

“Trovas de Amor” - a presença do *bel canto* italiano nas canções de Francisco Mignone

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

Lenine Alves dos Santos

UFRJ – Lenine.santos@musica.ufrj.br

Resumo: Este trabalho analisa um recorte específico da produção vocal do compositor carioca Francisco Mignone (1897-1986), explicitando, através de uma de suas canções, no que estas obras tangenciam a linguagem do *bel canto* italiano, e como o músico logra adaptar tal estilo à estética da canção brasileira nacionalista modernista. Buscamos valorizar este material em suas potencialidades pedagógicas para alunos intermediários e avançados de canto, utilizando as premissas da fenomenologia aplicada à análise musical.

Palavras-chave: Francisco Mignone . Canção brasileira . Musicologia . *Bel canto* . Nacionalismo

“Trovas de Amor” - the presence of the Italian *bel canto* in Francisco Mignone’s Songs

Abstract: The present work analyses a specific segment of Francisco Mignone’s vocal production, using one of his songs to demonstrate how the composer’s vocal music approximates to the Italian *bel canto* language, and how he achieves to adapt that compositional style to the Brazilian song language. We aim to increase the value of these songs as pedagogical material for voice students. Principles of phenomenology are applied.

Keywords: Francisco Mignone . Brazilian song . Musicology . *Bel canto* . Nationalism

1. Francisco Mignone na canção brasileira de concerto: nacionalismo belcantista

Nascido na cidade de São Paulo, Francisco Mignone (1897-1986) foi parte da geração de compositores brasileiros que se debruçou sobre a questão do nacionalismo musical, objeto premente para todo um grupo de artistas e pensadores preocupados com a função de sua produção artística na criação de um projeto de país, de uma tradição musical original e alinhada a características nacionais genuínas, a exemplo do que sucedia, em maior ou menor grau, na criação artística de boa parte do mundo ocidental à época. No Brasil a dialética entre nacionalismo e universalismo dominou o contexto artístico-cultural da primeira metade do século XX, tanto como um eco das lutas identitárias nacionais europeias, ocorridas na transição do século XIX para o XX, como num anseio nacional de auto-reconhecimento e emancipação das concepções estéticas herdadas do velho mundo. A canção, com sua direta capacidade de falar ao intelecto e à emoção, foi instrumento importante naquele cenário em que as ideias de unificação consolidavam países que há pouco tempo não passavam de províncias, regiões ou mesmo reinos autônomos. Assim ocorreu na Alemanha, berço do *Lied*

e cuja unificação se deu apenas em 1871, e na Itália, cuja estado uno se concretizou apenas em 1870. Discorrendo sobre a importância do nacionalismo europeu, o musicólogo Walter Clark afirma que “*Durante o século XIX houve algumas ocasiões em que os compositores clássicos tiveram um forte impacto na política e na cultura.*” (CLARK, 2016, p. 93)

A *mélodie* francesa, a canção espanhola, a russa, a *art song* inglesa e a estadunidense, entre tantas outras, seja por origem e desenvolvimento autônomos, seja por espelhamento no *modus faciendi* da canção alemã, terminaram por assumir traços absolutamente idiossincráticos, ligados a elementos musicais identificados com a sua história social, cultural e artística. Nas primeiras décadas do século XX a canção brasileira de concerto passou a ser objeto do mesmo debate e, entre os compositores engajados na discussão estética, técnica e artística a seu respeito, Francisco Mignone se encontrava em plena atividade e absolutamente cômico de seu papel como artista nacional. Em seu texto autobiográfico *A Parte do Anjo*, publicado em 1947, ele assim se exprime a este respeito:

Se eu fosse um gênio inato, o meu destino era atingir toda a humanidade. Não me incomodava com escolas, países, raças, mandava tudo plantar batatas, para liberdade pura do meu gênio elevando a humanidade. Mas se eu sou gênio feito, o meu destino é mais realista, mais prático, mais qualificado, e tenho de elevar a humanidade naquilo em que ela é condicionada pelos seus imperativos pragmáticos e transcritórios, isto é, tempo, raça, país, escola. É curioso como os gênios feitos são nacionais. (MIGNONE, apud MARIZ, 1997, p. 39)

