

Alberto Nepomuceno

reflexões sobre um artista



Luiz Guilherme Goldberg

Ana Maria Liberal

Alberto Pacheco

Alberto Nepomuceno: reflexões sobre um artista

Luiz Guilherme Goldberg,
Ana Maria Liberal,
Alberto Pacheco (organizadores)

Simpósio Internacional Alberto Nepomuceno
Pelotas, 2023

Comissão Organizadora

Prof. Dr. Luiz Guilherme Goldberg - Grupo de Pesquisa Estudos Interdisciplinares em Ciências Musicais, da UFPel

Profª. Drª. Ana Maria Liberal - CESEM-Politécnico do Porto

Prof. Dr. Alberto Pacheco - Grupo de Pesquisa "Polo Caravelas Brasil" do PPGM da UFRJ

Comissão Científica

Prof. Dr. Carlos Alberto Figueiredo

Prof. Dr. David Cranmer - CESEM, FCSH-UNL

Prof. Dr. Norton Dudeque - UFPR

Prof. Dr. Rodolfo Coelho de Souza - USP

Arte de capa e revisão

Ac. Rebeca Klippel Brehm

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

A334 Alberto Nepomuceno [recurso eletrônico] : reflexões sobre um artista / organizadores Luiz Guilherme Goldberg, Ana Maria Liberal, Alberto Pacheco ; arte de capa e revisão Rebeca Klippel Brehm. Pelotas : UFPel, 2023.

145 p. ; il. ; E-book (PDF) ; 5,6 MB

ISBN: 978-65-00-70526-3

Simpósio Internacional Alberto Nepomuceno [virtual], 15 a 16 de outubro de 2020.

1. Alberto Nepomuceno. 2. Música brasileira. 3. História da música.
I. Goldberg, Luiz Guilherme, org. II. Liberal, Ana Maria, org. III.
Pacheco, Alberto, org. IV. Brehm, Rebeca Klippel, rev.

CDD: 780

Elaborada por Michele Lavadouro da Silva CRB: 10/2502

Sumário

Apresentação.....	1
Alberto José Vieira Pacheco - Alberto Nepomuceno, o pai da canção brasileira de câmara?	3
Ana Maria Liberal - Cruzando o Oceano Atlântico: Alberto Nepomuceno no Orpheon Portuense	29
Carlos Alberto Figueiredo - <i>O Baile na flor</i> de Alberto Nepomuceno	38
Luiz Guilherme Goldberg - Alberto Nepomuceno e a função social do artista - o caso <i>Artemis</i>	61
Lutero Rodrigues - Alberto Nepomuceno: revendo escolhas, caminhos e tradições	80
Norton Dudeque - A Série Brasileira de Alberto Nepomuceno: realismo musical, Tonmalerei e nacionalismo	102
Rodolfo Coelho de Souza - 1894, o Ano de Nepomuceno em Paris.....	119

Apresentação

2020 é o ano que marca o centenário de morte do compositor brasileiro Alberto Nepomuceno. Nascido em 6 de julho de 1864, na cidade de Fortaleza (Ceará), e falecido em 16 de outubro de 1920, aos 56 anos de idade, sua trajetória artística mostra o seu engajamento a questões prementes da *Belle Époque* brasileira. Embora tradicionalmente sua posição seja relativizada, considerado passadista, romântico, pré-nacionalista, eventualmente pós-romântico, seu vínculo à música do futuro, ao modernismo, ou mesmo ao nacionalismo devem ser considerados. Aliás, engajamento parece mesmo ser a palavra adequada. Engajamento, enquanto ação ideologicamente voluntária, está na raiz do que Walter Frisch (2005) define por modernismo. Mais ainda, segundo Bostein, a “crítica tanto aos padrões culturais da época, quanto ao uso social da música foram os carros-chefe do Modernismo antes do emprego de inovações técnicas” (Botstein, 2001: 869).

Pois estas atitudes estiveram presentes na vida de Nepomuceno: a pesquisa folclórica ou mesmo sua grande contribuição na canção em português, como busca de uma identidade musical brasileira; as reformas do ensino musical, do período em que fora diretor do Instituto Nacional de Música; seu envolvimento com a memória musical de José Maurício Nunes Garcia; seu comprometimento com a função social do artista, demonstrada tanto em eventos em benefício a instituições de caridade e desvalidos, quanto através de sua obra. Entretanto, tal envolvimento não significava abstrair a música nacional daquela que era considerada o grande exemplo artístico. Com isto, tem-se uma pálida dimensão da complexidade das ações de Alberto Nepomuceno e torna-se premente a necessidade de revisitá-lo e, assim, rever os conceitos que os cercam frente aqueles cristalizados a seu respeito.

Com o intuito de homenagear a memória desse compositor e professor, o Grupo de Pesquisa Estudos Interdisciplinares em Ciências Musicais, da UFPel, o CESEM-Politécnico do Porto e o Grupo de Pesquisa “Polo Caravelas Brasil” do PPGM da UFRJ promovem o Simpósio Internacional Alberto Nepomuceno. Se a proposta inicial definia sua realização na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE), na cidade do Porto, Portugal, com atividades artísticas, o atual momento de crise na saúde pública mundial acarretou alterações que modificaram seu formato sem prejudicar a sua realização.

Os trabalhos aqui apresentados demonstram o acerto na manutenção do evento e apresentam a atualidade das pesquisas sobre Alberto Nepomuceno, projetando novas perspectivas que espera-se atinjam os tratados de composição e de história da música brasileira.

Uma ótima leitura a todos.

Prof. Dr. Luiz Guilherme Goldberg
 Profª Drª Ana Maria Liberal
 Prof. Dr. Alberto Pacheco
 Comissão Organizadora

Alberto Nepomuceno, o pai da canção brasileira de câmara?

Alberto José Vieira Pacheco

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) /Caravelas-CESEM – apacheco@musica.ufrj.br

Resumo: Alberto Nepomuceno (1864-1920) tem sido frequentemente lembrando como o “pai da canção brasileira de câmara”. Da mesma forma, a ele foi atribuído o mérito de ter sido o primeiro grande defensor da língua portuguesa na música brasileira de concerto. Nos cem anos de sua morte, é oportuno refletirmos sobre a veracidade ou os limites dessas afirmações, à luz de recentes investigações sobre as canções produzidas no Brasil durante o longo século XIX. Será possível concluir que o cancionista de Nepomuceno merece um lugar de destaque na história da música brasileira graças às suas qualidades intrínsecas e não a um pretenso pioneirismo no repertório de câmara e na defesa do vernáculo.

Palavras-Chave: Canção brasileira, *Belle Époque*, Ecletismo, Nacionalismo, Longo século XIX.

Alberto Nepomuceno, the father of the Brazilian chamber song?

Abstract: Alberto Nepomuceno (1864-1920) has often been remembered as the “father of Brazilian chamber song”. Likewise, he was credited with having been the first great defender of the Portuguese language in the Brazilian concert music. In the one hundred years of his death, it is opportune to reflect on the veracity or limits of these statements in the light of recent research on the songs produced in Brazil during the long 19th century. It will be possible to conclude that Nepomuceno's songs deserve a prominent place in the history of Brazilian music thanks to their intrinsic qualities and not to an alleged pioneering role in the camera repertoire and in the defense of the vernacular.

Keywords: Brazilian song, *Belle Époque*, Eclecticism, Nationalism, Long 19th century.

1. A Canção brasileira de câmara

Um dos epítetos mais conhecidos da história da música brasileira é certamente aquele que se refere ao compositor Alberto Nepomuceno (1864-1920) como o “pai da canção brasileira de câmara”. Paralelamente, foi atribuído a ele o mérito de ser o primeiro grande defensor do vernáculo na música brasileira de concerto. Nos cem anos de sua morte, este artigo se propõe a refletir sobre a veracidade, ou os limites, de tais afirmações, à luz de recentes investigações sobre o cancionista produzido no Brasil durante o longo século XIX. No entanto, antes disso, é preciso fazer um esforço de conceitualizar o que será entendido aqui como “canção de câmara brasileira”.

Simplificadamente, para não dizer ingenuamente, pode-se dizer que a canção de câmara é aquela de lavra “erudita”, ou que se trata da “canção artística”, expressão bastante usada no Brasil, provavelmente vinda de uma tradução literal de “art song”. Contudo, ambos os caminhos apresentam problemas. No primeiro caso, teríamos a dificuldade de determinar qual o grau mínimo de erudição necessário para caracterizarmos uma “canção erudita”. No segundo caso, vem a questão incômoda: qual canção não seria artística? Ou seja, tanto “erudita” quanto “artística” são qualificativos pouco precisos para nossos propósitos.

Justamente para tentar evitar tais problemas, optamos pela expressão “de câmara”, que faz referência ao local e ao contexto no qual a canção foi interpretada e para o qual foi escrita.

Sendo assim, tendo em conta o período histórico que estamos tratando, vamos entender como “de câmara” aquela canção de tradição escrita que foi composta para ser apresentada em forma de concerto,¹ pressupondo intérpretes com técnica e estilo cultivados, em outras palavras, canções compostas e executadas por músicos de formação, mesmo se atuando como diletantes. Pode surpreender nossa opção de ter como um dos critérios a forma como o repertório é executado, mas a verdade é que, apesar deste ser um fator geralmente negligenciado na literatura musicológica, os estudos da canção têm mostrado que a forma como uma canção é executada algumas vezes determina seu caráter. Isso fica especialmente claro no caso de gêneros de canção que transitam entre o universo oral e o escrito, ou partilham elementos formais e informais, como é o caso das modinhas (FALCÃO, 2019). Vale ressaltar que esse nosso entendimento do repertório em questão está em sintonia com aquela literatura especializada que considera as canções em geral como constituídas de três elementos igualmente importantes: a música, o texto e a performance (FINNEGAM, 2008).

Devemos reconhecer que há outras formas de conceitualizar a canção de câmara. Afinal, é de se esperar que os analistas a definam de acordo com seus objetivos específicos. Por exemplo, no livro *A Canção de câmara brasileira*, escrito recentemente por Achille Picchi, podemos ler: “Nas mãos de um Schubert [...] essas possibilidades [composicionais] acabaram por sedimentar o que hoje conhecemos por *lied*, nos inícios do século XIX, isto é, a canção de câmara de fato” (PICCHI, 2019: 13). Ou seja, o autor usa o *Lied* como modelo de canção de câmara. É evidente que o *Lied* é suficientemente relevante e influente na história da canção ocidental para ser tomado como paradigma. Sendo assim, o texto de Picchi não deixa de ser um valioso contributo nos estudos da canção brasileira composta aproximadamente nos últimos 130 anos. Por outro lado, tomar o *Lied* como único modelo ao analisar a canção brasileira de câmara oitocentista nos parece em alguns momentos insuficiente e na maioria das vezes inadequado, uma vez que os cancionistas não tinham a canção alemã como principal referência. Outros modelos, em especial o italiano e o francês, possuíam influência preponderante sobre a produção nacional, como pode ser visto no repertório reunido no *Guia musical dos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional* (PACHECO, 2021).

Resta ainda conceituar o que entendemos como canção brasileira. Isto não é tarefa simples, uma vez que o Brasil oitocentista era uma nação em formação, que passava por um processo de desenvolvimento de uma identidade cultural. Os nascidos no país conviviam com muitos emigrantes de variadas origens nacionais, alguns naturalizados, outros não². Essas

pessoas podiam apresentar padrões culturais bastante distintos, mesmo entre os nativos. Para termos uma ideia disso, basta pensarmos nas diferenças entre um brasileiro filho de pais portugueses e outro filho de africanos escravizados, sem esquecermos que estes últimos eram, eles próprios, originários de etnias variadas. Portanto, como era de se esperar, não podemos dizer que houvesse uma cultura razoavelmente homogênea que fosse partilhada por uma maioria. Consequentemente, cada um desses brasileiros, naturalizados ou nativos, produziam uma música representativa de seus próprios referenciais culturais. Neste contexto, devemos ressaltar que – e este será um ponto importante para nossa reflexão – a definição de uma “cor local”, ou de uma música tipicamente brasileira, mostra-se como uma tarefa muito difícil, com resultados bastante limitados, mesmo se levarmos em conta determinada região e estrato social. O convívio e a miscigenação que iriam gradativamente construindo o notório hibridismo³ de nossa cultura ainda estava nos seus estágios iniciais. Seja como for, neste texto, vamos chamar de nativista aquela música de concerto que, fazendo uso de elementos do folclore ou da música de tradição oral, busca imprimir no repertório uma cor local, seja ela qual for. Evitamos assim o equívoco de tratar como sinônimos os temos “nacionalista” e “nativista” no que se refere à música, pois, como será explicado mais adiante, uma composição nacionalista não tem necessariamente que apresentar cor local.

Tendo em conta a realidade migratória já descrita, poderíamos, de forma bastante inclusiva, considerar como brasileira qualquer música composta em território nacional. No entanto, devemos lembrar ainda que vários compositores brasileiros importantes foram estudar e se aperfeiçoar na Europa, quando ali produziram muita música (VOLPE, 1994-5). Algumas destas composições apresentam claros exemplos de música transnacional,⁴ como, por exemplo, uma composição cujo compositor é identificado como brasileiro mas que está totalmente inserida dentro de uma realidade estrangeira, o que é caso de algumas canções de Carlos Gomes (1836-1896) e Meneleu Campos (1872-1927), compostas e publicadas na Itália. Mesmo assumindo sua transnacionalidade, seria bastante artificial não as considerar também brasileiras, pois em alguma medida elas estão relacionadas com o Brasil, local de formação de seus compositores.

Também dentro do fenômeno da transnacionalidade, podemos colocar algumas canções compostas no Brasil por compositores estrangeiros – algumas vezes mantendo o estilo nacional de seu país de origem, outras vezes se apropriando do estilo local –, desde que eles tenham tido uma estada no Brasil suficientemente longa para alcançarem alguma inserção no meio musical brasileiro, como exemplifica a maioria das canções de José Zapata y Amat

(1818-1882), como veremos adiante. Ou seja, canções com “dupla-nacionalidade” não serão renunciadas em nossa análise.

Sendo assim, tendo em conta toda esta complexidade, vamos considerar como brasileira qualquer canção (e isto poderia ser estendido para qualquer música) que seja composta dentro do Brasil, ou por brasileiro em qualquer parte do mundo, independente do resultado musical propriamente dito e da língua do texto poético musicado. Tomamos o cuidado de frisar a questão da língua, pois, como veremos, ela será fulcral em toda a reflexão.

Antes de seguirmos, devemos alertar que as duas conceitualizações apresentadas aqui foram norteadas pela tentativa de se respeitar a realidade histórica que estamos tratando, mas não são as únicas possíveis. Nossa conceitualização está relacionada com uma forma de ver a canção, e a própria cultura, em sintonia com o “clima intelectual” de nossa própria época que – como nos mostra Peter Burke, em seu clarificador ensaio *Hibridismo cultural* – tem aceitado a falta de nitidez nas fronteiras culturais: hoje “estamos preparados para encontrar a hibridização quase que em toda parte na história” (BURKE, 2019: 20). Ao final do presente texto, ficará evidente que, seguindo essa forma de pensar, além de atualizarmos a reflexão sobre o tema e oferecermos conclusões diferenciadas, tratamos nosso cancioneiro de maneira mais inclusiva, abrangente e justa, ao nos distanciarmos de alguns entendimentos e juízos de valor bastante anacrônicos ao repertório oitocentista e ao nosso próprio tempo.

2. Breve panorama do repertório durante o longo século XIX

À luz da conceitualização apresentada, podemos fazer um breve panorama da canção de câmara brasileira no século XIX, através de alguns exemplos representativos do repertório. Apesar de isso fugir um tanto ao debate aqui proposto, o pouco conhecimento que geralmente se tem do cancioneiro brasileiro dos oitocentos torna mandatório fazermos essa breve contextualização. Teremos em mente a pergunta que nos foi feita pessoalmente, há muitos anos, por uma pesquisadora e intérprete que pensava conhecer o repertório como um todo: “Mas antes de Nepomuceno, o que havia além de Carlos Gomes?” Hoje, após anos de investigação em arquivos brasileiros e estrangeiros, podemos dar uma resposta mais consistente a essa pergunta inquietante.

Antes, contudo, é preciso oferecer uma breve explicação. Quando falamos do cancioneiro deste período é obviamente impossível não lembrar da modinha. No entanto, como já temos alertado, durante o século XIX, modinha podia ser um termo genérico para canção (PACHECO, 2019). Isso explica o fato de encontrarmos “modinhas” de tipos e estilos tão variados, indo desde canções nascidas na oralidade das expressões populares, até aquelas

que poderiam ser consideradas como composições de câmara. Para evitar a ambiguidade e a generalidade desse termo, a seguir, vamos tomar como exemplo apenas composições que não são assim identificadas em suas edições, ainda que estejamos cientes de que, no seu próprio tempo, qualquer uma dessas canções oitocentistas poderia ser chamada de modinha.

Os primeiros dois exemplos que trazemos são composições de um músico de inegável importância, Francisco Manuel da Silva (1795-1865). Em 1842, ele publicava a canção *Nume eterno, tu che miri* (Ex. 1), na condição de “Mestre Compositor da Camara de S. M. I.” (SILVA, 1842). A partitura nos informa que a composição faz parte de uma coleção de doze romances, dos quais, infelizmente, só foi possível localizar o já citado.

Exemplo 1: Trecho de *Nume eterno, tu che miri* por Francisco Manuel da Silva.

A escrita musical da canção, tanto na parte vocal quanto na instrumental, é condizente com o já referido cargo do compositor. Ou seja, trata-se de uma canção de câmara, claramente relacionada com os modelos italianos de seu tempo. O mesmo pode ser dito sobre outro romance do autor, este levando texto em português, intitulado *O Soffrimento* (Ex. 2), que é a primeira canção do *Album de Armia*, publicação que reúne canções escritas por diversos compositores em atividade no Rio de Janeiro, como Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), Raphael Coelho Machado (1814-1887), entre outros (ALBUM, 1855).

Exemplo 2: Trecho inicial de *O Soffrimento* de Francisco Manuel da Silva

As duas canções citadas do compositor do *Hino Nacional Brasileiro*, bem como todas a outras do *Album Armia*, eram muito provavelmente ouvidas nos salões da corte imperial brasileira e, em especial, nas sociedades de concerto que começaram a florescer no Rio de Janeiro, especialmente a partir do Período Regencial:

Diante do enfraquecimento das atividades na Capela Imperial em julho de 1831 e no Teatro Constitucional Fluminense em outubro do mesmo ano, a primeira iniciativa musical que se vê – empreendimento levado a cabo, muito provavelmente, pelos próprios músicos – é a proliferação de concertos ou “academias” – como se dizia – em recintos alternativos (CARDOSO, 2011: 427).

Lino Cardoso afirma que, nestas reuniões musicais, houve espaço para o cultivo de gêneros musicais que iam além daqueles próprios da igreja e do teatro, especialmente a música de dança, presente nos bailes recreativos, e a música instrumental. Podemos supor que, neste mesmo ambiente, a canção de câmara tenha sido cultivada, contando com a

colaboração de Francisco Manuel da Silva, pois, como nos mostra Cardoso, a partir de 1848, esse compositor era, ele próprio, presidente honorário da Sociedade Filarmônica, que tinha como objetivo reunir “pessoas nacionais e estrangeiras de um ou de outro sexo, destinadas a promover a execução de música vocal e instrumental, a fim de se instruírem e recrearem mutuamente” (CARDOSO, 2011: 439). Ou seja, em meados do século XIX já haveria no Rio de Janeiro espaços públicos apropriados para o cultivo da canção de câmara.

Essas novas condições sociais de meados do século parecem de fato ter favorecido o cultivo da canção de câmara, pois outros cancionistas contemporâneos a Francisco Manuel da Silva deixaram contributos importantes. É o caso de José Zapata y Amat, compositor, cantor e empresário de origem espanhola, que graças à sua contribuição para a música brasileira tornou-se um dos patronos da Academia Brasileira de Música.

Em recente investigação, que será divulgada brevemente em texto específico, pudemos identificar a quantidade expressiva de 84 títulos de canções, dos quais 80 são composições originais e 4 são transcrições, a maior parte delas compostas no Brasil e em perfeito acordo com a realidade local. A obra de Amat traz canções de gêneros e estilos variados, mas algumas podem ser claramente inseridas dentro do universo do repertório de câmara, como é o caso de “A Separação” (Ex. 3).

29 *Cantabile*

Voz 

Pno.

33

Voz 

Pno.

Exemplo 3: Trecho de *A Separação* de Jose Amat.

Esta é uma peça longa, com 159 compasso, que apresenta secções contrastantes, incluindo um recitativo e trechos nos quais a parte do piano ganha claro protagonismo (AMAT, 1868). Pela sua variedade e número, seria impossível descrever aqui as canções de Amat. Resta apenas frisar que muitas delas foram compostas tendo em conta a realidade brasileira e, dentre estas, muitas são claramente canções de câmara. Algumas dessas composições trazem para nosso cancioneiro de meados do século XIX uma complexidade de forma e de escrita bastante incomum, talvez só igualada em canções de Carlos Gomes (1836-1896). Lembramos que o cancioneiro do compositor campineiro é, ele próprio, de grande interesse, mas não será usado agora como exemplo, pois se trata de repertório bem conhecido, contando até com edições modernas de fácil acesso.

Ainda de meados do século, podemos citar *A Despedida de São Paulo* (Ex. 4), composta pelo compositor brasileiro Elias Álvares Lobo (1834-1901). Trata-se de outra canção longa, com trechos contrastantes, nos quais o piano tem papel importante na construção de climas emocionais bastante marcados (LOBO, 1861).

The musical score consists of three staves of music. The top staff is for the voice, the middle staff is for the piano, and the bottom staff is for the bass. The score is in 3/4 time, with a key signature of one flat. The lyrics are as follows:

6
A-deus terra dos a-mo - res, Pau-li -

9
cé - ia, a-deus, a-deus! Da sau - da - de a-cer-bas

12
do - res, Vão fin - dar os di - as meus! E'

Exemplo 4: Trecho de *A Despedida de São Paulo* de Elias Álvares Lobo.

