, a alternância frequente de compassos contribui para uma maior fluidez da métrica. Mignone evoca a imagem da “morte”, tema muito utilizado no romantismo tardio por Mahler (últimas sinfonias, *Kindertotenlieder*), Strauss (*Macbeth, Tod und Verklärung*) e Schoenberg (*Gurre-lieder*). No terceiro estudo, *A voz da floresta*, a medida de tempo deixa de obedecer às barras de compasso e passa a depender da duração individual de cada semínima. Stravinsky utilizou uma técnica composicional semelhante na *Dança do sacrifício (Sagração da primavera)*. Há também o uso de escalas pentatônicas em confronto com a escala diatônica, que sugerem uma paisagem sonora alusiva à natureza com elementos como água, pássaros e um ambiente misterioso de mata fechada.

O som do mar, a curva do horizonte, o vento nas folhas, o grito de um pássaro deixam em nós impressões múltiplas. E de repente, independentemente de nossa vontade, uma dessas lembranças emerge de nós e se expressa em linguagem musical. Quero cantar minha paisagem interior com a simplicidade de uma criança. Claude Debussy - (GRIFFITHS, 1998, p. 10).

*No coqueiral*, a dificuldade técnica de uma rítmica extremamente complexa é confrontada com a leveza do toque exigido pelas intensidades que oscilam entre o *pp* (*pianissimo*) e o *pppp* (*piano pianississimo*). O uso abundante dos intervalos de quartas paralelas em blocos de acordes também foi utilizado por Paul Hindemith (*Drei leichte Stücke I e III*).

*A menina dos cabelos cor de graúna* oscila entre as tonalidades homônimas dó sustenido maior e dó sustenido menor. O compositor trabalha a alternância das mãos e explora os contrastes em diversos planos sonoros com dinâmicas que vão do *ppp* (*pianississimo*) ao *fff* (*fortississimo*). A complexidade rítmica do acompanhamento alude ao prelúdio *La serenade interropue*, de Debussy. A frequente alternância de compassos nos remete aos balés da fase russa de Stravinsky. O título do último estudo faz uma alusão ao folclore brasileiro: Saci. Apesar de o foco principal da peça

não ser uma melodia folclórica, como sugere as características andradianas, este recai sobre o ritmo, em que os acentos sugerem o andar irregular do Saci e a velocidade nos remete à agilidade e astúcia do personagem folclórico.

Os *Estudos transcendentais* foram compostos em janeiro de 1931. De acordo com o manuscrito, arquivado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, esses estudos, com exceção do primeiro, que foi titulado *Praeludium*, não possuíam títulos. Cada estudo era numerado de um a seis e a ordem em que eles apareciam difere da edição editada. A obra foi aprovada pelo conselho técnico-administrativo do Instituto Nacional de Música para a sua inclusão ao repertório de piano, adotado pela Universidade do Rio de Janeiro e pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo em 26 de abril de 1933. A partir de então, surgem, na sua maioria, os títulos nacionalistas: *Velho tema, A morte de Anhanguera, A voz da floresta, No coqueiral, A menina dos cabelos cor de gráuina e Saci*.<sup>4</sup> Nesse espaço de tempo (1929 a 1933) Mignone compôs várias obras de cunho nacionalista e afinadas com os preceitos de Mário de Andrade, como *Primeira e segunda fantasia brasileira, Miudinho, Valsa elegante, Três serenatas (Pierrot, Arlequim e Cornetas de papelão), Tango brasileiro, Festa na roça, Serenata humorística* etc.

Não foram encontrados nos *Estudos transcendentais*, os elementos nacionalistas pregados por Mário de Andrade para caracterizar o que se nomeava música brasileira. Ao contrário, as técnicas composicionais de Francisco Mignone nos remetem às técnicas utilizadas por vários compositores europeus da época. Dar títulos poéticos brasileiros aos *Estudos transcendentais* não seria, então, uma estratégia para camuflar uma linguagem musical europeia? Em meio a tantas obras nacionalistas editadas na época, essa não seria uma maneira de burlar a patrulha nacionalista e preservar a amizade de Mário de Andrade?