Nestas palavras ecoa o pensamento de Mário de Andrade (1893-1945), figura central da discussão nacional modernista brasileira, que conviveu com Mignone e com ele travou longas discussões presenciais e epistolares a respeito de estética e técnica composicional. Andrade o influenciou fortemente, e seu discurso engajado formou toda uma escola brasileira de pensamento musical alinhada aos seus ideais nacionalistas, apenas se comparando, guardadas as devidas diferenças, à influência que uma educadora como Nádya Boulanger (1887-1979) viria a ter mais tarde sobre várias gerações de compositores da segunda metade do século XX¹.

Apesar de ter vivido dos 23 aos 32 anos de idade na Europa e, com sua musicalidade e inteligência exuberantes, absorvido o *métier* dos músicos italianos, franceses e espanhóis, após o seu retorno ao Brasil e o contato com a poderosa argumentação andradiana em favor da criação da escola nacional de composição, a este objetivo se dedicou na quase integralidade de sua obra subsequente. Embora seu estro e ampla cultura permitam que eventualmente ponha em música poemas em francês, espanhol e italiano, das 176 canções constantes de seu catálogo, a imensa maioria é em português e com caráter nacional, e a partir de 1945 só escreveu em vernáculo. No entanto, sua veia lírica, com uma notável vocação para

a construção melódica, denuncia a presença, mesmo em algumas das suas canções mais alinhadas ao nacionalismo, da vocalidade italiana, da condução dramática do discurso lítero-musical e dos elementos da tradição operística dos séculos XVII ao XIX a que se convencionou chamar *bel canto*. É facilmente observável a facilidade e autoridade com que escreve para o instrumento vocal, guiado pelo conhecimento adquirido *in loco*, na escola de canto italiana mais tradicional:

Realmente eu tenho muita facilidade para escrever para vozes, porque, além de ter trabalhado com vozes, dei também algumas aulas de canto. Em Milão fui acompanhador de várias professoras de canto para ganhar dinheiro. Eu estava muito perto da maneira de ensinar, conhecia o canto, suas possibilidades. Então quando escrevo estou trabalhando bem, sei o que o canto pode fazer. Mesmo as canções, talvez elas não sejam muito originais, mas que estão bem escritas para canto, disso eu tenho certeza. (MIGNONE, 1991, p. 12)

E, em realidade, este *savoir faire* do compositor resulta na preferência que este tem entre os cantores, visto que inúmeras de suas canções alcançaram o êxito de permanecer no repertório de concerto de cantores de todo o país, além de receber alguns afortunados registros sonoros.

Uma das estratégias mais eficazes para a maior divulgação deste repertório é sua inserção nos conteúdos programáticos de escolas de canto e seu uso como material pedagógico, mediante o qual se pode abordar fundamentos técnicos do canto lírico que poderão ser utilizados, potencialmente, na quase totalidade do repertório internacional, seja operístico, de oratório ou de canção.

A canção brasileira de concerto é herdeira da tradição musical clássica europeia em muitos aspectos, porém observamos que na canção de Francisco Mignone os elementos belcantistas são mais abundantes, diretamente constitutivos do seu estilo composicional, e apresentam uma fusão singular entre os preceitos da técnica de composição nacionalista e as heranças da escrita vocal italiana, tanto em seu sentido estrito quanto no mais pleno, que se refere a toda a condução fraseológica vocal da arte lírica.