Mais adiante no século, durante a *Belle Époque*, a produção de canções de câmara no Brasil cresceu enormemente. Dentre esse cancioneiro contemporâneo a Alberto Nepomuceno, podemos citar três composições sofisticadas de compositores importantes. A primeira é *Alla mamma*, composta pelo compositor brasileiro Meneleu Campos (Ex. 5). Este romance, que leva texto italiano, está aqui também para exemplificar a produção de canções transnacionais muito comum no período (CAMPOS, 1910).

4

Lo sai, mamma, che pen-so Quan-do ti guar-do in vi-so? Pen-so che tu sia un

10

an-ge-lo Sce-so dal pa-ra-di-so Un an-ge-lo pie-to-so Che

ten.

meno

cresc. con animo

col canto

con animo

Exemplo 5: Trecho de *Alla mamma* de Meneleu Campos.

Outro exemplo de canção com características transnacionais é o poemeto lírico *Ofélia*, composto pelo compositor brasileiro Henrique Oswald (1852-1931), e publicado na Itália em 1901 (OSWALD, 1901). Trata-se na verdade de um ciclo de 5 canções, todas com texto em italiano, no qual Cássia Bernardino identifica elementos típicos da música francesa de finais do século XIX (BERNARDINO, 2009). Este ciclo é um exemplo perfeito da sofisticação alcançada pela canção brasileira de câmara que era composta dentro do estilo eclético universalista (Ex. 6).

Allegretto agitato

Scro - scia - - te u-ra

5

ga - ni sull' am - pia di - ste - sa dei cam - pi,

Exemplo 6: Trecho de "Il genio della foresta" em *Ofelia* de Herique Oswald.

Por fim, podemos citar *Trovita*, romance do brasileiro Francisco Braga (1868-1945), publicado por volta de 1905 (Ex. 7). Essa canção, de escrita inventiva e inesperada, deixa ainda mais evidente os anseios universalistas dos compositores do período, ao musicar o poema *Gefunden* do alemão Johann von Goethe (1749-1832), em uma tradução do alemão para o esperanto (BRAGA, 1905). Afinal, devemos lembrar que o esperanto é um idioma artificial criado por Ludwik Zamenhof, em 1887, com o objetivo de ser tornar uma língua franca internacional.

Exemplo 7: Trecho inicial de *Trovita* de Francisco Braga

Com esses exemplos, buscamos documentar que a produção de canções no Brasil já estava acontecendo pelo menos desde a década de 40 do século XIX e mostrar que compositores contemporâneos a Nepomuceno também estavam criando canções de elevado nível artístico, numa linguagem bastante atualizada. Neste caso, tivemos o cuidado de ressaltar o caráter eclético universalista, bastante comum nas composições da *Belle Époque*, o que está relacionado ao fato de boa parte dos compositores brasileiros do século XIX ter realizado estudos de aperfeiçoamento na Europa, sobretudo na Itália e na França (VOLPE, 1994-95). Voltaremos a falar disso mais adiante. Agora, seguiremos com alguns apontamentos históricos a respeito do uso e da defesa da língua portuguesa no repertório vocal.

3. A Defesa do vernáculo

O uso da língua portuguesa no repertório de concerto brasileiro está suficientemente bem documentado com partituras já no início do século XIX, em especial com a chegada da corte portuguesa e a fundação da Real Câmara do Rio de Janeiro (PACHECO, 2016). No entanto, compor em português com intenção de estabelecer o uso da

língua no repertório só viria acontecer em meados do século. A cantata *A Véspera dos Guararapes*, composta, em 1856, por Gioacchino Gianinni (1817-1860), com texto de Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), tem sido apontada como a primeira com este propósito (GIRON, 2004: 162). No entanto, a defesa sistemática e institucional do vernáculo só teria início no ano seguinte, tendo como protagonista um dos compositores já aqui citados, José Amat.

Além de, como já vimos, ser um compositor de canções notável, Amat foi grande defensor do uso da língua portuguesa na composição musical brasileira. Afinal, sua atuação foi fundamental para a criação da Imperial de Academia de Música e Ópera Nacional (IAMON), instituição que tinha Amat como administrador e principal dinamizador. Alertamos que o fato de a música nacionalista brasileira ter como um de seus primeiros expoentes um músico espanhol não deveria causar estranheza, uma vez que o próprio nacionalismo musical tivera sua origem na Europa, de onde foi exportado para outras regiões. Seja como for, a IAMON contou com o apoio de brasileiros importantes como Francisco Manuel da Silva, um de seus cofundadores. Ela era “destinada a propagar e desenvolver o gosto pelo canto em língua pátria, e crear um theatro lyrico nacional”, bem como a “auxiliar a educação e sustento de 4 a 8 meninos de ambos os sexos” (*Jornal do Commercio*, 3-abr-1857: 2). Graças a essa Academia, Carlos Gomes estreou suas duas primeiras óperas, *A Noite no castelo* e *Joana de Flandres*, ambas com texto em português. Também Henrique Alves de Mesquita (1830-1906) foi beneficiado pelas atividades da IAMON, tendo escrito sua ópera *O Vagabundo* para ser estreada por esta instituição.⁵ Ou seja, temos aqui quatro importantes compositores, todos eles patronos da Academia Brasileira de Música, envolvidos num empreendimento nacionalista que, entre outras coisas, defendia o uso do vernáculo na música brasileira através da criação de uma ópera nacional.

O sucesso da IAMON tem costumeiramente sido posto em causa, uma vez que ela não conseguiu estabelecer a ópera em língua portuguesa em seu próprio tempo. No entanto, os valores por ela defendidos parecem ter extravasado o campo da ópera, uma vez que esses quatro compositores relacionados com a Academia, aqui citados, acabaram escrevendo, com maior ou menor constância, canções em vernáculo. Como era de se esperar, Amat parece ter sido aquele que mais contribuiu com canções em português, compondo um conjunto numeroso e sofisticado, algumas delas reunidas em álbuns luxuosos como *Melodias brasileiras* e *Les Nuits Brésiliennes* (AMAT, 1851; AMAT, 1868). Dentre as canções aí publicadas, aquela que melhor representa a ideologia de Amat talvez seja a “Canção do

exílio”, que faz uso do poema homônimo do poeta Gonçalves Dias (1823-1864), obra emblemática da literatura brasileira nacionalista.

Devemos sublinhar que, estando intimamente ligado aos ideais do nacionalismo musical, Amat foi além do aspecto linguístico e buscou escrever canção brasileira com alguma cor local, chegando a cultivar gêneros típicos com o lundu. Esta iniciativa não foi sistemática e não parece ter recebido grande ênfase, pois a produção de composições nativistas não era uma prioridade do nacionalismo daqueles dias, mas vê-se que era uma possibilidade real de estilo composicional, que pode ser encontrado em compositores do período. Por exemplo, mesmo que hoje em dia seu cancionero seja lembrando pelo seu estilo internacionalista predominante⁶, Carlos Gomes escreveu canções com cores locais, como é o caso das modinhas e da canção *Conselhos* (GOMES, 1884), que, sendo publicada em Milão, em 1884, é apresentada como “canção popular brasileira” – lembrando que aí o termo “popular” deve ser entendido como música que faz referência ou se endereça ao povo.

O fato é que o cancionero brasileiro, incluindo a contribuição dada pelo maior compositor brasileiro de ópera de sempre, não ficou de todo imune às ideias defendidas pela IAMON, que deve ter reconhecida sua primazia na defesa institucional do uso do vernáculo na música vocal brasileira. Devemos sublinhar também que, compondo um conjunto de canções sofisticadas, que faziam uso frequentemente de poetas nativos, e fundando uma academia de ópera nacional, Amat foi o primeiro a fazer uma defesa impactante e concreta do canto em vernáculo no Brasil, ainda que fosse secundado por outros nomes notáveis.

4. O Mito da Paternidade e o da Precedência Vernacular

Se afinal já havia canções de câmara sendo compostas no Brasil, pelo menos desde a década de quarenta dos oitocentos, e se o uso do vernáculo na composição já merecia defesa sistemática no Rio de Janeiro em meados do mesmo século, por qual razão criou-se a ideia errônea de que Alberto Nepomuceno tivesse a primazia em ambos os campos? Ou seja, qual a origem daquilo que vamos chamar de o Mito da Paternidade e o da Precedência Vernacular? Obviamente, não é tarefa simples determinar as motivações, algumas vezes pouco racionais, que estão por trás da criação e do estabelecimento de mitos. No entanto, podemos levantar algumas hipóteses e citar alguns fatos que contribuem para um possível entendimento. É preciso alertar que não vamos tentar fazer uma cronologia desses mitos, pois isso ainda aguarda uma pesquisa específica. Neste momento, vamos tentar entender como e por que eles se tornaram “realidade”.

De início, pensemos sobre a questão do repertório. A primeira hipótese que se pode levantar é a falta de conhecimento da produção musical brasileira de meados do século XIX. No entanto, o cancioneiro de compositores importantes como Francisco Manuel da Silva, Henrique Alves de Mesquita, Carlos Gomes, e outros aqui citados, não eram desconhecidos da literatura especializada. A questão aqui é que os autores do início do século XX, responsáveis pela criação do Mito da Paternidade, que depois repercutiria em bibliografia mais recente, não costumavam considerar essa produção como suficientemente artística, ou verdadeiramente brasileira. Em publicação de 1948, Vasco Mariz⁷ chega mesmo a afirmar, sem grandes justificativas, que a canção brasileira toma sua “forma erudita na pena de Alberto Nepomuceno” (MARIZ, 1948: 22).⁸ O autor segue dizendo que esse compositor foi “a primeira grande figura do *lied* (sic.) nacional” (MARIZ, 1948: 23). Portanto, vemos que, na concepção de Mariz, a tal forma “erudita” tinha o *Lied* como referência, o que confirmado pelo fato de que, em vários momentos de seu texto, o autor se refere à canção de câmara como o “*Lied* Brasileiro”. Mariz não é o único a seguir esse raciocínio, pois outros autores nacionalistas iriam fazer questão de reafirmar o *Lied* como referência na canção de Nepomuceno (ADERALDO, 1969).

A verdade é que, empenhados com a renovação da música brasileira, estes pensadores tinham o *Lied* como principal modelo de canção de câmara, pois viam na música germânica o modelo de excelência musical a ser alcançado. Ou seja, a ênfase na canção de câmara alemã está relacionada, na verdade, à crescente valorização da escola composicional germânica no Brasil em finais do século XIX, como tão bem exemplifica a defesa das instituições de ensino alemãs, feita por Leopoldo Miguez, em 1897 (VOLPE, 1994-1995: 52). Em suas afirmações, Miguez chega a considerar como inferior a formação musical dada em Paris. Esse tipo raciocínio pode explicar a pouca ênfase dada por aqueles estudiosos de início do século para os modelos oferecidos pela canção francesa. No entanto, autores mais recentes têm apontado a evidente proximidade da canção de Nepomuceno com a *melodie*: “Mas talvez seja com as canções de Gabriel Fauré (1845-1924) que encontramos as semelhanças mais freqüentes” (SOUZA, 2004: 16). O fato é que, para os modernistas de início do século XX, a tradição, principalmente no que diz respeito àqueles elementos relacionados com repertório vocal italiano e alguma medida até o francês, precisava ser negada em busca de renovação. Seguindo esse raciocínio, eles acabaram considerando todo o cancioneiro brasileiro de meados do século XIX inadequado para os novos tempos, apenas por não seguir os modelos do *Lied*.

Por outro lado, não é difícil perceber que colocar o *Lied* como paradigma para a canção brasileira de todo o século XIX não condiz com a realidade local, especialmente no caso do repertório vocal, estreitamente relacionado com a música italiana e francesa. Usar o modelo alemão para avaliar a canção brasileira só resultaria na desvalorização desta. Seria como desmerecer a música de Verdi por ela ser italiana demais. Estamos conscientes que a escola de composição alemã acabou chegando a vários compositores brasileiros, muitas vezes de forma indireta, em seus estudos na Europa, mas isso parece ter tido maior relevância no final do século e na música instrumental (ver VOLPE, 1994-1995). Seja como for, essa realidade deixa explícito uma das razões pela qual nossa conceituação de canção de câmara tentou fugir à armadilha de estabelecer determinado estilo composicional nacional como padrão.

O que é preciso ressaltar agora é que aproximação de Nepomuceno à estética germânica já era apontada na bibliografia nacionalista do século XX e, atualmente, ele chega a ser considerado “o mais alemão dos compositores brasileiros” (VIDAL, 2011). Dentre suas canções, aquelas que levam texto alemão são o exemplo mais óbvio desta aproximação ao estilo germânico, como é caso de *Herbst*.⁹ Ou seja, Nepomuceno foi o principal compositor brasileiro da *Belle Époque* a escrever nesse estilo, o que certamente lhe garantiu a simpatia daqueles que buscavam uma canção distanciada das tradições de meados do século. No entanto, como vimos, Nepomuceno não foi o único compositor de seu tempo a renovar a linguagem da canção brasileira. Isto foi feito por outros compositores, como os já citados Francisco Braga, Meneleu Campos e Henrique Oswald. Para entender por que estes foram preteridos é preciso levar em conta que eles não puderam ser associados de forma tão direta ao *Lied* e nem ao uso e, principalmente, à defesa do vernáculo.

Além dos anseios modernistas, os autores do início do século XX estavam mesmORIZADOS pelos ideais nacionalistas como defendidos por Mário de Andrade. O entendimento geral era que, para que uma música fosse de fato brasileira, ela deveria ser necessariamente nativista. Toda esta estética está apresentada e defendida em textos de Andrade e, por ser bastante conhecida, não será detalhada aqui.¹⁰ No contexto da presente análise, basta termos em mente que uma composição “verdadeiramente brasileira” precisava ter cor local (ainda que, como já foi visto, caracterizar isso fosse algo difícil e polêmico), e no caso da música vocal, e mais especificamente a canção, ela precisava apresentar um texto em português. Ou seja, mesmo fazendo uso de temas locais, ela não seria satisfatoriamente brasileira se não trouxesse texto português.¹¹ Ficam assim excluídas da produção

“verdadeiramente nacional” algumas canções de Francisco Manuel da Silva, ou a maioria das canções de Carlos Gomes, por exemplo.¹²

Por extensão destes critérios, fica implícito que o repertório composto por autor de origem estrangeira também não seria genuinamente brasileiro. Ou seja, qualquer elemento de transnacionalidade acabava por representar uma falha a ser expurgada. Fica assim excluído do patrimônio nacional o cancionero de Jose Amat, por exemplo, ainda que até mesmo Mário de Andrade o tenha reconhecido como compositor que soubera captar algo da sonoridade brasileira, pois em suas canções, “jorrou moleza pouco espanhola” (ANDRADE, 1980: 6). O cancionero de Glauco Velásquez (1884-1914) também sofreu de mau semelhante. Apesar de filho de brasileira, como pai português, Velásquez nasceu em Nápoles, onde viveu até os oito anos de idade. Esta infância no estrangeiro foi suficiente para ser vítima de uma certa má vontade, a ponto de Renato Almeida dizer que ele era “flor exótica na música brasileira e nada, em absoluto, o liga ao nosso país” (ALMEIDA, 1942: 407). Essa afirmação não é nada de razoável, uma vez que o compositor veio para o Brasil ainda criança, fazendo aqui sua formação musical, na classe de professores como Francisco Braga. Na verdade, apesar de Velásquez não ter cultivado o estilo nativista, escrever canções com poemas brasileiros já seria algum vínculo com a canção local. Absurdos como este, frutos da tentativa de purgar todos os elementos estrangeiros de nosso repertório, têm sido denunciados em textos do presente autor, por suas consequências desastrosas para nossa historiografia e para o próprio cultivo de nosso patrimônio musical. O mesmo tem sido feito por outros autores atuais, como João Vidal que denuncia a propensão da historiografia musical brasileira “por produzir narrativas históricas desconectadas de uma perspectiva *global*”, fenômeno que é “motivado em parte por uma valorização excessiva dos aspectos ‘nacionais’ de alguns repertórios, e em parte meramente por delimitações de estudo cuidadosamente desenhadas de forma a não ultrapassar as fronteiras do país” (VIDAL, 2011: xiv).

O fato é que os critérios de “brasiliadade” usados pelos nacionalistas andadianos são estranhos ao nosso repertório oitocentista. Isto fica ainda mais evidente se nos atentarmos para o fato de que algumas destas canções “pouco brasileiras” são claramente nacionalistas – como a já citada *Canção do exílio* de Amat –, apesar de seguirem um encaminhamento diferente daquele defendido pela geração de Mario de Andrade. É preciso aceitar que a produção nacionalista oitocentista não dava ao nativismo a preeminência que ganharia no futuro. Naqueles dias, para se caracterizar uma composição nacional bastavam outros elementos como, por exemplo, um tema literário nacional, um “libreto” em português, ou qualquer música cuja qualidade revelasse ao mundo as capacidades artísticas e o “alto nível

“civilizatório” do Brasil. Isto corrobora minha opinião que uma composição nacionalista é caracterizada pela ideologia que a move e não por determinado elemento estético e formal de sua escrita. Ou seja, música de concerto nacionalista não tem que ser necessariamente nativista.

Estamos conscientes que, mesmo que uma canção de câmara não seja nacionalista ou nativista, isso não quer dizer que ela não seja brasileira. Se estamos dando aqui tanta ênfase à problemática do nacionalismo, é apenas pelo fato de que boa parte das canções do século XIX foram desprezadas devido a critérios nacionalistas anacrônicos – algo como julgar a música barroca do século XVII, seguindo os critérios daquela do século seguinte. Portanto, somente relativizando o nacionalismo musical brasileiro, podemos julgar esse cantor de acordo com os parâmetros estéticos que lhe são próprios – e isso inclui as canções de Nepomuceno. A respeito da realidade contemporânea a esse compositor, podemos dizer que as canções de câmara brasileiras aí compostas, nacionalistas ou não, costumavam apresentar claras características universalistas, como a escrita musical que fazia uso de modelos internacionais, cor local tênu, e a presença de línguas estrangeiras. É preciso reconhecer sem complexos que os compositores da *Belle Époque* brasileira, muitos deles com experiência internacional de muitos anos, estavam empenhados em inserir sua produção musical no circuito internacional de seu próprio tempo e, portanto, utilizavam línguas que faziam parte da formação básica dos cantores cameristas.¹³ Devemos lembrar que línguas como o italiano e o francês eram consideradas línguas francas do repertório – o português não era uma dessas línguas – sendo o esperanto uma novidade neste campo da internacionalização que, como vimos, não passou despercebida no Brasil. O que fica claro é que, aos compositores cosmopolitas, que pouco ou nada produziram no campo da música nativista, não poderia ser dado o título de pai da canção brasileira de câmara pelos nacionalistas andradianos. Nepomuceno, por sua vez, não só escreveu canções com nível artístico comparável ao da “alta cultura” europeia, em especial a germânica, como fez isso empregando e defendendo o uso sistemático de textos em português, o que fazia dele o mais indicado para o título. Tendo isso em mente, passemos a refletir especificamente sobre o papel de Nepomuceno no uso do vernáculo.

É notória a defesa feita por Nepomuceno do uso português na música de concerto. No entanto, o tema apresenta ainda hoje alguns pontos nebulosos, como é o caso da autoria da famosa frase que lhe tem sido costumeiramente imputada: “não tem pátria o povo que não canta em sua língua”. O pesquisador Avelino Pereira não a encontrou nos escritos de Nepomuceno consultados e, portanto, levanta a hipótese de ter sido ela uma atribuição

advinda da má interpretação de uma passagem da biografia, escrita por Rodrigues Barbosa, que afirma estar o compositor “convencido de que não tem pátria o povo que não canta em sua língua” (PEREIRA, 2007: 121). Seja como for, o estabelecimento, em 1908, da obrigatoriedade regimental do ensino de canto em português no Instituto Nacional de Música, então principal instituição na sua área e hoje Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), parece ter sido fator determinante para que ele passasse a ser lembrado como aquele que estabeleceu o uso do vernáculo no repertório.¹⁴ Em outras palavras, podemos supor que o fato de Nepomuceno ter institucionalizado o ensino do canto em português na mais importante escola de música de seus dias pode ter alimentado o Mito da Primazia do Vernáculo que, uma vez estabelecido, tornou quase impossível perceber algo além. Por exemplo, em prefácio do livro *A Canção de câmara no Brasil*, publicado em Portugal por Vasco Mariz, em 1948, o estudioso português Gastão de Bettencourt, com a lucidez própria do estrangeiro que não está enebriado pelo ufanismo daqueles dias, anuncia:

Não deixarei de acentuar que na defesa do canto em língua nacional houve verdadeiros heróis no Brasil, sobressaindo de um modo muito particular – principalmente pela época em que viveu – Francisco Manuel da Silva, o glorioso fundador do Conservatório de Música no Rio de Janeiro (BETTENCOURT, 1948: 17).

No entanto, o próprio Mariz afirma mais adiante, na mesma publicação, que “A aceitação da canção brasileira, em língua nacional, nos concertos de música erudita, data do começo do século [XX], graças aos esforços de Alberto Nepomuceno” (Mariz, 1948: 22). Afirmação errônea, uma vez que, décadas atrás, as canções de Amat eram um sucesso de público no Rio de Janeiro.

Seja como for, duas coisas são importantes de reter sobre o Mito da Primazia do Vernáculo. Primeiro, ele mostra que foi sempre evidente a componente nacionalista da atividade de Nepomuceno, tema que ainda tem levantado reflexões muito interessantes na bibliografia mais recente. Por exemplo, em publicação que reúne o cancioneiro de Nepomuceno, com edição de Dante Pignatari, Rodolfo Coelho de Souza, falando das canções, aponta “dois debates que foram historicamente associados a elas: a defesa do canto em português e o projeto de uma música nacionalista brasileira” (SOUZA, 2004: 16). Segundo, ele ajuda a entender o estabelecimento de Nepomuceno como pai da canção brasileira de câmara, se entrelaçamos o ideário dos nacionalistas andadianos sobre a canção de câmara com a defesa do vernáculo no repertório vocal.

Considerações finais

Apesar de carecer de respaldo histórico e consistência conceitual, o Mito da Paternidade e o da Primazia do Vernáculo continuam sendo frequentemente visitados atualmente. As celebrações pelo centenário de morte de Nepomuceno deram espaço para várias homenagens ao “pai da canção brasileira de câmara”. De um modo geral, não há a percepção de que, além de infundada, esta afirmação é tão danosa para os estudos e práticas de nosso cantor, quanto para o legado do compositor. Explico.