Francisco Mignone confessou, em uma entrevista de 1983, que só se sentiu à vontade para escrever o que bem quisesse depois da morte de Mário de Andrade: “depois de sua morte, me libertei da pressão que ele fazia por uma música nacionalista” (PAES<sup>5</sup>, 1983 *apud* MARQUES, 2001, p. 19-20).

Pouco provável que saibamos se Mignone pensou nos títulos antes de compor os estudos ou se os acrescentou posteriormente para burlar a patrulha ideológica de Mário de Andrade. O manuscrito conhecido, hoje preservado na Biblioteca Nacional, é um documento passado a limpo. A hipótese dos títulos terem sido dados

---

<sup>4</sup> Marques (2001) defende a possibilidade dos títulos terem sido dados antes dos estudos serem compostos, pois que há, no manuscrito, uma folha de rosto separando cada estudo. Em cada uma delas há um papel colado, como que tampando o título. Em uma das páginas, após a descolagem do papel, pôde-se perceber que havia algo escrito por baixo.

<sup>5</sup> PAES, Priscilla. Janeiro de 1983.

*a priori* ou *a posteriori* só resolverá quando e se encontrarmos os rascunhos originais do compositor. Ainda assim, sem uma declaração do compositor, dificilmente saberemos se eles, alguma vez, foram explicativos ou descritivos. Talvez, nem um nem outro, mas apenas títulos significativos. O que nos chama a atenção, porém, é o fato de que ele escreveu música universal. Mesmo assim, foi aplaudida como música nacionalista, o que sugere que a fiscalização ideológica nacionalista poderia ser burlada, ou mesmo, que se poderia falar de cultura brasileira sem se abrir mão de um discurso universal.



## REFERÊNCIAS

AMBROGI, Lucas Dias Martinez. Notas dissonantes: as diferentes concepções de música nacional segundo Mário de Andrade e o grupo Música Viva (1920-1950). In: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM CIÊNCIAS HUMANAS, 8., Londrina. *Anais...* Londrina: Eduel, 2010. Disponível em: <[http://www.uel.br/eventos/sepech/sumarios/temas/notas\\_dissonantes\\_as\\_diferentes\\_concepcoes\\_de\\_musica\\_nacional\\_segundo\\_mario\\_de\\_andrade\\_e\\_o\\_grupo\\_musica\\_viva\\_1920\\_1950.pdf](http://www.uel.br/eventos/sepech/sumarios/temas/notas_dissonantes_as_diferentes_concepcoes_de_musica_nacional_segundo_mario_de_andrade_e_o_grupo_musica_viva_1920_1950.pdf)>.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Brasília: INL, 1972.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. Francisco Mignone: viver de música e para a música. In: MARIZ, Vasco (Org.). *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Rio de Janeiro; FUNARTE, 1997. p. 11-17.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *Fênix - Revista de história e estudos culturais*, Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 01-21, out./nov./dez. 2004.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

MARIZ, Vasco (Org.). *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Rio de Janeiro; FUNARTE, 1997.

MARQUES, Thais Maura. *Seis estudos transcendentais para piano de Francisco Mignone: análise e edição crítica*. Belo Horizonte. 2001. 137f. Dissertação (Mestrado em Performance Musical e Musicologia) - Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2001.

MARTINS, José Eduardo. A pianística de Francisco Mignone. In: MARIZ, Vasco (Org.). *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Rio de Janeiro; FUNARTE, 1997.

MIGNONE, Francisco. *Seis estudos transcendentais* (manuscritos do autor). São Paulo, 1931.

MIGNONE, Francisco. *Seis estudos transcendentais*. São Paulo: L. G. Miranda, 1933.

SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos. *Músico, doce músico*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

## **Trancendental edudes by Francisco Mignone: nationalism or internationalism?**

### **Abstract**

In this paper we intend to verify some compositional aspects of *Trancendental etudes*, by Francisco Mignone, and their possible relationships with the musical nationalism of the time. In this work, composed in 1931, Mignone seems to appeal to the use of Brazilian poetic titles to camouflage an international musical language. Was he running away from Mario de Andrade's nationalist supervision? Starting from a critical view of *Trancendental etudes*, we wonder to what extent one can relate the musical material to the "brazilian" image suggested by the titles.

**Keywords:** Francisco Mignone; Mário de Andrade; transcendental etudes; brazilian music; nationalistic music.