2. Romantismo italiano belcantista e Mignone

O compositor e professor de canto italiano Nicola Vaccaj (1790-1848) foi o último representante da importante Escola Napolitana de Composição², e contemporâneo dos mais emblemáticos representantes do romantismo musical italiano à época, como Gaetano Donizetti (1797-1848), Vincenzo Bellini (1801-1835) e Gioachino Rossini (1792-1868). Seu *Metodo pratico di canto*, publicado em 1832, é até a atualidade referência central no ensino de

fundamentos técnicos da arte lírica, além de ser um compêndio do estilo de escrita vocal de sua época, com sua fraseologia, ornamentação, abordagem técnica e interpretativa. Em exercícios de crescente dificuldades, desenvolve os elementos técnicos necessários para a boa execução: escalas – saltos (intervalos ascendentes e descendentes da 3^a até a 8^a) – semitons (cromatismos) – síncopes – *volatura* (escalas rápidas) – *appoggiatura* – *acciaccatura* – *staccato* - mordentes – grupetos – trilos – portamentos. (VACCAJ, 1990, pp. 3-32)

Francisco Mignone não foi o primeiro nem o único no Brasil a utilizar estes elementos em sua produção vocal, visto que tais recursos surgiram durante o longo desenvolvimento da música europeia, e todo o mundo musical ocidental espelhava-se fortemente no que a Itália produzia em termos de música. Seu predecessor Antônio Carlos Gomes (1836-1896), em suas primeiras óperas, “A Noite no Castelo” (1861) e “Joana de Flandres” (1863), alcança quase um sabor maneirista, tão escritas são ao estilo de Donizetti e Bellini. Porém Gomes escreveu numa época em que tal estilo era hegemônico, e a discussão nacionalista dava-se no nível temático e literário, não no da técnica de composição musical. A síntese entre a herança europeia e a introdução de elementos etno-musicais relacionados ao ideário nacional-modernista ficaria a cargo das gerações subseqüentes, e o compositor paulistano assumiu tal tarefa, no início de sua carreira de forma mais tímida e ainda preso à melódica e à rítmica europeias tradicionais, mas gradualmente assumindo a contribuição rítmica negra, o modalismo nordestino e os gêneros brasileiros por excelência, como a modinha, o lundu, a seresta e a valsa urbana.

3. “Trovas de Amor” e a lira nacional

A partir de um texto folclórico extraído do livro *Ao Som da Viola*, de Gustavo Barroso (1888-1959) – texto esse que já havia sido musicado por Mozart Camargo Guarnieri em 1928 – Francisco Mignone compôs “Trovas de Amor” em 1936. O resultado de sua leitura do poema é, evidentemente, diferente do compositor paulista, porém guarda algumas semelhanças quanto ao tratamento rítmico e melódico, fazendo crer que Mignone conheceu a leitura guarnieriana, sinalizando uma vaga evocação de seus temas, alargando ideias e ampliando as possibilidades expressivas do poema. Enquanto a canção de Guarnieri tem extensão curta, de Mib3-Fá4, e tema melódico ascendente, o paulistano amplia o alcance vocal para Ré3-Dó5, introduzindo um tema sincopado, gingado e descendente, à maneira modinheira, depois de breve introdução pianística.



Figura 1: compassos 1 a 8, introdutórios de “Trovas de Amor”, apresentando melódica cromática descendente, ritmo sincopado, exigindo grande controle respiratório para a realização do legato.

O poema contém quatro redondilhas maiores, e já no segundo quarteto - “No mundo não há quem pinte” - Mignone amplia a extensão vocal, com andamento alargado, favorecendo a construção do fraseado e preparando para o trecho virtuosístico que se seguirá.



Figura 2: compassos 9 a 16 de “Trovas de Amor”, apresentando ampliação de andamento e tessitura.

Essa alternância entre trechos sustentados, ligados e seções rítmicas de maior virtuosismo são típicas do *bel canto*, como ressalta Richard Miller,

Uma leitura superficial da literatura vocal revela que os dois elementos que seguem formando a base de toda boa técnica de canto principalmente se formaram durante o período que convencionamos chamar *bel canto*: eles são *sostenuto* e *coloratura*. A própria forma da *scena* operística (a composição longa formada por duas árias, com recitativo e ponte) desde cedo exibia a *cavatina* e a *cabaletta*, nas quais esperava-se que o cantor mostrasse as duas facetas do canto virtuosístico: legato e agilidade. (MILLER, 1996, p. 101-102)

Identifica-se na canção um procedimento genuinamente belcantista o abandono do texto pelo compositor em favor de uma vocalização que se estende por longos oito compassos, com escalas, mordentes, harpejos e uma finalização na região aguda.