Apresentar Nepomuceno como o pai da canção brasileira de câmara é “didaticamente” problemático, pois joga nas sombras todo o repertório anterior quando induz a ideia de sua inexistência. O único compositor cujo cancioneiro parece ter driblado o problema é Carlos Gomes, uma vez que foi impossível ignorar a produção do maior compositor de ópera brasileiro de todos os tempos.¹⁵ Seja como for, o Mito da Paternidade tem ofuscado a produção de outros talentosos cancionistas contemporâneos a Nepomuceno. O exemplo perfeito disso é Francisco Braga, que, como poucos, soube transitar entre a composição universalista e a nativista, o que é exemplificado respectivamente pelas canções *Trovita*, já citada, e a brejeira *Catita* que, em 1905, já traz tema, ritmo e melodia claramente locais.¹⁶ Braga ainda esteve ao lado de Nepomuceno nos esforços modernistas feitos no Brasil, em 1908, como mostra sua colaboração nos concertos realizados na Exposição Nacional da Praia Vermelha (GOLDBERG, 2006). Ou seja, estava ele também engajado na renovação da música brasileira. Fato inegável é que Braga e outros compositores coevos como Henrique Oswald, Meneleu Campos, João Gomes de Araújo (1846-1943), Glauco Velásquez, entre outros, estavam apontando novas possibilidades para a canção brasileira. Dessa forma, mesmo se considerássemos a canção brasileira de câmara como nascida em finais do século XIX, a paternidade atribuída a Nepomuceno deveria ser partilhada com seus ilustres colegas aqui citados.

Por sua vez, o Mito da Primazia do Vernáculo também contribuiu para o relativo silenciamento, ou esquecimento, do repertório em português de meados do século. Paralelamente, a valorização exagerada do vernáculo teve consequências ruins para a obra de Nepomuceno, pois lançou um véu sobre uma parcela importante de seu cancioneiro. Afinal, a valorização da língua portuguesa, feita pelo compositor, não foi exclusivista e seu cancioneiro reúne 45 canções em português, 11 em francês,¹⁷ 7 em alemão, 3 em italiano, 3 em latim e uma em sueco.¹⁸ Ou seja, 36 % de suas canções não estão em vernáculo. Importante ressaltar que não é correto afirmar que compor em línguas estrangeiras seja algo restrito à sua produção inicial, que possa ser associado a uma suposta imaturidade intelectual. Por exemplo,

em 1916, quando seu vínculo com nacionalismo já não era novidade, Nepomuceno compunha o ciclo simbolista de canções *Le Miracle de la semence*, com texto em francês de Jacques d'Avray, heterônomo do brasileiro José de Freitas Valle (1870-1958).¹⁹

No que diz respeito especificamente à avaliação que se faz do cantor de Nepomuceno, a categoria de “precursor”, assim como de “pré-nacionalista” ou “pré-modernista”, que lhe foi atribuída pelos nacionalistas andradianos, tem um viés pejorativo e condescendente, uma vez que o “pré” é algo ainda não alcançado ou bem conseguido. Eles estavam conscientes que Nepomuceno contribuiu com uma considerável produção de canções sofisticadas em vernáculo, como era o desejado. No entanto, ainda que reconhecessem a sensibilidade nativa em algumas canções – muito evidente em *A Jangada*, na qual, tanto texto quanto música criam uma ambigüidade fortemente nativista – a cor local não foi empregada de forma sistemática e evidente, como viria a acontecer, por exemplo, com o cantor de Heitor Villa-Lobos (1887-1959).²⁰ A verdade é que a componente nativista da canção de Nepomuceno é apenas mais um dos ingredientes de seu ecletismo cosmopolita, que era usado apenas quando convinha ao compositor. Podemos mesmo supor que ele tivesse alguma consciência de que o próprio nacionalismo era um elemento internacional e, no caso do Brasil, tão importado quanto o modalismo francês, por exemplo. O fato é que Nepomuceno não fez uma síntese de todos os estilos nacionais que cultivou, amalgamando-os dentro de uma escrita fortemente nativista, como seria o desejado para os nacionalistas andradianos. Como reflexo desta “deficiência”, Nepomuceno seria sempre considerado um pré-modernista e pré-nacionalista pela literatura do início do século XX. Todavia, devemos alertar que considerar Nepomuceno como pré-modernista é algo que também carece de respaldo histórico, uma vez que este compositor, e outros contemporâneos como Francisco Braga, estavam claramente engajados no Modernismo, bem antes de que a Semana de Arte Moderna simbolicamente inaugurasse o movimento em 1922 (GOLDBERG, 2006, 2012). O mesmo pode ser dito a respeito do nacionalismo, pois, como vimos, a ideologia nacionalista já não era novidade no meio musical de nossa *Belle Époque*.

É hora de reconhecer que o cantor de Nepomuceno foi aquilo que pretendia ser, ainda que o compositor, como tantos outros, estivesse em constante pesquisa e transformação. Arrisco a dizer que é preciso abolir os mitos aqui apontados para avaliarmos o real valor de Nepomuceno na história da canção brasileira. É preciso romper com os critérios do ineditismo para sermos justos com a obra de Nepomuceno, cuja real importância está no seu valor artístico intrínseco. Isso passa pelo processo de desconstruir a ideia de que ele tenha sido apenas um pré-modernista, um pré-nacionalista e um precursor da canção de câmara,

pois tudo isso é uma forma de dizer: Nepomuceno fez uma boa contribuição, mas a verdadeira canção brasileira de câmara ainda estaria por ser feita. Não é razoável que ele seja posto no papel do ancião de *Le Miracle de la semence*, que planta árvores para que as gerações futuras as usufruam. Afinal, como vimos, as sementes da canção brasileira de câmara em vernáculo já haviam sido plantadas décadas antes e já haviam dado bons frutos. O Modernismo, esse sim, ainda estava na primeira safra, mas, mesmo aqui, Nepomuceno semeou a tempo de cuidar das flores e colher os primeiros pomos.

Felizmente, outros autores atuais têm feito um esforço para avaliar as canções pelo seu valor intrínseco, como pode ser visto de forma direta e eloquente na fala Rodolfo Coelho de Souza:

Poderíamos continuar enumerando as razões que justificam a importância dessas canções, mas, em última instância, todos os argumentos resumem-se em um só: entre elas encontram-se algumas das mais belas páginas jamais escritas para canto e piano por compositor brasileiro (SOUZA, 2004: 15).

A mesma ênfase no valor artístico pode ser vista nas palavras de João Vidal, neste caso se referindo à obra do compositor como um todo:

Ocorre que precisamente a parte de seu legado para a qual a pesquisa deveria ter se voltado – sua obra – foi sistematicamente preterida em favor da exploração das muitas, variadas e por vezes contraditórias indicações biográficas, artísticas e ideológicas deixadas pelo compositor ou recolhidas em fontes da época (VIDAL, 2011: xiii).

Dito isto, devemos frisar que uma das contribuições mais importantes do cancioneiro de Nepomuceno foi sim a renovação da linguagem, ainda que, como vimos, ele não tenha sido o único a fazê-lo. Compartilha desta opinião Rodolfo de Souza, quando diz que “incorporando organicamente à música brasileira as novas linguagens da vanguarda europeia” Nepomuceno fez sua grande contribuição (SOUZA, 2004: 18). São exemplos disso o já citado ciclo *Le Miracle de la semance* e a *A Canção da ausência*, nos quais a harmonia expandida pelos cromatismos, a melodia com contornos inesperados e rica em dissonâncias, um piano sofisticado e participativo, em suma, todos os elementos musicais, propõem novas sonoridades. Ainda no que diz respeito à renovação, Nepomuceno escreveu canções sinfônicas, ou fez arranjos orquestrais para canções, prática que ganhava espaço em finais do século XIX (ELLIOT, 2006). É o caso de *A Despedida*, que possui uma versão para voz e

orquestra de cordas, que se encontra guardada no acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno, no Rio de Janeiro.

Devemos ressaltar que essa qualidade artística do cancionero de Nepomuceno exerceu e têm exercido uma grande influência no meio musical brasileiro, estando ainda hoje bastante presente nos estudos da canção e no repertório do camerista, contando até com registros fonográficos variados. Mesmo a parcela do repertório que não faz uso do português tem merecido maior a atenção ultimamente, o que mostra que o distanciamento dos ufanismos de outrora tem dado novo alento ao cancionero, ao evidenciar aquele cosmopolitismo que o colocou em diálogo com outras produções nacionais como a francesa, na delicada e sofisticada *Il Flotte dans l'air*, a alemã, na teatral *Mir träumte*, e a italiana, na absolutamente lírica *Un soneto del Dante*.

Finalizando nossa reflexão, devemos ressaltar que este texto, graças a uma conceitualização de canção brasileira de câmara com espectro mais amplo, resultante de uma postura mais inclusiva e tolerante no que diz respeito a hibridismos e a fenômenos e personagens transnacionais, revela novas facetas da canção brasileira e reavalia o papel de Alberto Nepomuceno dentro deste contexto. Devemos reconhecer com um certo alívio que os mitos que buscamos desconstruir neste texto vem perdendo espaço na bibliografia especializada. No entanto, a mito do Nepomuceno como o precursor ou pioneiro continua tendo o efeito, no músico médio, de desviar o olhar da qualidade da sua obra para direcioná-lo no feito histórico e no pitoresco; quando, na verdade, o compositor deveria figurar nas memórias da canção brasileira como aquele amante que é sempre lembrando, não por ter sido o primeiro, mas por estar entre os mais amados. Afinal as investigações têm mostrado que Nepomuceno foi, se não o mais, um dos mais influentes cancionistas brasileiros de sempre. E, por enquanto, mais não digo, para evitar que, eu mesmo, contribua com um mito.

Referências:

ADERALDO, Mozart Soriano. Alberto Nepomuceno – o fundador da música nacional. *Revista da Academia Cearense de Letras*, Fortaleza, ano LXVIII, n. 32 e 33, p. 134-142, 1969.

ALBUM de Armia: gemidos sobre o tumulo de uma brasileira. Rio de Janeiro: Lith. de Brito & Braga, [1855]. Disponível em: Fundação Biblioteca Nacional, DIMAS, OR.

AMAT, José. *Melodias Brasileiras*. Rio de Janeiro / Paris: José Cardoso / Chabal, [1851]. Disponível em: Fundação Biblioteca Nacional, DIMAS, OR, A-II.

AMAT, José. *Les Nuits brésiliennes*. Paris: D. Michelet, 1868. Disponível em: Fundação Biblioteca Nacional, DIMAS, OR, A-II-M-3.

AMAT, José; D'ALENCAR, Lionel. A Separaçao. Partitura impressa. In: *Les Nuits Brésiliennes*. Paris: Leduc Fils, [1868]. Disponível em: Fundação Biblioteca Nacional, DIMAS, OR A-II-M.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Martins, 1972.

AUGUSTO, Antônio José. *Henrique Alves de Mesquita*: da perola mais luminosa a poeira do esquecimento. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2014.

BERNARDINO, Cássia Paula Fernandes. *Ofélia, poemeto lírico de Henrique Oswald*: confluências entre música e texto. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

BETTENCOURT, Gastão de. Prefácio. In: MARIZ, Vasco. *A Canção brasileira*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1959.

BRAGA, Francisco. GOETHE, Johann von. Grabowsky (trad.). Trovita. Partitura impressa. In: *Renascença*, Rio de Janeiro / São Paulo, Suplemento 41, c. 1905. Disponível em: Fundação Biblioteca Nacional, DIMAS, 780.5 B-18s.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Unisinos, 2019.

CAMPOS, Meneleu; Poeta não identificado. Alla mamma! Romance para meio soprano. Partitura impressa. In: *Gazetta artistica*, São Paulo, ano 1, n. 4, 1910. Disponível em: Fundação Biblioteca Nacional, DIMAS, 780-5 B-53.

CARDOSO, Lino de Almeida. *O Som social*: música, poder e sociedade no Brasil (Rio de Janeiro, séculos XVIII e XIX). São Paulo: Edição do autor, 2011.

CORREA, Sérgio Nepomuceno Alvim. *Francisco Braga*: catálogo. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

ELLIOTT, Martha. *Singing in Style*: a guide to vocal performance practices. New Haven: Yale University Press, 2006.

FALCÃO, Gina Cavalcante. *Seresta e salão*: circulação, encontros e desencontros. Abordagem comparativa dos tipos de modinha na produção escrita literária e musical. Dissertação (Mestrado em música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). *Palavra cantada*: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

GIRON, Luís Antônio. *Minoridade Crítica*: a ópera e o teatro nos folhetins da corte. São Paulo: Ediouro / EDUSP, 2004.

GOLDBERG, Luiz Guilherme. Concertos da Exposição Nacional da Praia Vermelha (1908): ponta de lança para a modernidade musical do Brasil. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO

NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 16, 2006, Brasília. *Atas* [...]. Brasília: ANPPOM, 2006. pp. 425-442.

GOLDBERG, Luiz Guilherme. *Um Garatuja entre Wotan e o Fauno: Alberto Nepomuceno e o modernismo musical brasileiro*. Porto Alegre: Movimento, 2012.

GOMES, Antônio Carlos. “Velho experiente” (tex.). *Conselhos*. Partitura impressa. Milão: Francisco Lucca, [1884].

KIWAN, Nadia; MEINHOF, Ulrike Hanna. Music and migration: a transnational approach. *Music and arts in action*, Exeter, v. 3, n. 3, p. 3-20, 2011.

LIMA, Edilson Vicente de. *As modinhas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.

LOBO, Elias Álvares Logo; SAMPAIO, F. L. Bittencourt. A Despedida de S. Paulo. Partitura Impressa. In: *Revista popular*, Rio de Janeiro, n. 9, 1861.

MARIZ, Vasco. *A Canção brasileira*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1959.

MARIZ, Vasco. *A Canção de câmara no Brasil*. Porto: Progredior, 1948.

OSWALD, Heny (mus.); MONTI, Solone (tex.). *Ofelia*: poemetto lirico. Partitura impressa. Firenze: Genesio Venturini, [1901]. Disponível em: Biblioteca Alberto Nepomuceno, UFRJ.

PACHECO, Alberto José Vieira. *Guia musical dos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional (1842-1922)*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2021.

PACHECO, Alberto José Vieira. As Modinhas do Pe. José Maurício Nunes Garcia: fontes, edição e prática. *Revista Per Musi*, Belo Horizonte, v. 1, série 39, p. 1-52, 2019.

PACHECO, Alberto José Vieira. Nacionalismo em canções da *Belle Époque* brasileira: um estudo de caso. In: SOUZA, Ana Guiomar Rêgo Souza, CRANMER, David, ROSA, Robervaldo Linhares. *Musicologia & Diversidade*. Curitiba: Appris, 2020. p. 408-424.

PACHECO, Alberto José Vieira. O Papel de D. João VI na atividade musical do Rio de Janeiro. In: MEIRELLES, Juliana Gesuelli, CARVALHO, Marieta Pinheiro de (org.). *Leituras e interpretações sobre a época joanina 1792-1826*. Curitiba: Editora Prismas, 2016. p.98-118.

PIASSINI, Carlos Eduardo. A Legislação Imperial e a naturalização de estrangeiros. *Estudios históricos*, CDHRPyB, Uruguay, ano XI, n. 22, s.p., 2019.

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a república musical*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

PICCHI, Achille. *Canção de câmera brasileira: teoria, análise, realização*. Rio de Janeiro: Autografia, 2019.

PIGNATARI, Dante (ed.). *Alberto Nepomuceno: canções para voz e piano*. São Paulo: EDUSP, 2004.

SILVA, Francisco Manuel da. Nume eterno, tu che miri. Coleção de 12 romances, feitos por Fran.º M.º da S.º Mestre e Compositor da Camara de S. M. I. o Snr. D. Pedro 2º oferecidos a Ill.º Snra. D. A. P. Porto Alegre. N. 1. Partitura Impressa. In: *Philo-harmonico*, Rio de Janeiro, n. 3, 1842. Disponível em FBN, DIMAS, Império, DG-I-11.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. Prefácio. In: PIGNATARI, Dante (ed.). *Alberto Nepomuceno: canções para voz e piano*. São Paulo: EDUSP, 2004.

VIDAL, João Vicente. *Formação germânica de Alberto Nepomuceno: estudos sobre recepção e intertextualidade*. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

VOLPE, Maria Alice. Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 21, p.51-76, 1994-1995.

¹ Esta característica busca ser um diferencial em relação à canção de salão que, sem grandes pretensões artísticas, não objetiva mais que o entretenimento fugaz. Ou seja, temos aqui um diferencial relacionado com a função musical. Obviamente que, dependendo da intenção e da forma como é apresentada pelo compositor e pelos intérpretes, uma canção de salão pode eventualmente ser de câmara, ou vice-versa, a depender, por exemplo, do “arranjo” musical.

² Logo após a independência do Brasil, a questão da naturalização dos estrangeiros tomou especial relevância, afinal o próprio imperador D. Pedro I não era nascido no Brasil. Como resultado, pela constituição de 1824, os portugueses então residentes no Brasil que aderiram à independência foram automaticamente naturalizados (PIASSINI, 2019).

³ Estamos aqui usando o conceito de hibridismo cultural como apresentado por Peter Burke (2019).

⁴ Para um aprofundamento nos estudos musicais sobre o ponto de vista da transnacionalidade ver KIWAN; MEINHOF, 2011.

⁵ Para mais informações sobre o compositor ver AUGUSTO, 2014.

⁶ A questão do internacionalismo na escrita musical é assunto amplo que, para ser bem tratado, superaria os limites deste artigo. Vale a pena ressaltar, no entanto, que o internacionalismo ou multi-nacionalismo dos compositores brasileiros dos oitocentos é também uma faceta de seu ecletismo, e lembrar que escrever em estilo “internacionalista” – ou seja, sem cultivo de distintivos locais – não é exclusividade da música de meados do século XIX, ainda que sua expressão ganhe características próprias em cada ocorrência. Por exemplo, um estilo internacionalista pode ser relacionado com a própria modernidade europeia do pós-guerra (ver CASTRO, 2003).

⁷ A bibliografia atual tem evitado este autor por ele não ter sido musicólogo de profissão – Mariz era diplomata, apesar de ter publicado vários textos sobre música. No entanto, suas opiniões sobre a canção brasileira foram tão divulgadas e influentes no meio musical brasileiro que nos parece equivocado desconsiderá-lo, ainda mais quando está claro que ele foi um dos responsáveis pela cristalização dos mitos analisados no presente texto.

⁸ Em publicações posteriores, talvez rendido pelo óbvio dos fatos históricos, Mariz (1959) acaba incluindo Carlos Gomes como um dos precursores da canção brasileira de câmara, sem deixar, contudo, de fazer duras críticas a seu cantor.

⁹ A partitura de todas as canções de Nepomuceno aqui citadas podem ser vistas em PIGNATARI, 2004.

¹⁰ Para maiores informações ver ANDRADE, 1972.

¹¹ Um estudo de caso revelador pode ser visto em PACHECO, 2020.

¹² “Sua contribuição para o lied nacional foi diminuta e de somenos importância” (MARIZ, 1959: 40).

¹³ Este é um fenômeno bastante comum no universo da canção, e pode ser visto mesmo em manifestações da cultura pop atual, como ilustra o texto inglês da maior parte das canções do grupo sueco ABBA e da cantora islandesa Björk, que não deixam de ser considerados expressões musicais de seus países de origem.

¹⁴ Avelino Pereira nos informa que esta obrigatoriedade foi estabelecida através de regimento interno do Instituto, publicado no dia 26 de fevereiro de 1908 (PEREIRA: 194).

¹⁵ Mesmo o cantor de Gomes tem sido vítima de um nacionalismo que desmerece produções transnacionais, o que se estende também para todo o repertório cosmopolita da *Belle Époque*.

¹⁶ Para uma visão geral da obra do compositor, conferir CORREA, 2005

¹⁷ Estamos considerando individualmente cada uma das canções dos ciclos.

¹⁸ Estes números levam em conta o repertório reunido por Dante Pignatari (2004)

¹⁹ Evidencia-se aqui um fenômeno que costuma passar despercebido e que pode ser visto em outras canções brasileiras: o texto em “língua estrangeira” foi escrito por um poeta brasileiro. Ou seja, no caso de *Le Miracle*, mesmo que o elemento europeu esteja presente na escrita simbolista e no poema em francês, ambos os autores são brasileiros, o que aprofunda o transnacionalismo da obra. Infelizmente, a riqueza de composições como esta fica perdida ou diminuída se nos deixarmos levar pela defesa chauvinista do vernáculo e não aceitarmos com naturalidade os hibridismos na música.

²⁰ Avaliação semelhante seria feita a respeito de outros compositores da nossa *Belle Époque*, como foi o caso de Francisco Braga: “intérprete de sensibilidade brasileira, ainda que em ‘forma insuficientemente nossa’” (ALMEIDA, 1942: 438).

Cruzando o Oceano Atlântico: Alberto Nepomuceno no Orpheon Portuense

Ana Maria Liberal

CESEM-P.PORTO / ESMAE-P.PORTO – aml@esmae.ipp.pt

Resumo: Em finais do séc. XIX, a música de Alberto Nepomuceno cruzou o Oceano Atlântico para ser tocada em Portugal, mais concretamente no Porto, no Orpheon Portuense. Dando continuidade ao estudo das relações musicais luso-brasileiras na *Belle Époque* (LIBERAL, 2016), o presente texto tem como propósito efectuar uma reflexão analítica em torno dos critérios estéticos que presidiram à circulação e interpretação das obras do compositor brasileiro no Orpheon Portuense.

Palavras-Chave: Alberto Nepomuceno, Orpheon Portuense, *Belle Époque*, relações musicais luso-brasileiras, repertório.

Crossing the Atlantic: Alberto Nepomuceno at Orpheon Portuense

Abstract: In the last decade of the 19th century, Alberto Nepomuceno's music crossed the Atlantic to be performed in Portugal, in Oporto, at Orpheon Portuense. Continuing the study of portuguese and Brazilian musical relationships in the *Belle Époque* (LIBERAL, 2016), this text aims to produce an analytical reflexion about the aesthetic criteria which could led to the circulation and performance of Nepomuceno's works at Orpheon Portuense.

Keywords: Alberto Nepomuceno, Orpheon Portuense, *Belle Époque*, Portuguese and brazilian musical relationships, repertoire

Na última década do séc. XIX a música de Alberto Nepomuceno cruzou o Oceano Atlântico para ser tocada em Portugal, mais concretamente no Porto, no Orpheon Portuense. A existência de obras do compositor brasileiro no acervo do Orpheon e a sua interpretação nos concertos desta sociedade musical portuense não é mera casualidade. Fundado em 1881 por um grupo de músicos amadores pertencentes à alta burguesia da cidade com a finalidade de cultivar, propagar e desenvolver o gosto musical (Annaes, 1897: 153) e dirigido desde a fundação por Bernardo Moreira de Sá, o Orpheon Portuense foi “uma das mais fecundas obras de cultura musical verificadas no país” (BORBA & LOPES-GRAÇA, 1958: 258). Moreira de Sá, juntamente com José Vianna da Motta, do lado português, Alberto Nepomuceno e Leopoldo Miguéz do lado brasileiro, e Artur Napoleão, que sendo português de nascimento, é, em Portugal, considerado brasileiro por se ter radicado no Rio de Janeiro desde muito cedo, são os músicos que protagonizam as relações musicais luso-brasileiras na *Belle Époque*. Conforme demonstrou a autora deste texto noutro local (LIBERAL, 2016), estes cinco músicos partilhavam entre si os mesmos ideais musicais: a) eram fervorosos adeptos da música e cultura alemãs, b) tinham Wagner e Liszt como compositores de referência, c) tinham em mente a busca de uma identidade musical nacional.

Neste contexto, o presente texto tem como propósito efectuar uma reflexão analítica em torno dos critérios estéticos que presidiram à circulação e interpretação das obras de Alberto Nepomuceno no Orpheon Portuense, tentando demostrar que esses critérios entroncam com a comunhão de ideais musicais acima explanados.

As duas canções op. 12, *Ora dize-me a verdade* e *Amo-te muito*, a canção op. 14, *Mater Dolorosa*, e a última das Quatro Peças Líricas op. 13, para piano, *Galhofeira*, foram as primeiras obras de Alberto Nepomuceno interpretadas no Orpheon Portuense. A primeira audição no Porto coincidiu, também, com estreia absoluta em Portugal¹. No ensaio mensal de 2 de Dezembro de 1896, o cantor amador Álvaro de Vasconcelos, acompanhado ao piano por Bernardo Moreira de Sá, interpretou as três obras para canto e piano, cabendo à pianista inglesa Josephine Jones a interpretação da peça para piano (ver Figura 1).

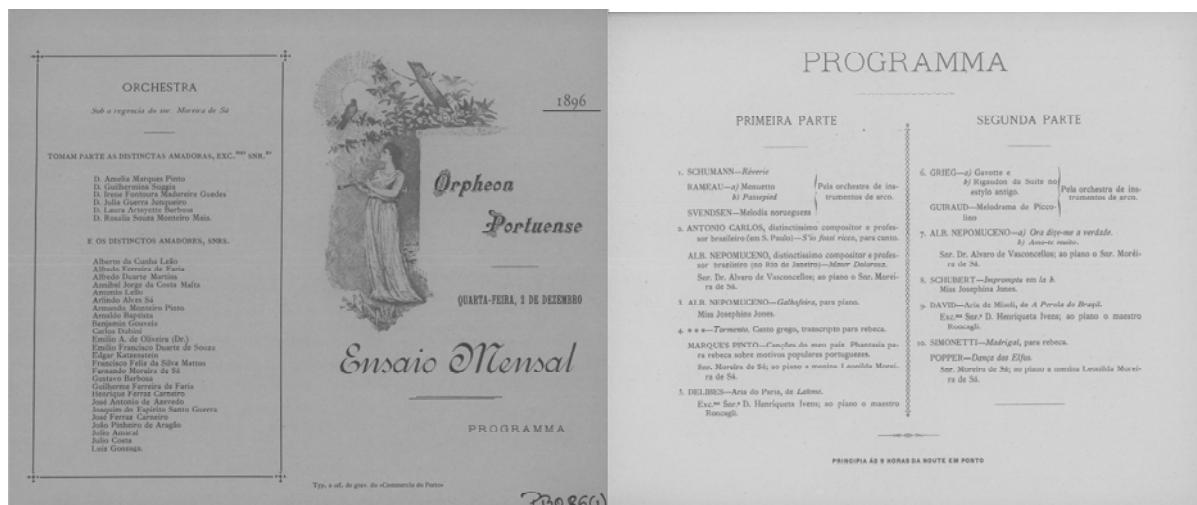


Figura 1 – Programma do ensaio mensal do Orpheon Portuense, de 2 de Dezembro de 1896 (Fundação Casa da Música, Arquivo do Orpheon Portuense)

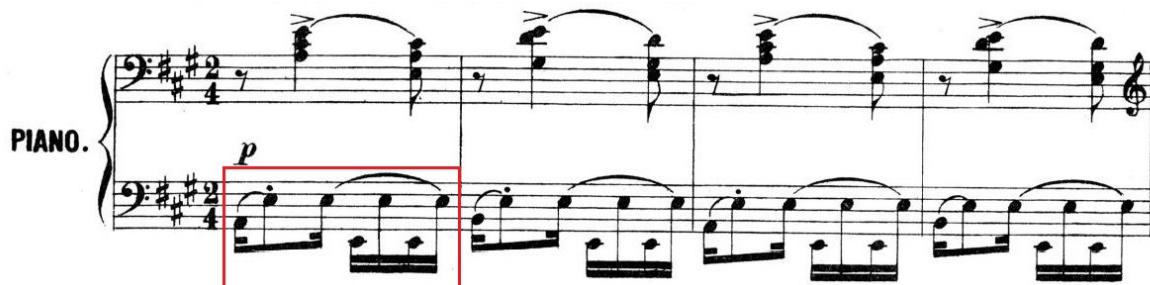
Compostas em Paris, em 1894 (CORRÊA, 1996: 53), todas estas obras foram estreadas no Brasil, no Instituto Nacional de Música, a 4 de Agosto de 1885, no primeiro concerto que Nepomuceno realizou no Rio de Janeiro depois de regressar da Europa. Foi o próprio compositor quem interpretou a *Galhofeira* e acompanhou ao piano o barítono Carlos Alves de Carvalho, nas duas canções op. 12, e a soprano Camila da Conceição, na canção *Mater Dolorosa* (PEREIRA, 2007: 108-109). No mesmo ano em que foram estreadas no Brasil, as duas canções op. 12 foram editadas no Rio de Janeiro pela editora Vieira Machado & C.^a (Idem: 113). Muito provavelmente estas três canções estão entre as primeiras canções de camara que Alberto Nepomuceno escreve com poemas em língua portuguesa, neste caso concreto com poemas dos poetas portugueses João de Deus (*Ora dize-me a verdade* e *Amo-te*

muito) e Gonçalves Crespo (*Mater Dolorosa*). O pianista e musicólogo Guilherme Goldberg considera que a canção *Ora dize-me a verdade* é “música nacional em sua essência” uma vez que contém todas as características do que era definido como *modinha* na transição dos séculos XIX para XX: tem uma melodia triste (linha descendente), está em modo menor e o poema fala de amor. Goldberg conclui, então, que Nepomuceno “na sua ideologia nacionalista vestiu esta *modinha* com as cores do *lied* brahmsiano.” (GOLDBERG, 2012: 162)

Entre Julho e Setembro de 1896, José Vianna da Motta e Bernardo Moreira de Sá realizaram a primeira de quatro digressões ao Brasil que incluiu nove concertos no Teatro Lírico do Rio de Janeiro. Nos concertos de 28 de Julho e 24 de Agosto, foram interpretadas, em primeira audição brasileira, as *Canções portuguesas op. 10* de Vianna da Motta, por Camila da Conceição e Carlos de Carvalho, os mesmos cantores que haviam interpretado as canções de Nepomuceno no ano anterior. Esta obra havia sido estreada mundialmente no Porto, no Orpheon Portuense, em 28 de Outubro de 1895, pela cantora Berta Lehman Camello acompanhada ao piano pelo compositor (Annaes, 1897: 128). Compostas em Berlim, entre 1893 e 1894, são as primeiras canções de câmara que o compositor português escreve com poemas de autores portugueses: Almeida Garrett, Guerra Junqueiro e João de Deus. Foram editadas no Rio de Janeiro pela editoria Bevilacqua no mesmo ano em que Alberto Nepomuceno publicou as suas três canções acima referidas (FREITAS BRANCO, 1987: 124). Em carta escrita a Fernando Lopes-Graça, datada de 3 de Novembro de 1933, Vianna da Motta desvenda o motivo que o levou a escrever a colectânea: “Creio que antes de 1893, nada se tinha feito em Portugal neste sentido. Havia algumas peças para canto com letra portuguesa (...) mas que não procuravam dar cor local” (LOPES-GRAÇA, 1984: 63). Está subjacente neste texto a intenção de criar uma música nacional sob a forma de canção com versos de poetas portugueses, reinterpretando a música popular, a música do povo, através de uma intervenção estética culta.

As semelhanças entre as canções dos dois compositores são óbvias e não podem ser ignoradas: 1) foram compostas antes de 1895 fora dos países de origem dos respectivos compositores, Berlim, no caso de Vianna da Motta, e Paris, no caso de Nepomuceno; 2) foram estreadas no mesmo ano, 1895, no Rio de Janeiro e no Porto; 3) estão entre as primeiras canções que os dois compositores escrevem sobre poemas de poetas portugueses (no caso de Vianna da Motta são as primeiras); 4) demonstram uma preocupação comum de ambos compositores na procura de uma identidade musical de cada um dos seus países de origem.

A última das *Quatro Peças Líricas*, op. 13, *Galhofeira* é uma obra que denota influências da música popular brasileira. Como se pode observar no exemplo abaixo (ver Exemplo 1), o motivo rítmico que Nepomuceno escreve para a mão esquerda do piano é claramente inspirado no motivo rítmico do maxixe²:



Exemplo 1 – Primeiros 4 compassos da peça *Galhofeira* de Alberto Nepomuceno. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua & C.ª, 1895 (Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro)

No texto *A Música no Brasil* publicado na revista lisboeta *Amphion* em 1896, logo após o seu regresso a Portugal da primeira digressão ao Brasil, Vianna da Motta recomenda a *Galhofeira* aos pianistas por ser uma “peça de colorido nacional tratada com arte” (VIANNA DA MOTTA, 1896: 139) Parece óbvio concluir que foi essa cor brasileira que levou a que a peça fosse incluída nos programas dos concertos do Teatro Lírico e do Orpheon Portuense, em Julho e Dezembro do mesmo ano, respectivamente.

O acervo de partituras do Orpheon Portuense contém três cópias manuscritas de uma das partes vocais³ da obra coral de Alberto Nepomuceno *O baile na flor*, para coro de vozes femininas, uma composição que Carlos Alberto Figueiredo data de 1897⁴ (ver Figura 2).

O baile na flor foi estreado no Porto no ano da sua composição, no Ensaio Mensal de 17 de Dezembro, pelo Coro do Orpheon Portuense, sob a direcção de Moreira de Sá⁵. Na sua génese, o Orpheon Portuense foi criado para ser uma sociedade coral, mas cedo abandonou esse desígnio para se tornar, primeiro, numa sociedade musical onde os saraus e ensaios mensais eram protagonizados pelos sócios e, a partir da primeira década do séc. XX, numa sociedade de concertos onde se apresentaram os mais conceituados músicos europeus da época. Assume, assim especial relevo a escolha de uma obra coral de Alberto Nepomuceno para o “ressurgimento” do agrupamento que esteve na origem da fundação do Orpheon Portuense (COMÉRCIO DO PORTO apud *Primeiro Suplemento*, 1898: 30). Significativo é, também, o facto de, no mesmo concerto, ter sido incluída a obra *Morena* de João Marcelino Arroio, para quatro vozes mistas, com poema de Guerra Junqueiro (Idem: 29-30). João

Marcelino Arroio tem uma importância particular no movimento coral português por ter sido o fundador, em 1880, da primeira sociedade coral no país: o Orfeon Académico de Coimbra, para quem *Morena* foi composta. Infelizmente, o grupo coral conimbricense teve uma existência muito efémera extinguindo-se dois anos após a sua fundação (MARQUES, 2014: 119-120). Para além da sua relevância no movimento coral português, João Marcelino Arroyo pertence a uma das mais ilustres famílias de músicos do Porto. É filho do clarinetista, compositor e empresário José Francisco Arroio, nascido no País Basco espanhol mas radicado no Porto desde “muito novo” (VIEIRA, 1900: 53) e irmão de António Arroio, crítico musical, germanófilo e wagneriano convicto, e grande amigo de Bernardo Moreira de Sá, de José Vianna da Motta e de Leopoldo Miguez. António Arroio foi autor de vários escritos sobre a vida e a obra de Miguez e Vianna da Motta (LIBERAL, 2016: 84-88). No concerto de estreia de *O Baile na flor* foi, também, programada a elegia *Sylvia* de Leopoldo Miguez, uma obra dedicada a Moreira de Sá, que havia sido interpretada em primeira audição mundial no Orpheon Portuense, em Março de 1897 (Idem: 86).

A obra coral de Nepomuceno voltou a ser interpretada no Orpheon Portuense no início do ano seguinte, no Sarau Musical de 7 de Janeiro, um programa que incluiu, novamente a elegia de Miguez e *A Primavera* de Delgado de Carvalho, numa transcrição para orquestra de cordas da autoria de Moreira de Sá⁶. A obra de Delgado de Carvalho é, originalmente, escrita para piano e a sua programação no Orpheon Portuense é tudo menos fortuita. Dois anos antes, Vianna da Motta teceu rasgados elogios a Delgado de Carvalho considerando-o um compositor “de grande futuro”, pelo seu talento dramático e pela sua inclinação wagneriana, e destacando *Au Printemps* (título original) “pela sua ternura amorosa” (VIANNA DA MOTTA, 1896: 140), O pianista português interpretou-a no Rio de Janeiro e em São Paulo, na digressão de 1896.

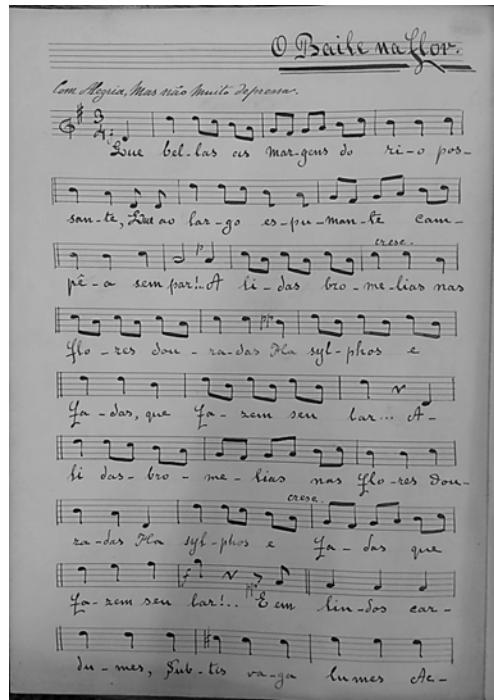


Figura 2 – Cópia manuscrita de uma parte vocal de *O Baile na flor* de Alberto Nepomuceno (Fundação Casa da Música, Arquivo do Orpheon Portuense)

No catálogo de partituras do Orpheon Portuense constam cópias manuscritas das partes de segundo violino e de viola de *A Sesta na Rede*, a terceira das quatro peças que formam a *Série Brasileira*, para orquestra. Não há, porém, registo nos programas da sociedade musical portuense que a obra lá tenha sido alguma vez interpretada.

Composta em 1891, em Berlim, a *Série Brasileira* foi estreada no Teatro Lírico do Rio de Janeiro seis anos depois, num concerto que Avelino Pereira considera “de importância equivalente à daquele realizado dois anos antes, em 1895”, onde Nepomuceno estreou no Brasil “algumas das suas mais relevantes composições sinfónicas” (PEREIRA, 2007: 124)⁷. Muito embora a *Série Brasileira* possua “uma sonoridade característica da música alemã” (GOLDBERG, 2011: 52), ela é, também, uma obra profundamente nacionalista uma vez que “representa diversas cenas típicas do Brasil”, seja através da utilização de temas do folclore brasileiro, como, por exemplo, o motivo do *Sapo cururu* em *A Alvorada da Serra*, a peça que dá início à *Série*, seja pela descrição musical de ambientes característicos de algumas regiões, como “o sertanejo repousando, embalado molemente pelo vaivém” que é retratado em *A Sesta da Rede* (PEREIRA, 2007: 123).

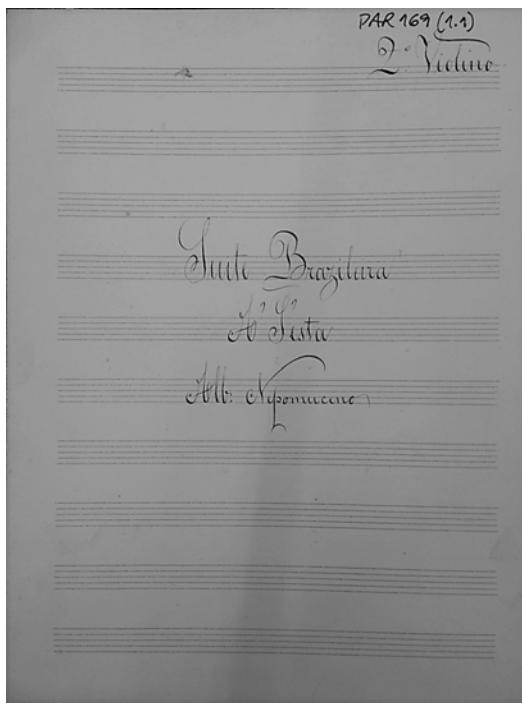


Figura 2 – Cópia manuscrita da parte do segundo violino de *A Sesta na Rede*, da Série Brasileira de Alberto Nepomuceno (Fundação Casa da Música, Arquivo do Orpheon Portuense)

Mais uma vez, a busca de uma identidade nacional para a sua música por parte de Nepomuceno, explica, sem qualquer sombra de dúvida, o motivo pelo qual estas partituras estão no acervo do Orpheon Portuense. Moreira de Sá e Vianna da Motta estiveram no Brasil em Julho e Agosto desse ano e deram o seu último concerto no dia 30 de Agosto, em Juiz de Fora. Talvez os músicos portugueses tenham assistido ao concerto de Nepomuceno, no dia 1 de Setembro, ao regressar ao Rio antes de viajar para Portugal e tenham trazido a partitura para Portugal nessa altura.

A *pièce de resistance* do acervo do Orpheon Portuense no que concerne a Alberto Nepomuceno é o manuscrito autógrafo de *As Uyáras*, para voz solista, coro feminino e orquestra que o catálogo do Sérgio Alvim Correa dá como “extraviado” (CORRÊA, 1997: 53). Noutro local, a autora deste texto e Luiz Guilherme Goldberg estudaram as fontes manuscritas e impressas desta obra ‘achada’ no Porto em 2013 (LIBERAL e GOLDBERG, 2016).

As Uyáras foram compostas entre 1895 e 1896, com poema da autoria de Alexandre José Mello Moraes Filho (1844-1919), publicado em 1881 no livro *Cantos do Equador*. Médico, folclorista, etnógrafo, poeta, prosador e historiógrafo brasileiro, Moraes e Filho é considerado “o primeiro tradicionalista do seu tempo” por Luis da Camara Cascudo, que salienta a sua valiosa prestação em prole da etnografia e do folclore brasileiros (CASCUDO, 1988: 490). A escolha de um texto de um autor brasileiro, que relata uma lenda

da região do Amazonas demonstra, mais uma vez, a vontade de Alberto Nepomuceno de procurar dar voz musical ao folclore e à etnografia brasileira. Ou seja, é mais uma contribuição de Nepomuceno para a criação de uma identidade musical brasileira.

Como ficou demonstrado, todas as seis obras abordadas neste texto, têm um claro pendor nacionalista, uma clara preocupação de transmitir a identidade musical brasileira. A busca de uma identidade nacional através do uso da língua portuguesa e do emprego de melodias tradicionais do seu país foi o critério estético que presidiu à programação das obras de Alberto Nepomuceno no Orpheon Portuense. Critério que era comum ao director da sociedade musical do Porto, Bernardo Moreira de Sá, e ao pianista e compositor Vianna da Motta, figura determinante no nacionalismo musical em Portugal.

A música de Alberto Nepomuceno cruza o Oceano Atlântico e vem ao Porto na década de 1890 por estar completamente engajada com a orientação musical que Bernardo Moreira de Sá pretendia, nesta época, para o Orpheon Portuense.

Referências:

Annaes do Orpheon Portuense desde a sua fundação em 12 de Janeiro de 1881 até ao fim de Maio de 1897. Porto: Tipografia do «Comércio do Porto», 1897.

BORBA, Tomás e LOPES-GRAÇA, Fernando. *Dicionário de Música*. Volume II. Lisboa: Edições Cosmos, 1958. P. 257-259.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

CORRÊA, Sérgio Alvim. *Alberto Nepomuceno. Catálogo Geral*. Rio de Janeiro: Funarte, 1996.

FREITAS BRANCO, João. Viana da Mota: Uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra. 2.ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

GOLDBERG, Luis Guilherme. *Um Garatuja entre Wotan e o Fauno. Alberto Nepomuceno e o modernismo musical brasileiro*. Porto Alegre: Movimento, 2011.

GOLDBERG, Luis Guilherme. Ora, dize-me a verdade: errei a prosódia?. In: *Anais do II Congresso Internacional “A Língua Portuguesa em Música”*. Lisboa: Caravelas-CESEM, FCSH-UNL, 2012. P. 157-163.

LIBERAL, Ana Maria. Música, cultura e identidade nas relações musicais luso-brasileiras de finais do séc. XIX. In: POCEBON, Ruthe Zoboli (editora). *Atas do Congresso Internacional “Música, Cultura e Identidade no bicentenário da elevação do Brasil a Reino Unido”*. Lisboa: Grupo “Música no Período Moderno” & Caravelas, CESEM, FCSH-UNL e Laboratório de Musicologia, FFCLRP/USP, 2016. Pp. 78-90.

LIBERAL, Ana Maria e GOLDBERG, Guilherme, “Relações musicais luso-brasileiras: o caso de *As Uyáras*”. In: XXV CONGRESSO DA ANPPOM, 2015, Vitória. *Anais do XXV Congresso da ANPPOM* n. pág. Web. 10 fev. 2016

LOPES-GRAÇA, Fernando. Viana da Mota: Subsídios para uma biografia incluindo 22 cartas ao autor. In: *Obras Literárias. Opúsculos* (3). Lisboa: Editorial Caminho, 1984. Pp. 9-94.