Exemplo 15: compassos 17-28 de “Trovas de Amor”, com a retomada do andamento original e a transição de texto para vocalização virtuosística.

Apesar deste discurso vocal tecnicamente brilhante, que pode ser associado sem pejo à literatura operística, ali estão também presentes todos os elementos fundamentais para a composição nacionalista da época, sendo o primeiro deles a constante rítmica sincopada preconizada por Mário de Andrade em seu *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, onde defende que “Se o compositor brasileiro pode empregar a *síncopa*, *constância* nossa, *pode*

principalmente empregar movimentos melódicos aparentemente sincopados” (ANDRADE, 1972, P. 12). E é isso o que realiza Mignone: uma melodia belcantista, porém sincopada; modinheira e brasileira, mas sustentada num legato lírico. Além da rítmica, a harmonia resvala todo o tempo para cores modais evocativas do folclore nordestino brasileiro, e a escolha do texto popular, recolhido por um estudioso das produções literárias populares, completa o conjunto de ingredientes que fazem desta canção um equilíbrio tão saboroso de nacionalismo modernista e canto lírico italiano. Mignone, além do mais, tinha vasta experiência na criação de canções populares, que eram gravadas por cantores famosos como Francisco Alves (1898-1952), utilizando o espirituoso codinome de Chico Bororó, experiência que o ajuda a construir o equilíbrio tênue entre o popular e a obra para concerto.

A finalização da canção, após repetição integral do material musical empregado - para a manutenção do equilíbrio formal - não surpreendentemente é uma evocação de *cadenza*:



Exemplo 16: os 8 compassos finais de “Trovas de Amor”, exibindo vocalização em harpejos e suspensão em acorde de dominante para a resolução num superagudo sustentado, à maneira de uma *cadenza* operística.

3. Conclusão

A canção brasileira, desde seus primórdios, sofreu a influência europeia, e tanto a vinda de compositores europeus para o Brasil durante sua história colonial e imperial, quanto a ida de brasileiros para estudar nos centros desenvolvidos de música europeus, tornou tal influência mais importante e clara, portanto os elementos belcantistas de que trata este

trabalho estão presentes na obra de muitos de nossos melhores compositores. Contudo, a peculiaridade de grande número das canções de Francisco Mignone, dentre elas esta “Trovas de Amor”, é a invenção desta mescla original de elementos de duas escolas díspares de composição: a do modernismo nacionalista e a da tradição romântica italiana.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª edição. São Paulo: INL, 1972.
- CLARK, Walter Aaron. *Enrique Granados: poeta del piano*. Barcelona: Boileau, 2016.
- MARIZ, Vasco. *Francisco Mignone, o Homem e Obra*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.
- MIGNONE, Francisco. *Coleção Depoimentos*. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som, 1991.
- _____. *Trovas de Amor*. Rio de Janeiro: Editora Cembra, 1936. Partitura.
- MILLER, Richard. *On the Art of Singing*. New York: Oxford University Press, 1996.
- VACCAJ, Nicola. *Metodo Pratico di Canto*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1990.

Notas

1. O compositor José Antônio Rezende de Almeida Prado (1943-2010), por exemplo, iniciou seus estudos de composição sob orientação de Camargo Guarnieri, atendendo a cartilha composicional nacionalista, indo mais tarde estudar na França com Nádya Boulanger e desenvolvendo, em seu período mais maduro, um estilo composicional extremamente eclético, que de certa maneira também reúne escolas europeias e nacionais de composição com um resultado diverso do de Mignone, mas no qual a vocalidade virtuosística era igualmente importante.
2. Longeva tradição de composição que se estende do séc. XVI ao XIX em torno de quatro importantes conservatórios: Santa Maria di Loreto, Pietà dei Turchini, Poveri di Gesù Cristo, e Sant’Onofrio a Porta Capuana. Expoentes desta escola são compositores como Francesco Durante (1684-1755), Alessandro Scarlatti (1685-1787), Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), Giovanni Paisiello (1740-1816), e Gioacchino Rossini (1792-1868).