MARQUES, Rui, O Orfeon Académico de Coimbra (1880-1912) – nacionalismo e cosmopolitismo no *começo de uma nova era*. In: Maria do Rosário Pestana (coord.), *Vozes ao alto – Cantar em coro em Portugal (1880-2014): protagonistas, contextos e percursos*, Lisboa: MPMP, Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa, 2014. Pp. 119-136.

NEPOMUCENO, Alberto. *Galhofeira*. Rio de Janeiro: Bevilacqua C.^a, 1895.

NEPOMUCENO, Alberto. *O Baile na flor*. Cópia manuscrita de uma parte vocal. Porto: Fundação casa da Música, Arquivo do Orpheon Portuense, PAR179.

NEPOMUCENO, Alberto. *Suite Brasileira. A Sesta*. Cópias manuscritas das partes do segundo violino e da viola. Porto: Fundação casa da Música, Arquivo do Orpheon Portuense, PAR169.

NEPOMUCENO, Alberto. *As Uyáras (Lenda do Amazonas) para coro de vozes femininas e solo de soprano*. Manuscrito autógrafo. Porto: Fundação casa da Música, Arquivo do Orpheon Portuense, PAR42.

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

VIANNA DA MOTTA, José. A Música no Brasil. *Amphion*, Lisboa, pp. 139-141, 30/Setembro/1896.

¹ Todas as obras de Nepomuceno abordadas neste texto foram estreadas no Porto e em Portugal.

² Um agradecimento especial ao meu amigo e colega Guilherme Goldberg que me chamou à atenção para este facto e me facultou a partitura da obra.

³ Pela tessitura e pelo âmbito parece tratar-se da parte de soprano.

⁴ Para mais informações, ver o texto *O Baile na flor de Alberto Nepomuceno*, de Carlos Alberto Figueiredo, nesta publicação.

⁵ Fundação Casa da Música, Espólio do Orpheon Portuense, PRO-97.

⁶ A primeira audição portuguesa de *À Primavera*, no Orpheon Portuense, teve lugar a 27 de Março de 1897, no mesmo concerto da estreia mundial de *Sylvie* de Leopoldo Miguez.

⁷ Para além da Série Brasileira, Nepomuceno estreou a sua Sinfonia em sol menor, *Epitalâmio*, para canto e orquestra, a versão para orquestra de cordas da *Suite Antiga* e a lenda amazônica *As Uyáras*, sobre a qual falaremos a seguir.

O Baile na flor de Alberto Nepomuceno

Carlos Alberto Figueiredo
 cafigcarlos@gmail.com

Resumo: Alberto Nepomuceno compôs o *O Baile na flor* para coro com três vozes femininas em data desconhecida, mas provavelmente em 1897, a partir da poesia homônima de Castro Alves. Este texto tem por objetivo investigar sobre como a singela obra representa a expressão de seis questões sócio-culturais de grande relevo para a época em que foi escrita e executada incialmente.

Palavras-Chave: Alberto Nepomuceno. *O Baile na flor*. Canto coral e orfeônico. Castro Alves.

O Baile na flor by Alberto Nepomuceno

Abstract: Alberto Nepomuceno composed *Baile na flor* for three female voices choir in an unknown date, but probably in 1897, on a homonymous poem by Castro Alves. This text aims to investigate how such a simple piece represents the expression of six socio-cultural issues of great importance for the time when it has been written and performed for the first time.

Keywords: Alberto Nepomuceno. *O Baile na flor*. Choral and orphic singing. Castro Alves.

Introdução

O Baile na flor é o terceiro do ciclo de trinta e três poemas intitulado *A cachoeira de Paulo Afonso*, de Castro Alves (1847-1871), publicado em 1876 (CASTRO ALVES, 1876). As imagens de grande leveza e encantamento desse poema isoladamente ocultam uma história dramática com um fim trágico:

Que belas as margens do rio possante,
 Que ao largo espumante campeia sem par!...
 Ali das bromélias nas flores doiradas
 Há silfos e fadas, que fazem seu lar...

E, em lindos cardumes,
 Sutis vaga-lumes
 Acendem os lumes
 P'ra o baile na flor.
 E então — nas arcadas
 Das pet'las doiradas,
 Os grilos em festa
 Começam na orquestra
 Febris a tocar...

E as breves
 Falenas
 Vão leves,
 Serenas,

Em bando
Girando,
Valsando,
Voando
No ar!...

(CASTRO ALVES, 1876: 19)

Alberto Nepomuceno (1864-1920) compôs *O Baile na flor* para três vozes femininas em data desconhecida, mas provavelmente na última década do século XIX.

O compositor expressa musicalmente a poesia de Castro Alves numa forma “ABCBC”, em Sol maior, sempre em compasso ternário, sugestivo de uma valsa. A seção “A”, “com alegria, mas não muito depressa”, com a primeira estrofe do poema, contém uma forma ternária, que obriga o compositor a repetir os seus dois últimos versos. A seção “B”, na tonalidade da dominante, em andamento *Presto*, utiliza a segunda estrofe do poema. A seção “C”, com andamento *Moderato*, e de novo em Sol maior, utiliza a terceira estrofe do poema, seguida de repetição em “boca fechada” e com pedal sobre a nota Sol2. As seções “B” e “C” são repetidas sem modificações.

A textura geral é homofônica, com intenso paralelismo entre a primeira e a segunda vozes. Apenas na seção “C” ocorre maior independência entre as vozes, sobre harmonia estática, destacando-se a melodia principal sem texto, na segunda voz, acompanhada por desenho *ostinato*, na primeira voz, com texto. As linhas melódicas das seções “A” e “C” são planas, em contraste com as linhas angulosas da seção “B”.

O compositor se ateve a representar musicalmente o caráter leve e feérico da poesia, sem maiores preocupações com o contexto dramático em que se insere.

A única gravação existente do *Baile na Flor*, do meu conhecimento, foi realizada pelo coro *Collegium Cantorum*, sob a direção de Helma Haller (O BAILE, s.d.).

Este texto tem por objetivo investigar sobre como *O Baile na flor*, de Alberto Nepomuceno, representa a expressão de seis questões relevantes presentes na época em que a peça foi escrita e executada incialmente:

- o posicionamento estético-ideológico do compositor, na sua luta pela implantação do canto em português na música vocal de concerto;
- o processo de institucionalização do ensino musical, com a criação do *Instituto Nacional de Música*, em 1890, e, principalmente, com a implantação de classes de canto coral;

- o processo de “amadorização” e massificação da prática musical, criando terreno fértil para o desenvolvimento da atividade coral, como conhecemos até hoje;
- a ascensão e o predomínio das mulheres na prática musical, estabelecendo certas características do repertório e da prática corais;
- surgimento de um incipiente repertório profano a *cappella*, abrindo caminho para o desenvolvimento desse tipo de repertório na música coral do século XX;
- o intenso intercâmbio de músicos brasileiros e portugueses na última década do século XIX.

Discuto, em seguida, cada um desses pontos.

O posicionamento estético-ideológico do compositor, na sua luta pela implantação do canto em português na música vocal de concerto

Após sua volta dos estudos na Europa, no período de 1888 a 1895, Nepomuceno empenhou-se pela implantação do canto em língua portuguesa na música de concerto, seja não só na sua atividade como compositor e nos seus escritos e declarações na época, mas também nas duas fases em que dirigiu o *Instituto Nacional de Música* (1902-1903 e 1906-1916). Nesse segundo período, chegou a implantar novo regimento, no qual o programa de canto passou a incluir uma ou mais peças de livre escolha, mas obrigatoriamente em português (PEREIRA, 2007: 194).

Da sua lavra, além da sua produção para canto solo, encontramos três obras corais com texto em português: *O Baile na flor*, objeto deste estudo, *As Flores*, obra não localizada com poesia de Juvenal Galeno (1838-1931), mencionada em periódicos da época (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 10 out. 1897; *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1898; *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1899), e *As Uyáras* que, representam, sem dúvida, uma obra de destaque na produção de Nepomuceno dentro de sua postura estético-ideológica, com poesia de Mello Moraes Filho (1844-1919).

O processo de institucionalização do ensino musical, com a criação do Instituto Nacional de Música em 1890 e, principalmente, com a implantação de classes de canto coral

O *Instituto Nacional de Música* (INM) foi implantado pelo decreto nº. 143, de 12 de janeiro de 1890, o qual extinguia simultaneamente o *Conservatório de Música*, criado por

Francisco Manoel da Silva (1795-1865), em 1848. Na reformulação da instituição, as aulas de Canto Coral ganharam grande destaque, sendo ministradas inicialmente por João Rodrigues Cortes (1839-1905), Ignácio Porto Alegre (1855?-1900) e Miguel Cardoso (1850-1912). Chamo a atenção para o fato de que os três foram nomeados “professores de solfejo” e não exatamente de Canto Coral. Estas duas disciplinas frequentemente se confundem e se sobrepõem na terminologia da época. Por exemplo, uma notícia no *Jornal do Brasil*, em 1896, se refere a Porto Alegre como “professor de solfejo collectivo e de canto choral” (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1896).

Tal ênfase dada ao Canto Coral na nova instituição é fruto das posições baseadas no Positivismo, ideologia importante nesse momento histórico da mudança da monarquia para o regime republicano. Destaque-se, nesse aspecto, a luta constante de Eduardo de Borja Reis (1859-1896) pela implantação do Canto Orfeônico, ele que foi o primeiro secretário do INM e ativo colaborador do periódico de curta duração *A Gazeta Musical*, (1891-1893), conforme amplamente estudado por Andrade (2013).

As classes de Canto Coral eram divididas em Canto Coral / solfejo e Curso superior de Canto Coral, sendo muito numerosas, conforme podemos ver na listagem abaixo, extraída dos Relatórios do Ministério da Justiça e Negócios Interiores, ao qual o INM estava subordinado:

1898 (relativo a 1897)

Alunos de Canto Coral e solfejo – 161 / Curso superior de Canto Coral – 146
(MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E NEGÓCIOS INTERIORES, 1898: 373)

1899 (relativo a 1898)

Alunos de Canto Coral e solfejo – 154 / Curso superior de Canto Coral – 151
(MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E NEGÓCIOS INTERIORES, 1899: 210).

1900 (relativo a 1899)

Alunos de Canto Coral e solfejo – 162 / Curso superior de Canto Coral – 163
(MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E NEGÓCIOS INTERIORES, 1900: 273).

Durante essa primeira década, as classes de Canto Coral fizeram apresentações tanto no imponente Salão do INM - que naquele momento funcionava na Rua Luís de Camões, 52, no centro do Rio de Janeiro, onde dividia o espaço com o *Instituto de Bellas Artes* - como também em outros espaços públicos do Rio de Janeiro.

Na listagem a seguir, estão registradas as datas, os locais e as obras corais apresentadas. Adicionei os comentários e notícias dos periódicos da época que ajudam a recriar o ambiente em que toda essa atividade ocorria.

- 20/7/1892 – *Cassino Nacional*

Ignácio Porto Alegre – *La Sera e Barcarola*

“Terminou o concerto com dous córos de I. Porto Alegre, cantados por 120 alumnos e que produziram magnifico effeito” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 jul. 1892); “Os córos a secco [...] foram cantados por 104 alumnos com affinação e colorido” (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 22 jul. 1892);

- 28/10/1894 - INM - 3^a. “sessão de exercícios”

Palestrina – *Destruxit quidem* (moteto a 3 partes)

Ignácio Porto Alegre – *La Sera e Barcarola*

“cantados pelos alumnos de canto choral” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 out. 1894);

- 4/11/1894 - INM - concerto organizado por Frederico do Nascimento

Palestrina – *Destruxit quidem* (moteto a 3 partes)

Ignácio Porto Alegre – *La Sera*

“O coro de 65 discipulos houve-se muito bem [...]” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 nov. 1894);

- 13/11/1894 - INM - 4^a. “sessão de exercícios”

Palestrina – *Destruxit quidem* (moteto a 3 partes)

Ignácio Porto Alegre – *La Sera e Barcarola*

“cantados pelas alumnas de canto-choral” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 nov. 1894; *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 14 nov. 1894);

- 5/5/1895 – INM - concerto organizado por Ignácio Porto Alegre

Palestrina – *Destruxit quidem* (moteto a 3 partes)

Ignácio Porto Alegre - *La Sera e Barcarola*

“pelas alumnas do curso de canto choral, gráo superior do Instituto Nacional de Musica” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 maio 1895);

Simpósio Internacional Alberto Nepomuceno

- 4/8/1895 - INM – “Concerto Alberto Nepomuceno”
 Alberto Nepomuceno - *Electra*
 “coro das alumnas do Instituto [...] (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 ago. 1895);
- 6/9/1896 - INM – ”7^a. 'sessão de exercícios práticos”
 Mendelssohn – *Laudate Pueri*, moteto a 3 partes com acompanhamento de órgão
 “noventa e sete alumnas dispostas regularmente sobre o estrado regidas pelo professor Arnaud Gouvêa e acompanhadas pelo professor Alberto Nepomuceno [...]” (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 7 set. 1896);
- 3/7/1897 – INM - 3º. “Concertos Miguez”
Ce que c'est la mort ode symphonica a Victor Hugo, op.13 (estreia) “os córos, escondidos, deixam de vez em quando escapar o seu queixume [...]” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 jul. 1897);
- 14/7/1897 – INM – 4º. “Concertos Miguez”
 Leopoldo Miguez – *Ce que c'est la mort ode symphonica a Victor Hugo*, op.13. *Branca aurora* (coro sem acompanhamento), *Hosannah* (coro com acompanhamento de grande órgão)
 “além desses córos, em que tomárão parte cento e vinte alumnas [...]” (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1897); “dirigido por Leopoldo Miguez” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 jul. 1897);
- 1/8/1897 – INM
 Alberto Nepomuceno – *As Uyaras*
 “o adorável côro das *Uyaras* [...] devendo-se salientar a affinação do côro das alumnas do Instituto de Musica” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 ago. 1897);
- 10/10/1897 – INM - 9^a. “sessão de exercícios práticos”
 Frederico do Nascimento – *Ave Maria*
 Alberto Nepomuceno *O baile em (sic) flor*
 “córos executados pelas alumnas do curso de canto choral” (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 10 out. 1897).

Foi a primeira vez que Frederico do Nascimento dirigiu a classe de Canto Coral numa “sessão de exercícios práticos” (*A Notícia*, Rio de Janeiro, 11-12 out. 1897), e foi exatamente nesse concerto que nossa obra em questão, o *Baile na flor*, deve ter sido estreada, assunto que discutirei mais adiante.

Em 1898, não foi possível encontrar menção nos periódicos do Rio de Janeiro sobre a realização de “exercícios práticos” do INM. Apenas segundo o “Relatório” de 1899, referente a 1898, há a informação de que “realizaram-se a 24 de abril e a 3 de julho a (sic) 10^a e 11^a sessões de exercícios práticos para audição das classes de canto, pianos e canto coral”, sem maior detalhamento (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E NEGÓCIOS INTERIORES, 1899: 215). Sobre as possíveis “sessões de exercícios práticos” de 1899, não há qualquer informação, nem na imprensa, nem no relatório de 1900.

Analizando as apresentações públicas das classes de Canto Coral do INM, podemos observar que, de 1892 a meados de 1895, o repertório praticamente não se renovou, restringindo-se a duas obras de Ignácio Porto Alegre e uma de Palestrina. A partir de meados de 1895, o coro passa a participar de concertos especiais com estreias de obras de compositores da casa, tais como Alberto Nepomuceno e Leopoldo Miguez. Porém, mesmo no que diz respeito aos “exercícios práticos”, o repertório passou por modificações. Não há dúvida de que a mudança de direção das classes de Canto Coral, com o afastamento do Prof. Ignácio Porto Alegre, por motivos de saúde, dando lugar inicialmente a Arnaud Gouvêa (1865-1942) e depois Frederico do Nascimento (1852-1924), foi uma razão decisiva para a diversificação do repertório.

O *Instituto Nacional de Música* surgiu com o alto objetivo de provocar uma ruptura com o tipo de ensino que vinha sendo praticado no *Conservatório de Música* da época do Império. Simbolicamente, essa ruptura representada pela Proclamação da República em relação ao governo imperial deveria ter sua contrapartida no ensino oficial de música. Essa correlação foi exaustivamente estudada por Pereira, criando a expressão “A República Musical” (PEREIRA, 2007: 194), metáfora que revela muito a situação política do INM, principalmente na última década do século XIX, mas com desdobramentos importantes nas seguintes.

Na prática, com relação ao INM, pouca coisa mudou. A nova escola passou a ser cada vez mais um conservatório, onde grande quantidade de amadores, principalmente mulheres, estudava música, sem qualquer perspectiva de profissionalização. Esse estado de coisas impedia, por exemplo, Leopoldo Miguez, o diretor, de criar uma orquestra profissional dentro do próprio Instituto (ANDRADE, 2013: 62).

E dentro desse universo amadorístico, o estudo do piano prevalecia largamente. Antonio Frederico Cardoso de Menezes (1849-1931), d'A *Gazeta Musical*, se refere ao Rio de Janeiro como a “Pianápolis”, “nociva não só á arte, como também á existencia da burguesia pacata ou da aristocracia folgazã” (apud ANDRADE, 2013: 61). Cernichiaro (1858-1928), um cronista importante da vida musical no Rio de Janeiro da época, assim se refere ao fenômeno inflacionário do piano no INM:

E espanta pensar que as 58 classes de piano, criadas ultimamente para satisfazer as aspirações de uma grande tropa de jovens pianistas, que vão ali procurar, a maior parte, não o ideal de vida, mas um meio de satisfazer a vaidade, um efêmero sucesso, que não será jamais nem glória, nem lucro e vantagem para a arte (CERNICHIARO, 1926: 595).

Apesar desse cenário amadorístico, nomes importantes de nossa música de concerto foram adquirindo sua formação profissional no INM, muitos deles, inclusive, tornando-se professores da própria instituição e de outras surgidas no Rio de Janeiro, ainda na década de 1890 e nas primeiras do século XX, tais como os cantores Carlos de Carvalho (1870-1938) e Camilla da Conceição (1873-1936), os pianistas Elvira Bello Lobo (1874-1962), Barrozo Netto (1881-1941) e Luiz Amábile (1880-1962), o flautista Pedro de Assis (1873-1947) e a violinista Olivia da Cunha (1880-1926).

Além da clara hegemonia do INM no ensino institucionalizado de música que se firmou nessa última década do século XIX, duas novas instituições para o ensino de música foram criadas no Rio de Janeiro, trazendo consigo a prática do Canto Coral.

A *Academia Livre de Música* foi fundada no início de 1897, funcionando no Liceu de Artes e Ofícios, tendo como diretor Cavalier Darbilly (1846-1918) e o portuense Rafael Angelo (1870-1912) como professor de Canto Coral (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 fev. 1897).

Num concerto realizado pela nova instituição, na Igreja de São Francisco de Paula, em 16 de setembro de 1897, em homenagem a Carlos Gomes, constou do programa o “*Requiem* de Gounod e o *Pie Jesu* de A[ntonio] Rayol, para córos orchestra e orgão” (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 17 set. 1897), e, segundo o periódico, “Da parte chora[!] encarregaram-se as classes de canto e de solfejo da Academia Livre de Musica” (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 17 set. 1897).

Em dezembro do mesmo ano, ocorre uma cisão na *Academia Livre de Música* e parte dos professores criou uma nova escola, o *Conservatório Livre de Música*, que funcionou inicialmente na Rua do Ouvidor, 93, mantendo-se a direção com Cavalier Darbilly, mas tendo

agora como professor de Canto Coral Arnaud Gouveia (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 jan. 1898). Tal cisão é descrita com grande riqueza de detalhes pelo colunista Luís de Castro, sem deixar de tomar seu posicionamento político diante do assunto (*A Notícia*, Rio de Janeiro, 3-4 dez. 1897).

Assim, durante o ano de 1898, o Rio de Janeiro passou a contar com três instituições para o ensino musical, incluído aí, naturalmente, o INM.

A *Academia Livre de Música* teve desempenho incipiente durante esse ano, não havendo mais notícias sobre sua existência a partir de 1899. Em contrapartida, o *Conservatório Livre de Música* teve atuação consistente, durante esse ano e no seguinte, tendo seu coro se destacado em dois concertos durante o ano de 1900, nos quais foi apresentado o oratório de grandes proporções, *Le Déluge*, de Camille Saint-Saëns (1835-1921), entre outras obras. Para esses concertos, o coro esteve reforçado pelo *Orpheon Carlos Gomes*, sociedade sobre a qual falarei mais adiante, e por outros amadores.

A imprensa fluminense destacou o primeiro evento, realizado em 23 de setembro de 1900: “os ensaios d'este notavel Oratorio de Saint-Saëns [*Le Déluge*] prosseguem animadissimos no Conservatorio Livre de Musica, sob a regência dos maestros Cavalier e Mallio e no Orphéon Carlos Gomes, a cargo do maestro Cordiglia Lavalle” (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1900; *O Paiz*, Rio de Janeiro, 11 set. 1900; *A Notícia*, Rio de Janeiro, 11-12 set. 1900).

O segundo concerto, realizado em 9 de dezembro de 1900, teve caráter benéfico para a *Liga contra a Tuberculose*, e foi também amplamente anunciado e comentado posteriormente nos periódicos fluminenses (*A Notícia*, Rio de Janeiro, 26-27 nov. 1900; *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 dez. 1900; *O Paiz*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1900; *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1900). “[...] auxiliado pelo Orpheon Carlos Gomes, Conservatorio Livre de Música e numeroso côro de amadores” (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1900).

Em 1901, nova cisão ocorre no *Conservatório Livre de Música*, desta vez levando seu professor Frederico Mallio (1863-1926) a criar uma nova escola, o *Gymnasio de Música* (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 fev. 1901).

O *Conservatório Livre de Música* manteve-se ativo durante a primeira década do século XX, com provas públicas (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 jan. 1898) e audições de alunos (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 maio 1898). Com a inauguração de seu salão nobre, em 15 de setembro de 1898 (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 set. 1898), aumentou a quantidade de recitais de renomados artistas.

A atividade coral também se manteve presente no *Conservatório Livre de Música*, através do *Choral Saint-Saëns*, pelo menos até o início da nova década. Em 28 de novembro de 1901, o coral, com 37 vozes femininas e 36 masculinas, participou da execução da *Danação de Fausto*, de Charles Gounod (1818-1893), sob a direção do maestro Cordiglia Lavalle (1859-1939) (*Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 29 nov. 1901). Ainda em 5 de dezembro de 1902, com o mesmo regente, o coral executou um programa de fôlego, que incluiu, de Perosi (1872-1956), *Resurreição de Lázaro*, de Berlioz (1803-1869), *L'Enfance du Christ* e, de Saint-Saëns, *Le Déluge* (*O Malho*, Rio de Janeiro, 13 dez. 1902).

O processo de “amadorização” e massificação da atividade da música de concerto, criando terreno fértil para o desenvolvimento da atividade coral, como conhecemos até hoje

O surgimento de sociedades corais e de concertos urbanos deu grande contribuição para o desenvolvimento da atividade do canto em conjunto, na segunda metade do século XIX, no Rio de Janeiro e no Brasil como um todo. À frente de tal processo, estiveram as colônias de cidadãos de origem estrangeira. Já desde a década de 1850, a sociedade *Sängerbund*, sob a direção do maestro Stockmeyer, teve destacada atuação (ANDRADE, 1967: 239). Outras sociedades alemãs atuantes no Rio de Janeiro foram a *Frohsinn* (CERNICHIARO, 1926: 549) e o *Club Schubert*. Este é frequentemente mencionado no diário de Cristiano Carlos João Wehrs (WEHRS, 1980: *passim*), além de serem encontradas várias notícias sobre suas atividades nos periódicos fluminenses (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 abr. 1895; *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 2 jun. 1895; *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 maio 1896). A comunidade francesa no Rio de Janeiro teve o *Club 14 Juillet – Société Chorale Française*, ativa durante a década de 1880 e início de 1890 (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 30 maio 1891), e, em 1899, encontramos a notícia da criação de um coro do *Cercle Français* (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 8 ago. 1899).

Os concertos corais na década de 1890 ocorriam em vários espaços públicos do Rio de Janeiro, a começar pelo Salão do *Instituto Nacional de Música*. Outros espaços eram as sedes das próprias sociedades corais bem como outros salões da época, como o *Cassino Fluminense* e o imponente *Theatro Lírico*.

Destaco nesse panorama de sociedades amadoras o *Orpheon Carlos Gomes*, já mencionado acima, fundado pela poetisa portuguesa Adelina Lopes Vieira (1850-1923), que teve curta duração (1897-1900), funcionando sempre no bairro de Santa Teresa, em diversos endereços. Alberto Nepomuceno foi o primeiro regente-ensaiador do grupo, passando a

batuta, em algum momento indeterminado, em 1897, para Ignácio Porto Alegre, que, como vimos, foi professor de Canto Coral no INM. No *Orpheon*, os “ensaios de córos orpheonicos” estavam associados com aulas de solfejo, enfatizando a confusão terminológica já apontada acima.

O coro dessa sociedade amadora participou de várias apresentações durante os seus efêmeros quatro anos de existência. Foram participações em pelo menos oito dos chamados “concertos íntimos” em suas sedes, quatro em concertos anuais e especiais e mais dois se juntando a outros coros da cidade, conforme mencionados acima. Com relação aos “concertos íntimos”, que incluíam também apresentações de repertório instrumental e vocal, além de declamação de poesias, nem sempre é possível rastrear a frequência real das apresentações do coro.

O repertório do coro incluiu obras curtas de Mendelssohn (1809-1847), Ignácio Porto Alegre, Bach (1685-1750), Barroso Netto, Camille Saint-Saens, Haendel (1685-1759), Jakob Gallus (1550-1591), Gaston Salvayre (1847-1916) e Pergolesi (1710-1736). Infelizmente, o hábito de se adaptar os textos originais das obras estrangeiras para o português impede a efetiva identificação de muitas das obras.

O Baile na flor foi apresentado pelo *Orpheon Carlos Gomes* em três ocasiões:

- em 18 de junho de 1898, no oitavo “concerto íntimo” da sociedade, tendo os coros sido dirigidos por Barrozo Netto (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 21 jun. 1898);
- em 23 de julho de 1898, no nono “concerto íntimo” da sociedade, sem registro da direção (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 jul. 1898);
- em 12 de novembro de 1898, no seu segundo concerto anual, realizado no *Liceu de Artes e Ofícios*. A direção do coro coube ao maestro Costa Júnior (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 16 nov. 1898).

Constam também, em três programas de “concertos íntimos”, a apresentação da obra intitulada *As flores*, atribuída a Alberto Nepomuceno, com poesia de Juvenal Galeno. Essa composição não está registrada no *Catálogo Geral das obras de Alberto Nepomuceno* (CORREA, 1996), nem há menção de uma possível publicação sua em qualquer dos acervos consultados, como a *Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ* ou a *Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. Um dado significativo é que só foi possível detectar apresentações de *As flores*, nos periódicos da época, pelo *Orpheon Carlos Gomes*. É possível

que tenha sido uma obra composta para o *Orpheon* e que permaneceu no estado de manuscrito, perdendo-se.

Tomando por base as obras executadas identificáveis em seus programas, o *Orpheon Carlos Gomes* era um coro misto, embora houvesse certa predominância de obras apenas para vozes femininas.

A direção do coro esteve nas mãos de Ignácio Porto Alegre, Barrozo Netto, João José da Costa Júnior (1868?-1917), do mandolinista napolitano Eugênio Orfeu (1870-1932) e do tenor Rafael Perrota (1873-1935). Alberto Nepomuceno, apesar de ter sido o primeiro ensaiador do conjunto durante alguns meses em 1897, não parece ter dirigido apresentações.

Outros conjuntos amadores não identificados se reuniam para participar de concertos que envolviam obras corais, durante a década de 1890, no Rio de Janeiro.

Num concerto benéfico, realizado em 1 de dezembro de 1895, no *Theatro Lírico*, “a festa terminou pelo côro de senhoras na *Barcorola* (sic) de Campana” (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 2 dez. 1895).

Em outro concerto benéfico, realizado em 7 de junho de 1896, no *Cassino Fluminense*, foram apresentadas *As Uyaras*, de Alberto Nepomuceno, em sua estreia como versão com orquestra, e a *Ave Maria do Guarany*, de Carlos Gomes (1836-1896). A direção da orquestra foi de Alberto Nepomuceno (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 jun. 1896); “com acompanhamento de côro formado por 80 vozes” (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 jun. 1896). O coro era formado por amadores e amadoras, como era costumeiro nas récitas benéficas para a *Capela do Sagrado Coração de Jesus*.

No “Concerto Histórico”, realizado pelo pianista Jeronymo Queiroz (1857-1936), em 29 de junho de 1896, no *Theatro Lírico*, a primeira obra executada foi a *Missa Papa Marcelo*, de Palestrina, mas restrita ao *Kyrie, Gloria e Credo* (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 30 jun. 1896). Infelizmente, não há descrições das características do coro que cantou a obra.

Para a apresentação da *Artemis*, de Alberto Nepomuceno, com texto de Coelho Netto, e da *Hostia*, de Delgado de Carvalho, também com texto de Coelho Netto, ocorreu uma situação excepcional: “não poupando esforços nem despesas, contractou o Centro Artístico trinta coristas mulheres que, há uma semana, estão estudando os córros da Arthemis e da Hostia, sob a direção do Sr. Capitani” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 set 1898).

Em 29 de outubro de 1899, no Salão do INM, é realizado o “Concerto do professor Carlos de Carvalho”, no qual foi apresentada, mais uma vez, *As Uyaras – lenda para sólo de soprano e côro para vozes femininas*, além de obras instrumentais e para canto

solo. Esse concerto teve a participação de 22 vozes femininas e solo de Nicia Silva (1876-1969) (PROGRAMA, 1899), sob a “regência do professor Carvalho” (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 30 out. 1899).

Conjuntos de amadores se reuniam com frequência para apresentações no *Palácio de Cristal* de Petrópolis, a “capital de verão” da época. Esses concertos quase sempre eram benéficos para a manutenção da *Escola Santa Cecília*, fundada pelo maestro Paulo Carneiro (1854-1923), em 1893, naquela cidade serrana.

A *Gazeta de Petrópolis* destaca alguns desses concertos:

- 1/3/1896 – 1^a “Matinée-concertante”, na qual foi apresentada a obra *Barcarolla [Voga, voga, O marinaro]* de Fabio Campana (1819-1882). O periódico se refere à participação de 45 vozes femininas e 8 masculinas – [...] acompanhado ao piano por de Mme [Walborg] Nepomuceno [...]; “o sólo do côro foi cantado pelo distinto amador Sr. Domingos Braga; “parabéns ao maestro maestro Paulo Carneiro” (*Gazeta de Petrópolis*, Petrópolis, 4 mar. 1896);
- 15/3/1896 – “Concerto”, na qual foram apresentadas *La Sera*, de Ignácio Porto Alegre e *Ave Maria do Guarany*, de Carlos Gomes (1836-1896) (*Gazeta de Petrópolis*, Petrópolis, 18 mar. 1896);
- 29/03/1896 – “Matinée”, na qual constavam *As Uyaras* de Alberto Nepomuceno e *Frisio*, de Luigi Denza (1846-1922). Neste concerto, ocorreu, provavelmente, a estreia da versão das *Uyáras*, de Nepomuceno na versão com piano.

O periódico petropolitano destaca que “Elvira de Figueiredo Gudin [...] brilhou hontem novamente no solo Frisio, barcarola de L. Denza, com côro a tres vozes” (*Gazeta de Petrópolis*, Petrópolis, 1 abr. 1896), e o *Jornal do Brasil* do Rio de Janeiro informa que “encarregou-se da difícil parte do sólo mme. Helena de Araújo [...]”; “acompanhado ao piano pelo próprio maestro Alberto Nepomuceno” (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1896). De acordo com a listagem apresentada pelo mesmo *Jornal do Brasil*, o coro foi composto por 33 vozes femininas e 4 masculinas (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1896).

A participação feminina

Uma das peculiaridades do ensino oficial de música no INM é a absoluta predominância de mulheres nos cursos em geral, com reflexos evidentes nas classes de Canto Coral, como visto na listagem acima de concertos na instituição.

Para termos uma visão de conjunto da situação, apresento os dados dos relatórios de 1898, 1899 e 1900 do *Ministério da Justiça e Negócios Interiores*, que apontam os seguintes números do corpo discente:

- **1898 (relativo a 1897) (1898: 373).**

Total de alunos – 447

Sexo feminino – 393

Sexo masculino – 54

- **1899 (relativo a 1898) (1899: 210).**

Total de alunos – 421

Sexo feminino – 363

Sexo masculino – 58

- **1900 (relativo a 1899) (1900: 273).**

Total de alunos – 442

Sexo feminino – 363

Sexo masculino – 71

Já em 1892, Oscar Guanabarino, do jornal *O Paiz*, crítico feroz do INM, define a instituição de ensino como “um collegio de meninas com uma aula de flauta” (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 7 dez. 1892). Em 1897, a situação só parece ter piorado. Na sua coluna “Artes e artistas” do jornal *O Paiz*, de 20 de março de 1897, o mesmo crítico é contundente:

O patriotismo do Congresso Nacional votou para essa instituição [INM], até a presente data, quantia superior a mil e duzentos contos e não conseguiu senão um grande collegio de meninas, só incompleto por faltar alli uma cadeira de trabalhos de agulha e um confessor para preparar a primeira comunhão” (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 29 mar. 1897).

Essa desproporção entre alunos e alunas teve consequências, por exemplo, nas numerosas classes de Canto Coral. Segundo o jornalista Lulu Júnior, pseudônimo de Luíz de Castro (1863-1920), em sua crônica “Artes e Manhas”, de 12 de outubro de 1897 (*Gazeta de*

Notícias, Rio de Janeiro, 12 out. 1897), “no nosso Instituto de Musica, na classe de canto choral não há um só homem”.

A origem de todo esse problema está nas características sócio-culturais da época, pelas quais as atividades laborais fora de casa durante o dia eram atribuição quase que exclusivamente masculina, e, para as mulheres, restavam as atividades caseiras, o que favorecia sua grande afluência para os cursos do INM, dentro da perspectiva da boa formação de uma jovem senhorita, da qual se esperava que soubesse tocar piano ou cantar. O mesmo Lulu Junior confirma essa hipótese: “há muitos rapazes que desejariam aprender musica, mas que infelizmente não o podem fazer porque de dia são obrigados a trabalhar em diversos misteres afim de ganharem o pão nosso de cada dia” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 out. 1897), destacando ainda que “este estado de cousas tão lamentável há de continuar enquanto não se conseguir a criação das aulas nocturnas [no Instituto de Musica]” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 out. 1897).

A criação de cursos nocturnos no INM foi um assunto sempre postergado na primeira década de sua existência. Apenas com o Decreto Nº 3.632, de 31 de março de 1900, que aprovou o regulamento da instituição, foram criados tais cursos (art. 136), destacando, no art.137, que “os cursos nocturnos teem (sic) por fim ampliar o ensino da musica áquelle que por qualquer motivo não possam frequentar as classes diurnas, e visa, principalmente, a formação de orchestras e coros” (BRASIL, 1900).

Entre os cursos nocturnos estavam os de “solfejo e canto-choral”, “superior de canto-choral” e o de “côro de concertos”. Pelo art. 144, os dois primeiros eram considerados obrigatórios de forma geral e o segundo obrigatório para “os alumnos de canto a solo” (BRASIL, 1900).

Aliás, uma das novidades ou “provocações” da *Academia Livre de Música*, já mencionada acima, era exatamente o oferecimento de cursos nocturnos (AUGUSTO, 2010: 51).

Repertório profano

Na década de 1890, vai surgindo, lenta e incipientemente, um repertório profano para atender às necessidades das sociedades musicais e, principalmente, às características dos coros, com predominância de vozes femininas.

Cito alguns exemplos:

- Ignácio Porto Alegre
Canto, la nanna, op.23, no.1
 Coro para Meio-soprano solo e quatro vozes mistas
 Texto em italiano / poesia de Isabella Rossi (?-?)
 Publicada por [Fertin de Vasconcellos & Morand]

- Serenata, op.11, no.2
 Coro a 4 vozes [iguais]
 Texto em italiano, sem indicação de autoria
 Publicada por Fertin de Vasconcellos & Morand

- *La Sera (A tarde)*, op.11 no.3
 Coro a 4 vozes [iguais]
 Texto em italiano, sem indicação de autoria
 Publicada por Fertin de Vasconcellos & Morand / Rua da Quitanda, 42 -
 Rio de Janeiro

- *La Partenza*, op.17, no.1
 Coro para quatro vozes mistas
 Texto em italiano / poesia de P[ietro] Metastasio (1687-1782)
 Publicada por Fertin de Vasconcellos & Morand / Rua da Quitanda, 42

E a *Barcarola*?

Desde pelo menos 1892, figura em programas de concertos, principalmente no INM, uma obra intitulada *Barcarola*, atribuída a Ignácio Porto Alegre. Para mim, essa obra nunca existiu, pelo menos com esse nome.

Observemos inicialmente que essa obra parece nunca ter sido publicada, diferentemente de outras, para corais, do compositor. Por outro lado, há outra obra de Porto Alegre que, embora editada, jamais figurou nos programas corais apresentados no INM ou qualquer outro local: *Canto, la Nanna*, como vimos acima. Esta obra pertence ao gênero “barcarola”, muito recorrente no repertório do século XIX, principalmente de origem italiana. As características principais da “barcarola” são o compasso 6/8 e figuração rítmica levemente dançante ou “ondulante”.

Canto, la Nanna é escrita para meio-soprano solo, que canta efetivamente o texto em italiano, na maior parte da composição, e acompanhamento para quatro vozes mistas, quase sempre em *bocca chiusa*.

No concerto apresentado no *Palácio de Cristal* de Petrópolis, em 1 de março de 1896, há uma obra de Fábio Campana intitulada *Barcarolla*, mas cujo real nome é *Voga, voga, O marinaro*. E, no concerto apresentado no mesmo local, em 29 de março de 1896, consta a obra *Frisio*, de Luigi Denza. Finalmente, a crítica de Oscar Guanabarino no jornal *O Paiz*, a respeito de um concerto no INM, no qual constava a “Barcarola de Ignácio Porto Alegre” apresenta o seguinte comentário: “A Barcarola é muito graciosa, com um bonito efeito de *bocca chiusa* [...]” (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 22 jul. 1892).

Ou seja, o gênero “barcarola” é algo tão presente no imaginário dos cantores e do público da época, que, facilmente, o nome de uma composição com essas características pode ser confundido. Acredito, assim, que a onipresente *Barcarola*, de Ignácio Porto Alegre, nada mais é do que sua obra *Canto, la Nanna*.

- Alberto Nepomuceno

As Uyáras (Lenda amazonica) [para Soprano I e II, solo de soprano e piano]

Texto em português do Dr. Melllo Moraes Filho (1843-1919)

Publicada por [Vieira Machado & Cia e Sampaio Araújo & Cia.?]

O Baile na flor – Coro para [3] vozes femininas

Texto em português / poesia de Castro Alves

Publicada por [Fertin de Vasconcellos & Morand]

- Leopoldo Miguez

Branca aurora – Coro para 4 vozes femininas (sem acompanhamento)

Texto em português / poesia de Luiz N. Fagundes Varella [1841-1875]

Publicada por [Fertin de Vasconcellos & Morand]

Voltando à questão da data de estreia de *O Baile na Flor*, é necessário desenvolver algumas considerações.

A datação de fontes musicais impressas é um problema da arquivologia e biblioteconomia musicais. Não é comum serem encontradas datas nas publicações das

editoras, internacionais e brasileiras, tanto no período em que estamos trabalhando como nas décadas subsequentes. A datação de impressos musicais tem sido discutida por autores, como Krummel (1974), Figueiredo (2010) e Silva (2019).

Um dos recursos mais utilizados para tal fim é o chamado número da placa de impressão. Este item revela a ordem em que obras vão sendo publicadas por determinada editora, servindo como uma paracronologia. Infelizmente, nem sempre sequer o número da placa de impressão está registrado na publicação, exigindo outros métodos para a obtenção do dado.

Observemos que das obras listadas acima, seis foram publicadas pela firma Fertin de Vasconcellos & Morand, sendo que duas não apresentam o número da chapa de impressão, *La Sera [A tarde]*, op.11 no.3 e *La Partenza* – op.17, no.1, ambas de Ignácio Porto Alegre. Colocando-as numa ordem “paracronológica” temos:

- Ignácio Porto Alegre / *Canto, la nanna* – op.23, no.1 / número de chapa
- F157M
- Ignácio Porto Alegre / *Serenata* – op.11, no.2 / número de chapa – F184M
- Frederico do Nascimento / *Ave Maria* / número de chapa F231M
- Leopoldo Miguez / *Branca aurora* / número de chapa F233M
- Alberto Nepomuceno / *O Baile na flor* / número de chapa: F234M

Branca Aurora, de Leopoldo Miguez, tem o número de chapa F233M e foi certamente estreada em 14 de julho de 1897, se levarmos em conta a crítica do *Jornal do Commercio* no dia seguinte ao 4º concerto do “Ciclo Miguez”, no INM: “no concerto de hontem houve apenas douos numeros [...] e *Branca Aurora*” (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1897). *O Baile na Flor* tem o número de chapa seguinte, F234M, o que me leva a concluir que esta obra de Alberto Nepomuceno pode ter sido estreada no concerto de 10 de outubro de 1897, no INM, dois meses depois. A obra publicada por Fertin de Vasconcellos & Morand, com o número de chapa F232M, é uma *Ave Maria*, de Alberto Nepomuceno, da qual não encontrei qualquer registro de execução no período aqui estudado.

As relações musicais luso-brasileiras

Foram intensas as relações afetivas e de intercâmbio artístico entre músicos brasileiros e portugueses, assunto muito estudado pela pesquisadora portuense Ana Maria

Liberal (2016: 77-90). Destacam-se nesse panorama as trocas entre Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno e Arthur Napoleão (1843-1925), luso de nascimento, do lado do Brasil, e Bernardo Moreira de Sá (1853-1924) e José Vianna da Motta (1868-1948), do lado de Portugal. Todos esses artistas estavam unidos pela admiração e cultivo da música alemã, especialmente a de Wagner. Destacam-se nesse intercâmbio Leopoldo Miguez, como diretor do recém criado *Instituto Nacional de Música* do Rio de Janeiro, e Moreira de Sá, criador e presidente do *Orpheon Portuense*, fundado em 1881.

No bojo desse intenso intercâmbio, obras de vários compositores brasileiros foram executadas pelo *Orpheon Portuense*: Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy (1864-1892), Francisco Braga (1868-1945) e Delgado de Carvalho (1872-1922). As Uyáras são um marco simbólico nesse processo, e neste nosso encontro musicológico, tendo sido executada no Porto em 3 de junho de 1898, a partir do manuscrito autógrafo, que, certamente, foi presenteado a Moreira de Sá, a quem a obra é dedicada.

Meu interesse especial recai sobre o fato de *O Baile na flor* ter tido sua estreia portuguesa num concerto do *Orpheon Portuense*, em 17 de dezembro de 1897, concerto esse que envolvia também obras instrumentais e uma obra coral do compositor português João Arroyo (1861-1930), *Morena*, a partir de poema de Guerra Junqueiro (1850-1923).

Esse concerto teve um sabor especial para a sociedade que frequentava os concertos do *Orpheon Portuense* pelo fato de que, apesar da instituição ter surgido como agremiação coral, foi-se desviando para o repertório instrumental.

São marcantes os comentários na imprensa local sobre esse fato:

- o jornal *Commercio do Porto*, em sua edição de 18 de dezembro de 1897, se refere ao “concerto em que reapareceram os córos que tanto lustre déram ao Orpheon”, destacando ainda que “o grupo de orpheonistas que executou este córo, bastante numeroso, apresentou-se garbosamente, fazendo lembrar os aureos tempos em que o Orpheon se distinguiu pelos seus córos” (apud ORPHEON PORTUENSE, 1898: 30.)
- o jornal *Primeiro de Janeiro*, na mesma data, destaca a “ressurreição com exito das peças coraes”, acrescentando o comentário “ tanto quanto baste a justificar os intuitos que presidiram á sua fundação e lhe déram o nome” (apud ORPHEON PORTUENSE, 1898: 31).
- o *Jornal de Notícias*, de 19 de dezembro de 1897, comenta, pitorescamente sobre “o córo orpheonico, n’uma ressurreição de elementos

do grupo da velha guarda, a que se vieram juntar muitos novos, senhoras, meninas, rapazes e homens, em numero de mais de 70, denunciou em parte uma certa falta de confiança em si, propria de um *debute*; [...] (apud ORPHEON PORTUENSE 1898: 34).

O Baile na flor ainda teve uma segunda execução, logo no mês seguinte, no 35º “Sarau Musical” do *Orpheon Portuense*, em 7 de janeiro de 1898, onde constava também uma obra ou conjunto de obras, denominada *Canções suecas*, do compositor Anderson (?), “arranjadas para córo pelo Snr. Moreira de Sá” (apud ORPHEON PORTUENSE, 1898: 35). Mais uma vez, o programa, em sua maioria, constava de obras instrumentais.

Considerações finais

É curioso o paralelo entre a poesia de Castro Alves, leve diáfana, mas que oculta uma trama dramática, e a simplicidade e ingenuidade da composição de Nepomuceno, que oculta correntes subterrâneas de processos importantes que estavam ocorrendo naquele momento com a música e a prática musical no Brasil, conforme enunciei no início deste texto.

O Baile na Flor, de Alberto Nepomuceno, é uma obra para três vozes femininas, em português, com 60 compassos. Ela representa a intensa luta ideológica de seu autor pelo canto em língua vernácula. Está presente também nos concertos das turmas de Canto Coral do *Instituto Nacional de Música*, instituição que reflete os novos princípios de organização do ensino musical vigentes num novo regime político, o republicano, com forte marca positivista. Representa também o fenômeno da massificação da atividade musical através, principalmente, dos coros de sociedades amadoras e mesmo do INM. Não se pode pensar essa obra, para três vozes femininas, sem levar em consideração a onipresença do elemento feminino na atividade musical da época. As intensas relações musicais luso-brasileiras passam também pela execução de *O baile na flor* na cidade do Porto, pelo *Orpheão Portuense*. E, finalmente, essa obra representa o surgimento de um repertório profano tímido para os coros brasileiros, naquele momento, mas que terá grande desenvolvimento no século XX. É, pois, uma obra emblemática, um cruzamento de muitos caminhos pelos quais passou a música brasileira.

Meus agradecimentos aos pesquisadores Ana Liberal e Luiz Guilherme Goldberg por muitas das informações preciosas fornecidas para esta pesquisa.

Referências bibliográficas

ALVES, Castro. *A Cachoeira de Paulo-Affonso* – Poema Original Brazileiro. Bahia: Imprensa Econômica, 1876.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manoel da Silva e seu tempo, 1808-1865*: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/Sala Cecília Meirelles, 1967.

ANDRADE, Clarissa Lapolla Bomfim. *A Gazeta Musical*: positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil. São Paulo: Unesp, 2013.

AUGUSTO, Antônio José. *A Questão Cavalier* – Música e Sociedade no Império e na República – 1846-1914. Rio de Janeiro, Folha Seca, 2010.

BRASIL, DECRETO Nº 143, DE 12 DE JANEIRO DE 1890. Disponível em <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-143-12-janeiro-1890-520576-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 8 jun. 2020.

BRASIL. DECRETO Nº 3.632, DE 31 DE MARÇO DE 1900. Disponível em <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1900-1909/decreto-3632-31-marco-1900-522212-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 8 jun. 2020.

CERNICHIARO, Vicenzo. *Storia della Musica nel Brasile*; daí tempi coloniali sino ai nostri giorni, 1549-1925. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

CORRÊA, Sérgio Alvim. *Alberto Nepomuceno - Catálogo Geral*. Rio de Janeiro; Funarte, 1996.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Catálogo de Publicações de Música Sacra e Religiosa Brasileira dos Séculos XVIII e XIX*. Edição do autor, 2010. Disponível em www.musicasacrabrasileira.com.br. Data do acesso: 26 jul. 2020.

KRUMMEL, Donald W. *Guide for Dating Early Published Music: A Manual of Bibliographical Practices*. Kassel: Bärenreiter, 1974.

LIBERAL, Ana Maria. Música, identidade e cultura nas relações musicais luso-brasileiras em finais do séc. XIX. In: CONGRESSO INTERNACIONAL MÚSICA, CULTURA E IDENTIDADE NO BICENTENÁRIO DA ELEVAÇÃO DO BRASIL A REINO UNIDO, 2015, São Paulo. *Anais [...]*. Lisboa: Caravelas, CESEM, FCSH-UNL, 2016. p. 78-90

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E NEGÓCIOS INTERIORES. *Relatório apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brazil - Pelo Dr. Amaro Cavalcanti - Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores - Em Abril de 1898*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1898.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E NEGÓCIOS INTERIORES. *Relatório apresentado ao - Presidente da República dos Estados Unidos do Brazil - Pelo Dr. Epitácio Pessoa – Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores - Em Março de 1899*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1899.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E NEGÓCIOS INTERIORES. *Relatório apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brazil - Pelo Dr. Amaro Cavalcanti - Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores - Em Março de 1900.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1900.

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical.* Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

SILVA, Rodrigo Alves da. *Catálogo de Impressos Musicais do Acervo Balthasar de Freitas: Subsídios para o Estudo das Atividades Musicais em Goiás da Segunda Metade do Século XIX à Primeira Metade do Século XX.* Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

ORPHEON PORTUENSE. Primeiro suplemento aos Annaes do Orpheão Portuense – *Epoca 17 de dezembro de 1897 a 3 de junho de 1898 – Contribuição para a Historia da Musica em Portugal.* Porto: Typographia do “Commercio do Porto”, 1898.

WEHRS, Carlos J. *O Rio Antigo – Pitoresco e Musical – Memórias e Diário.* Rio de Janeiro: Ortibral, 1980.

Referências hemerográficas

A Notícia, Rio de Janeiro, 1897, 1900
 Cidade do Rio, Rio de Janeiro, 1900, 1901
 Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 1892, 1894, 1895, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900
 Gazeta de Petrópolis, Petrópolis, 1896.
 Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1895, 1896, 1898, 1901
 Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1891, 1894, 1896, 1897, 1899.
 O Malho, Rio de Janeiro, 1902.
 O Paiz, Rio de Janeiro, 1892, 1895, 1897, 1898, 1900.

Programas de concertos

PROGRAMA do Concerto do professor Carlos de Carvalho. Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Música, 29 de outubro de 1899.

Partituras impressas

MIGUEZ, Leopoldo. *Branca aurora.* Coro para 4 vozes femininas (Sem acompanhamento). Rio de Janeiro: [Fertin de Vasconcellos & Morand], [1897].

NEPOMUCENO, Alberto. *As Uyáras (Lenda amazonica).* [para Soprano I e II, solo de soprano e piano]. Rio de Janeiro: [Vieira Machado & Cia e Sampaio Araújo & Cia.?], s.d.

NEPOMUCENO, Alberto. *O Baile na flor.* Côro para [3] vozes femininas. Rio de Janeiro: [Fertin de Vasconcellos & Morand], [1897].

PORTO ALEGRE, Ignácio. *Canto, la nanna – op.23, no.1. C.* [Coro para Meio-soprano solo e quatro vozes mistas]. Rio de Janeiro: [Fertin de Vasconcellos & Morand], s.d.a.

PORTO ALEGRE, Ignácio. *Serenata – op.11, no.2.* Coro a 4 vozes [iguais]. Rio de Janeiro: Fertin de Vasconcellos & Morand, s.d.b.

PORTE ALEGRE, Ignácio. *La Sera [A tarde]*, op.11 no.3. Coro a 4 vozes [iguais]. Rio de Janeiro: Fertin de Vasconcellos & Morand, s.d.c.

PORTE ALEGRE, Ignácio. *La Partenza* – op.17, no.1. Coro [para quatro vozes mistas]. Rio de Janeiro: Fertin de Vasconcellos & Morand, s.d.d.

Referência fonográfica

O BAILE na flor. Intérprete: Collegium Cantorum, sob a direção de Helma Haller. Compositor: Alberto Nepomuceno. Poesia: Castro Alves. In ACORDES poéticos. Intérprete: Collegium Cantorum, sob a direção de Helma Haller; Edição do intérprete, s.d., 1 CD, faixa 2.

Alberto Nepomuceno e a função social do artista - o caso *Artemis*

Luiz Guilherme Goldberg

Universidade Federal de Pelotas (UFPel) – guilherme.goldberg@ufpel.edu.br

Resumo: O escândalo gerado na estreia do episódio lírico *Artémis*, de Coelho Netto e Alberto Nepomuceno, em 14 de outubro de 1898, no Theatro São Pedro de Alcântara, apresenta vieses que necessitam ser revisitados. Se, de um lado, há a crítica de seu vínculo ao wagnerismo, a análise da sua recepção indica que o seu viés simbólico necessita de aprofundamento. Neste texto, faremos essa análise, considerando a função social do artista.

Palavras-Chave: Alberto Nepomuceno, Artemis, episódio lírico, função social do artista

Alberto Nepomuceno and the social role of the artist - the *Artemis* case

Abstract: The scandal generated at the premiere of the lyrical episode *Artémis*, by Coelho Netto and Alberto Nepomuceno, on October 14th, 1898, at Theatro São Pedro de Alcântara, presents biases that need to be revisited. If, on the one hand, there is criticism of its links to Wagnerism, the analysis of its reception indicates that its symbolic bias needs to be deepened. In this paper, we will carry out this analysis, considering the social function of the artist.

Keywords: Alberto Nepomuceno, Artemis, lyrical episode, social function of the artist

Introdução

A segunda semana de outubro de 1898 mostrava-se carregada pelo mal tempo. Tal situação climática trouxe transtornos que se registraram pelos jornais da cidade do Rio de Janeiro. *O Paiz*, através da carta de um leitor indignado, que denunciava um armazém de vinhos ao ar livre na rua da Saúde, “via de enorme movimento de veículos”, registra o lamaçal que a via ficava em dias chuvosos (ESCREVEM-NOS, *O Paiz*, 13 out. 1898: 1). Dois dias depois, o reclame do leiloeiro A. Pinheiro informa que o mal tempo ocasionara a transferência do leilão de terrenos, que ocorreria, no dia anterior, em São Christovão, para data a ser anunciada posteriormente (TRANSFERENCIA, *O Paiz*, 15 out. 1898: 4).

O efeito do mal tempo também se manifestou não só na estreia do primeiro festival musical promovido pelo Centro Artístico do Rio de Janeiro, mas durante praticamente todo o evento. Sobre a estreia, ocorrida em 14 de outubro, o editor do *Jornal do Commercio*, na sua crítica, escreve que “O mau tempo, que acompanha todas as festas do Centro Artístico, reinava então; desde manhã uma chuva impertinente e munda (sic.), que enlameava as ruas e irritava os nervos e orgãos respiratórios, não cessava de aborrecer toda a gente” (THEATROS E MUSICA, *Jornal do Commercio*, 16 out. 1898: 3).

Já Luiz de Castro, para *A Notícia*, ampliava o quadro, em sua análise do festival como um todo. Segundo ele,

Está terminada a serie de seis spectaculos que o Centro Artístico se compromettera a dar este anno e que foram realizados á custa de muito esforço e de muita tenacidade, por entre innumerias contrariedades, das quaes a menor foi a chuva, que dava um ar de sua graça todas as vezes que havia um spectaculo anunciado. (L. de C., A Noticia, 21 nov. 1898: 3)

Nela, fica evidenciado que, dentre os infortúnios da empreitada, a chuva teria sido o menor de seus problemas, embora frequente. Mas, metaforicamente, numa percepção mais sensível, a associação desse mal tempo como o presságio da tempestade que cairia sobre as cabeças dos membros do Centro Artístico¹ não seria para descartar.

Seja como for, o mal tempo não ficou restrito às ruas enlameadas, à chuva irritante, mas invadiu o Theatro São Pedro de Alcântara em uma enxurrada de críticas tão ferozes que, de certa maneira, contribuíram para a exclusão das obras apresentadas do repertório de futuros eventos de arte. Mas o que teria gerado tanta repercussão negativa? Tanto abalo à arte musical nacional?

Segundo as notícias publicadas, o ponto nevrálgico teria sido *Artémis*, episódio lírico em um ato de Coelho Netto (1864-1934), com música de Alberto Nepomuceno (1864-1920), fig. 1, cuja estreia, ocorrida a 14 de outubro de 1898, no Theatro São Pedro de Alcântara, fora regida pelo próprio compositor, e tivera por intérpretes Carlos de Carvalho (Helio, o escultor), Roxy King (Héstia, sua mulher), Helena de Figueiredo (Délia, sua filha), fig. 2, além de um coro feminino dirigido por Attilio Capitani.

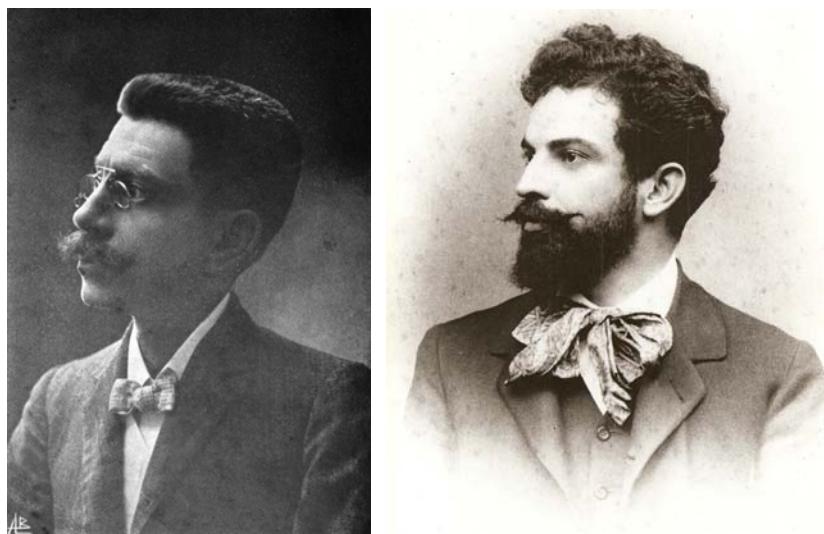


Fig.1: Coelho Netto e Alberto Nepomuceno (Arquivo do autor)



Fig.2: Carlos de Carvalho (Fon-Fon, 1914.05.02: 35); Roxy King (Forgotten Opera Singers); Helena de Figueiredo (Albuminadas e Afins)

Distribuída em 4 cenas, *Artémis* ambienta-se em uma miserável choupana nos arredores de Atenas, durante o inverno, onde, além dos três personagens protagonistas – Hélio, o escultor; Héstia, sua esposa; Délia, sua filha –, apresenta-se a figura central de uma estátua da deusa Artêmis.

Resumidamente, assim encontra-se o plano da obra: na cena 1, Hélio, extasiado, contempla a perfeição da sua estátua de Artêmis, na qual observa faltar somente a alma para lhe dar vida; na segunda cena, sua esposa Héstia queixa-se do abandono, reclama que sua família passa fome e frio devido a dedicação do escultor àquele “monstro de pedra”. Tal lamento irrita Hélio, que acaba por expulsá-la da choupana. Segue-se um Interlúdio, ponto de virada do drama, onde o escultor volta a contemplar a sua criação e a clamar aos céus por uma alma à sua estátua de Artêmis. Na cena seguinte, a terceira, irrompem vozes misteriosas que o orientam a sacrificar sua filha, Délia, cujo coração, única fonte possível de uma alma pura, deveria ser ofertado à estátua, garantindo trazê-la à vida. Em sua obsessão, Hélio obedece: com um punhal, arranca o coração de Délia, ofertando-o à Artêmis. Neste momento, na quarta e última cena, Héstia retorna e presencia a cena dantesca: com um grito desesperado, faz com que Hélio, sobressaltado, derrube o tronco ao qual estava abraçado, destruindo a estátua. Héstia sai desesperada, com o cadáver da filha nos braços, enquanto Hélio, atordoado pelas Erínias, volta à pedreira para recomeçar seu trabalho.

Apesar do costume das temporadas líricas anuais, onde as óperas veristas eram frequentes, a crueza da cena do filicídio, isto é, do sacrifício de Délia, trazia ao teatro lírico brasileiro, pela primeira vez, uma ação cuja extrema violência e agressividade extrapolava todos os dramas até então representados nas casas de ópera. Com ela, ao colocar em cena um

crime tão repugnante, a sensibilidade e os bons costumes da sociedade brasileira teriam sofrido um grave ataque.

Para melhor dimensionar esse ponto fora da curva, vale ressaltar que, em função da sua tradição operística, o Rio de Janeiro do século XIX pode ser considerado a *cidade da ópera* (Freire, 2013).

Ainda segundo Freire,

O Rio de Janeiro oitocentista viveu sob a égide da ópera. [...]. A ópera foi um importante meio de expressão nessa sociedade e repercutiu, ecoou de muitas formas, circulando por diversos espaços. Em torno dela, desenrolaram-se processos de ritualização e representação em que significados sociais se articularam pelos meios verbais e não verbais manejados pela ópera. (FREIRE, 2013: 95)

Em seu levantamento de óperas brasileiras em português, do século XIX à atualidade, Freire contabilizou mais de duas centenas, identificando em torno de cinquenta entre 1801-1900. Por sua vez, Liliane Ferreira computou, entre 1889 e 1914, a montagem de 100 óperas, totalizando 2.121 récitas (FERREIRA, 2017: 517).

Embora a importância desse gênero musical tenha sido tal que o ritual monárquico de poder tenha nele encontrado forte representatividade, o advento da República, em 1889, fez com que entrasse em decadência e trouxesse a necessidade de ressignificação. Se, durante a monarquia, os temas representavam os altos ideais do regime, ou parodiavam a burguesia ou os costumes populares, com a República, o surgimento de outro público fez com que seu conteúdo fosse modificado ou, ao menos, redefinido.

Dessa maneira, e além da questão ideológica, a pulverização do público operístico com o teatro ligeiro, que ganhava força, e com o cinema, surgido em finais do século XIX, também se mostrou determinante na fragilização da produção operística, cujos reflexos também foram sentidos no teatro.

Portanto, aí está apresentado, sucintamente, o ambiente que gerou, gestou e viu surgir *Artémis*, uma obra que suscitou acaloradas discussões logo após a sua estreia, ora atacando, ora elogiando o trabalho dos dois eminentes artistas nacionais, conferindo-lhe um destaque que merece ser estudado.

Se de um lado a sua temática mitológica era atacada por ser elitista, isto é, longe do teatro popular, de outro a engajavam no propósito de renovar o teatro nacional, tornando-o uma expressão séria, sem a vulgaridade mundana. No entanto, foi considerada inapropriada ao teatro, fazendo jus a ser considerada como um poema sinfônico, apesar de anestésica e demasiada agressiva ao retratar um Pigmalião assassino e epiléptico. Além disso, uma

avaliação mais superficial a considera wagneriana, e isto vale tanto como elogio quanto demérito. A força de tais considerações, após devidamente filtrada pela geração da Semana de Arte Moderna, de 1922, foi tal que, até hoje, encontram-se críticas cujo desdém reflete-se em pejorativos “os duvidosos gregos de Artemis” ou “em pleno calor do Rio de Janeiro, artistas como Coelho Neto (sic.) e Raimundo Correia acreditavam-se (ao menos em arte) descendentes dos gregos” (HORTA, 1985), fixando a obra no parnasianismo e não levando em consideração a própria orientação do seu autor quanto ao vínculo ao simbolismo.

A importância do episódio lírico *Artémis* para a música brasileira já foi parcialmente abordada por Goldberg, que lhe atribuiu uma posição de destaque no modernismo eclético brasileiro da *Belle Époque* que, de certa maneira, sintetizava germanismo e galicismo, ambos compondo o ideário nacionalista brasileiro. (GOLDBERG, 2012).

Segundo ele, nesse sentido, “junto ao wagnerismo, a utilização de tema mitológico ou arcaico também fazia parte da agenda simbólica da contemporaneidade musical francesa do final do século XIX”, cujos reflexos se fizeram presentes no modernismo eclético da *Belle Époque* musical brasileira. (GOLDBERG, 2012: 79).

Assim, mais uma vez observam-se elementos que também compuseram os ataques recebidos a partir da sua estreia: nenhuma dessas linhas condizia com a realidade brasileira, isto é, não eram suficientemente nacionais.

Portanto, se de um lado entendia-se que havia uma questão musical que a simplificava como wagneriana, de outro, a ressignificação de seu libreto não parece ter sido compreendida. Tal ressignificação, que deixara de retratar a esfera pública e passara a se concentrar no “mundo privado da família e das relações pessoais em geral” (PARKER), fazia com que a psicologia se fizesse mais presente e fosse retratada simbolicamente através de uma temática mitológica, cuja expressão mais apropriada, cria-se, ocorria via a estética wagneriana.

Essa “crescente consciência do eu e a valorização da subjetividade” (VIEIRA DE CARVALHO, 2005: 53) traz em si uma discussão conceitual muito mais profunda sobre a “fidelidade à obra”, cuja complexidade é apresentada por Viera de Carvalho, que mostra um panorama extremamente diverso quanto ao seu entendimento.

Segundo ele, se de um lado há os que consideram “a intenção do autor como uma variável relativamente àquilo que ele efetivamente tinha escrito”, de outro há os que “recusavam liminarmente a absolutização da intenção do autor, por excluir qualquer relação com os nossos pontos de vista atuais, ou consideravam o conceito de *fidelidade à obra*

ultrapassado por uma exigência mais elementar: saber mais rigorosamente o que é obra, [...].” (VIEIRA DE CARVALHO, 2005: 23).

Mais ainda:

Outros, ainda, punham em evidência a necessidade de encarar esse mesmo conceito como uma relação dialética envolvendo três momentos: o do assunto, o da época de composição e o da época da realização teatral. Por outro lado, havia também quem sublinhasse a importância de considerar o conceito de fidelidade à obra em ligação com as possibilidades ou condições concretas de comunicação de que o autor dispunha na sua época. (VIEIRA DE CARVALHO, 2005: 24)

Logo, bem se observa que também o gênero dramático ópera, como veículo de comunicação, não se plasma a apresentar uma interpretação monolítica, isto é, definitiva. Sob esse aspecto, Vieira de Carvalho observa que,

Se, no quadro de um determinado sistema de comunicação teatral, a dramaturgia é, [...], um processo sincrônico que compreende uma certa elasticidade temporal, ela é também, por outro lado, historicamente condicionada, tendo uma dimensão diacrônica, no sentido em que o problema da significação de tal ou tal obra não pode desligar-se das condições da sua recepção.” (VIEIRA DE CARVALHO, 2005:31)

Tal observação ajusta-se ao equacionamento proposto por Carl Dahlhaus (1993), ao refletir sobre a reciprocidade existente entre o senso histórico e a autonomia estética na música.

Segundo ele, durante a recepção há uma “oscilação entre contemplação e reflexão de modo que o estádio, por ela alcançado, depende das experiências estéticas e intelectuais que um ouvinte traz consigo e em cujo contexto encaixa a obra, que justamente contempla.” (DAHLHAUS, 1991: 107)

Nesta conciliação entre história e estética, estão contempladas as noções diacrônica, característica do documento histórico, e sincrônica, vinculada ao viés estético e responsável por manter a obra atual e, portanto, passível de novas interpretações.

Portanto, nessa dicotomia, histórica e estética, a prospecção de significações pode trazer à luz mensagens que, embora entranhadas na estrutura da obra, necessitem aflorar para que sejam plenamente comunicadas.

Vestígios de uma recepção

Um dos primeiros alertas para com o episódio lírico *Artémis* foi registrado pelo seu dedicatário, o jornalista e crítico Luiz de Castro, ao registrar, alguns dias antes da sua estreia, que

Não é ainda chegado o momento de analysar o libretto e a musica de Artemis; mas um e outra se afastam tanto dos moldes a que está acostumado o nosso publico, que talvez fosse proveitoso para melhor comprehensão chamar a attenção para essa tentativa, que, graças ao Centro Artístico, vai ser uma realidade. (L. de C., Gazeta de Notícias, 3 out. 1898: 1)

Por sua vez, Coelho Netto vai mais adiante no esclarecimento ao público, quanto à necessidade do afastamento dos moldes da tradição operística. Na sua coluna *Fagulhas*, também na Gazeta de Notícias, orienta que

O libreto moderno deve ter emoção, deve trazer uma idéa forte que seja o ponto de apoio do musico. Os moldes antigos da opera que dependia, quasi sempre, com raras exceções, de uma intriga de amor, sem mais nada, durante a qual entravam e sahiam coros cantando umas cousas que nada tinham com a accão propriamente dita, foram quebrados por Wagner o creador do drama lyrico que é sempre “**um problema da vida**” apresentado sob uma feição poética. (N., Gazeta de Notícias, 14 out. 1898: 1). Grifo nosso.

A percepção do afastamento desse episódio lírico dos moldes até então costumeiros foi registrada por Ramiz Galvão, em sua crítica. Segundo ele,

Parece que a impressão geral do publico foi de surpresa diante d'essa musica, escripta n'um estylo que é novo para elle e que está em formal opositão com tudo quanto estamos acostumados a ouvir no Lyrico. De facto o talentoso maestro, tendo de pôr em musica o poemeto de Coelho Netto, inspirou-se na moderna escola wagneriana e acompanhou pari passu o libreto [...]. (R. G., Gazeta de Notícias, 16 out. 1898: 2)

Quanto ao problema da vida representado, a surpresa foi a incompreensão e o escândalo, amplificado pelo mais polêmico dos críticos musicais da então capital da República, Oscar Guanabarino, que, impiedosamente, assim se manifestou:

A segunda parte do programma compoz-se do episodio lyrico Artemis, libretto de Coelho Netto e musica de Alberto Nepomuceno.

Helio, escultor, extasia-se diante de Artemis, estatua que elle próprio esculpicio no mármore; lamenta não lhe poder dar a vida e, no meio de uma allucinação, ouve na floresta vozes que lhe dizem ser o coração de sua própria filhinha a força capaz de animar a estatua.

Helio, desvairado, assassina a filha; a mulher enlouquece e elle, querendo entranhar no mármore o coração da filha, deita por terra a sua obra de arte, que se desfaz em pedaços.

O louco vai buscar novo bloco de mármore e promette a si mesmo fazer outra estatua, ainda mais bella que a primeira.

Essa modificação da historia de Pigmalião, que pede Venus vida e amor para a sua Galathéa, não tem a poesia da lenda da ilha de Chypre e, sem elevação de sentimentos, sem nobreza d'alma, sem pureza de amor, apresenta-nos o typo repugnante de um epiléptico, vil assassino, miserável e cobarde.

Se Helio fosse um artista, teria amor á sua filhinha, bella como o fructo do amor puro de duas almas puras, e, mesmo allucinado, não chegaria á atrocidade repugnante de semelhante scena.

Se há monstros dessa tempora nas aberrações da natureza, devem elles figurar nos tratados de criminalogia; mas a arte, que procura a contemplação dos espíritos, não tem o direito de ir buscal-os nos antros hediondos de sua existência para expol-os, com pretenção de educar o senso artístico de um povo civilisado e de carácter bondoso. (GUANABARINO. In: GOLDBERG *et al.*, v. 2, 2019: 615-616)

Mesmo que Coelho Netto tivesse descrito o seu libreto como uma alegoria do amor ideal (N. Gazeta de Notícias, 14 out. 1898: 1), o registro de Guanabarino revela que a crueza da cena do pai que sacrifica a filha, arrancando-lhe o coração, estaria longe de ser interpretada como tal. Era mais um dos espasmos do modernismo eclético do momento.

Em *Artémis*, tal ecletismo encontra-se na confluência entre o parnasiano, o simbólico e o decadente. Se, por um lado, o complexo essencial do ‘sonho ou Ideal’, que revela o interesse na perfeição, isto é, no ideal artístico, leva-nos ao lema parnasiano da “arte pela arte” (DENISOFF, 2007: 34), por outro também nos aproxima da noção decadentista da superioridade da arte frente à natureza (DENISOFF, op. cit.: 40). Além disso, seu simbolismo, baseado na mitologia grega, vincula-se tanto à “concepção universalista da arte” (Secchin, 2014: 4), tão cara aos parnasianos, quanto ao decadentismo devido a sua “atenção recair sobre a sexualidade, a paixão, a doença e a crueldade” (DENISOFF, op. cit.: 39).

Com isso, não é descabida alguma aproximação com outra ópera sintomática do período: *Salomé* (1905), de Richard Strauss, que também enfrentara forte censura moral. Como descrito no programa do 2º Concerto de Assinatura da Orquestra Sinfônica Brasileira,

A exemplo de "Salomé" de Strauss, baseada na peça de Oscar Wilde, acintosamente proibida em princípios do século em vários teatros europeus e norte-americanos, inclusive na Opera Imperial de Viena, durante a brilhante gestão de Gustav Mahler, considerada sacrílega pela censura austríaca, malgrado os titânicos esforços do autor da "Canção da Terra" para encená-la, também o "Artemis" da dupla Coelho Netto-Nepomuceno, em menor escala e ressalvadas as devidas proporções, é claro, encontrou severa resistência antes de obter o consentimento da censura e da direção do Teatro Lírico. [...]. A recusa era sempre a mesma: a peça atentava contra os bons princípios morais e cristãos da nossa sociedade, enfatizando "perigosamente" o parricídio. (ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA, 2º Concerto de Assinatura, 20 abr. 1985).

Ainda assim, observa-se que, para *Salomé*, Oscar Guanabarino oscilaria entre a admiração e a repulsa, o que não se deu a respeito de *Artémis*. Após a estreia de *Salomé*, ocorrida a 25 de junho de 1910, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Guanabarino a elogia efusivamente, abordando questões musicais e cênicas (GUANABARINO. In: GOLDBERG, et. al., v. 4, 2019: 53-56). No entanto, dez anos após, suas considerações quanto ao drama não se mostram positivas.

O drama é repugnante: não horroriza senão no momento em que o carrasco desce ao poço para executar a ordem de Herodes. E' um momento que confrange a alma do espectador; mas desde que começa aquella interminavel scena lasciva e macabra, exagerada por Wilde, a repugnancia vai invadindo o espirito do espectador e o asco é a sua consequencia.

[...] “Salomé” fatiga, ennoja. (O. G., Jornal do Commercio, 15 jul. 1920: 5)

Quanto à *Artémis*, o encontro entre Pigmalião e Artémis permanece abominado e ridicularizado.

O simbolismo em *Artémis*

Não foi por acaso que Coelho Netto escreveu “sou symbolista” (N. Gazeta de Notícias, 6 out. 1898: 1) . Era a sua resposta à acusação de nefelibata, junto a qual explicava o que pretendia com as suas mais recentes obras dramático-musicais, entre elas *Artémis*. Como simbolista, afirmava que a verdadeira arte se baseava no símbolo e que seu simbolismo estaria na ideia. Mais ainda, manifestava que “o symbolo é a imagem da abstração” (N., op. cit.) e que nessas imagens “há uma analogia, [e] a analogia é symbólica” (N., op. cit.). Após essa tentativa de esclarecimento conceitual, Coelho Netto descreve seu processo de criação, no qual apresenta um novo elemento: “desenvolvo allegorias. Encarno uma idea, um sentimento em uma personagem e agoto-a” (N., op. cit.). Assim, Coelho Netto procura estabelecer uma relação entre a alegoria e o símbolo. Segundo ele, suas alegorias são a encarnação, isto é, a personificação de um sentimento ou de uma ideia que, por uma analogia, exprimem um conteúdo simbólico.

Considerando-se que as metáforas são os elementos de retórica que asseguram as analogias, as quais, por sua vez, são o fundamento das alegorias, vê-se que a chave do entendimento necessário ao texto de *Artémis*, de Coelho Netto, está na interpretação de suas metáforas. Reforça esta conclusão a relação que existe entre as metáforas e o tema mitológico. Como mencionado por Albouy (1969) e Dabezies (1988), a verdade do mito, que exprime as ideias e estados de alma, é uma verdade simbólica.

Se ainda for levado em consideração que “o símbolo, tal como definido pela psicanálise, é uma “sinfonia de múltiplos significados”; [que] o mito apresenta, de forma proeminente, esta “polifonia”” (BAUDOUIN *apud* ALBOUY, 1969: 8)², conclui-se pela necessidade da exploração dessa polifonia de significados no episódio lírico *Artémis*, entre eles o tabu do desejo.

Mesmo que Coelho Netto não tenha mencionado alguma proximidade com um tema tabu, isto é, tenha se fixado em uma interpretação do ideal artístico da beleza, outras interpretações não podem ser descartadas, principalmente se for levado em conta que o desejo é um dos elementos fundamentais nos mitos de Pigmalião e de Artêmis.

Portanto, o desvendamento de possíveis significados do episódio lírico *Artémis*, de Coelho Netto e Alberto Nepomuceno, deve basear-se na investigação do quanto há dos mitos de Pigmalião e de Artêmis nessa obra, como se apresentam e como interagem.

Abordar as características de Artêmis mostra-se como algo complexo, pois é o resultado de uma coleção de histórias míticas, eventualmente de tradições distintas, onde algumas vezes o protagonismo não é dado a ela. Mesmo assim, “Artemis foi, de fato, a deusa com os cultos mais difundidos de todas as deidades femininas da Grécia”³ (PETROVIC, 2010: 215), vinculando-se a ritos dos mais diversos. Se, por um lado, era a protetora dos partos, das crianças e jovens, e da navegação, por outro, vinculava-se à caça, à castidade, ao mundo das iniciações e à fecundidade. Mesmo assim, é possível observar a proeminência de duas dessas características: a castidade e o vínculo aos ritos de passagem à maturidade sexual feminina.

Por sua vez, no mito de Pigmalião, profundamente estudado por Geisler-Szmulewicz, identificam-se três características principais: o ideal artístico, o piedoso e a paixão.

O ideal artístico encontra-se definido já no início do relato do mito, onde Ovídio, ao descrever a perfeição da estátua de mulher esculpida por Pigmalião, atribui-lhe uma “beleza com que mulher alguma pode nascer” e cujo “rosto é de autêntica donzela, que se poderia julgar que vive” (OVÍDIO, 2008: 129). Era a criação da sua obra-prima, cujo encantamento o havia aprisionado e na qual o poder do artista em suplantar a imitação da natureza estava assegurado.

O Pigmalião piedoso, religioso, mostra-se no dia das festividades de Vênus, a quem pede, humildemente, que lhe seja concedida, como esposa, uma donzela igual a [estátua] de marfim (OVÍDIO, op. cit.: 129). Vênus, a quem se deve a animação da estátua, não só atendeu as suas preces, como organizou e assistiu à boda (OVÍDIO, op. cit.: 131).

Hélio, pelo contrário, não é um personagem piedoso e ainda demonstra uma grande dimensão narcisista.

A terceira característica de Pigmalião, a paixão, é consequência da perfeição da sua obra-prima, isto é, da sua capacidade de superação da natureza enquanto artista. A mulher quase perfeita, de marfim, desperta em Pigmalião um desejo repleto de erotismo. O desejo de Hélio, por sua vez, não é apresentado tão explicitamente, mas sim sugerido e levado a cabo após um surto histérico. O encantamento gerado pela sua mulher de mármore transtorna-o a tal ponto que não vê limites na sua loucura para dar-lhe a vida. Sua paixão é tal que sacrifica a própria filha, Délia, ofertando o seu coração, sacrário onde cintila a chama da vida, para Artêmis, na esperança de que a sua estátua tome vida. Ao considerarmos a dimensão incestuosa do mito de Pigmalião, isto é, o amor do artista frente a sua obra, como interpretar esse tabu no drama de Hélio? Seria o sacrifício de Délia a sua manifestação?

A argumentação parte do pressuposto de ser Délia um epíteto de Artêmis (BACKÈS, 1988: 174; FUTRE PINHEIRO, 2011: 413). Assim, a relevância de Délia ser uma projeção de Artêmis nos coloca frente à figura ao duplo, isto é, uma experiência do sujeito (FERNANDEZ-BRAVO, 1988: 492) que “corresponde a uma duplicação do “eu” (CUNHA).

O presságio de morte advindo do encontro com o duplo não é novidade, já ocorrendo em antigas lendas nórdicas e germânicas (FERNANDEZ-BRAVO, op. cit.: 493), o que tem sido explorado tanto na literatura quanto nos estudos psicológicos que lidam com arquetípicos. Na literatura, um exemplo importante de sua utilização está em *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, coincidentemente também da década de 1890.

Assim, se de um lado “a tradição poética jamais esqueceu que Artêmis também era uma jovem menina graciosa” (BACKÈS, op. cit.: 172), outra correlação encontra-se na reciprocidade existente entre a pureza e a castidade características tanto de Artêmis quanto da pré-púbere Délia. Logo, ao considerar-se que o duplo de Délia, uma mortal, é Artêmis, uma deusa, tem-se que o sacrifício da pureza da criança, isto é, uma relação incestuosa, significará o sacrifício da própria deusa, em outros termos, o seu desaparecimento.

Portanto, Hélio, ao bradar “Tiro a luz de um altar para outro altar mais belo...”! (NETTO, NEPOMUCENO, s. d.), não estaria simplesmente incorrendo no crime de assassinar a própria filha, mas em uma falta gravíssima frente aos céus, à Artêmis e ao que ela significa: a castidade.

Com isso, ao sobrepor deliberadamente dois arquétipos excludentes, representados pelos mitos de Pigmalião, personificado em Hélio, e Artêmis, manifesto no

duplo da estátua da deusa e Délia, filha de Hélio, Coelho Netto já teria a antevisão da conclusão inevitável de seu libreto.

O problema da vida e a função social do artista

O véu através do qual a verdade das coisas pode ser meio escondida e meio revelada em uma obra de arte é o véu dos símbolos. Podemos interpretá-los literalmente, pelo seu valor nominal, o que é parte do seu significado, mas também podemos, no mesmo ato, interpretá-los simbolicamente, que é outra e mais importante possibilidade. (DONINGTON, 1984: 15)⁴

Embora Coelho Netto e Alberto Nepomuceno não tenham mencionado algum vínculo do episódio lírico *Artémis* com um tema tabu, a sua interpretação simbólica, em função das personagens envolvidas e seus desenvolvimentos em cena, nos autoriza a realizar tal associação. Desta forma, a significação do sacrifício de Délia, isto é, a violação da sua pureza, e a consequente destruição da estátua de Artêmis encerra em si um grave e frequente problema de fundo moral: o tabu do incesto. Longe de uma ficção restrita aos teatros, a transposição desse drama simbólico, intrínseco à *Artémis*, para a vida real encontra ocorrências nos vários jornais diários da cidade do Rio de Janeiro.

Assim que, pouco tempo após a estreia do episódio lírico *Artémis*, *O Paiz* publicava uma notícia aterradora: Bernardo José da Silva havia violentado a sua filha de 15 anos (fig. 3). Era a expressão palpável da relação simbólica entre Hélio e Délia, ou, arquetípicamente falando, Pigmalião e Artêmis.

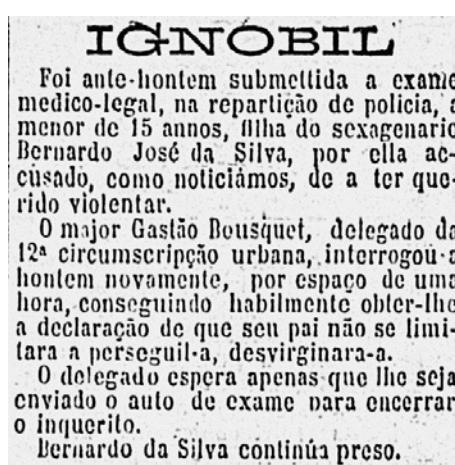


Fig.3 – Ignobil (*O Paiz*, 4 fev. 1899: 2)

Lamentavelmente, essa notícia não seria um caso isolado ou atípico. Já em 28 de abril de 1838, um leitor pedia ao redator do *Diário do Rio de Janeiro* que informasse quando

seria o julgamento de Francisco Antonio de Aguiar, pelo tribunal do júri da cidade de Niterói, “pelo crime de defloramento e assassinato (sic.) perpetrado em sua propria filha” (O CUURIOZO, Diário do Rio de Janeiro, 25 abr. 1838: 2). Por sua vez, *O Paiz*, em 29 de janeiro de 1898, trazia a seguinte notícia: “Em Santa Maria, Rio Grande do Sul, está em andamento o processo contra João Monteiro de Freitas, que, como noticiámos há tempo, é accusado como autor do defloramento de duas filhas! As victimas ficaram grávidas e uma dellas já deu á luz uma menina.” (EM SANTA MARIA, *O Paiz*, 29 jan. 1898: 1).

A constância desse tipo de crime era tal que, se em 1897 os médicos legistas da polícia do Rio de Janeiro contabilizaram 183 exames de defloramento (fig. 4, esquerda), a perspectiva de melhora nesse dado parecia utópica, irreal, uma vez que somente no mês de janeiro de 1899, haviam realizado 15 exames (fig. 4, direita).

Os medicos legistas da polícia Drs. Thomaz Coelho, Moraes e Brito, Rego Barros, Sebastião Córtes, Cunha Cruz e Paulo de Lacerda fizeram durante o anno proximo passado os trabalhos seguintes: autopsias 137, exames de alienados 615, exames de attentado ao pudor 31, exames de cadaver 400, exames de corpo de delicto 3.034, exames de defloramento 183, exames de sanidade 88, exames negativos 173, exames de idade 15, exames de identidade 21, exames de ossadas 3, inspecções de saude 26, exhumações 3, verificações de óbitos 1.406; total 6.135.

Para esclarecer a justiça publica foram escriptos pelos medicos legistas 4.506 relatórios, que devidamente autoados, foram remetidos aos juizes requisitantes.

Foram preparadas diversas peças para o museu do crime, além de diversos exames toxicológicos. Diversos curativos e applicações de pequenos apparelhos foram tambem feitos pelos medicos da polícia em todos os que procuraram recursos na repartição.

Foram os seguintes os trabalhos feitos, durante o mez de janeiro Único, pelos medicos legistas da polícia Drs. Thomaz Coelho, Moraes e Brito, Rego Barros, Sebastião Córtes, Cunha Cruz e Paulo de Lacerda :

Autopsias 16 ; exames de defloramento 15, de cadaveres 23, de identidade 2, negativos 5, de sanidade 12, attentados ao pudor 3, de corpo de delicto 290, de detentos 3, inspecção de saude 2, exhumação 1, verificações de óbito 143. Total 515.

Fig.4 – Estatísticas dos médicos legistas do Rio de Janeiro: à esquerda, 1897 (OS MÉDICOS LEGISTAS, *O Paiz*, 18 jan. 1898: 1); à direita, Janeiro de 1899 (FORAM OS SEGUINTE, *O Paiz*, 4 fev. 1899: 2)

O panorama aí observado não seria exclusivo desse período. Assim que agosto de 2020 começou com uma notícia inquietante, que se desdobrou em múltiplas facetas de ordem moral, política e religiosa, com grande repercussão nacional: uma menina de 10 anos de idade, natural da cidade capixaba de São Mateus, fora engravidada por seu tio, de 33 anos. Por si só, um caso gravíssimo, agravado pela campanha governamental para que a criança levasse a termo a gravidez, apesar dos riscos daí advindos.

A persistência desse crime fez com que o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) levasse à campo, em 2013, o que provavelmente tenha sido “o primeiro estudo empírico com cobertura nacional que procura analisar o fenômeno do estupro” no Brasil. (CERQUEIRA, COELHO, 2014: 4), através de um questionário no âmbito do Sistema de Indicadores de Percepção Social (SIPS)⁵.

Embora Cerqueira e Coelho alertem sobre a necessidade de cautela na análise dos dados obtidos via SIPS, observando que sua metodologia talvez “não seja a mais adequada para se estimar a prevalência do estupro, podendo servir apenas como uma estimativa para o limite inferior” (CERQUEIRA, COELHO, 2014: 6), esses pesquisadores consideram que os dados aí obtidos são consistentes com os registrados no Anuário do Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSO) de 2013 e, portanto, confiáveis.

Dessa forma, entre as suas conclusões, estimam que, “a cada ano, no mínimo 527 mil pessoas são estupradas no Brasil. Desses casos, apenas 10% chegam ao conhecimento da polícia” (CERQUEIRA, COELHO, 2014: 26). Em análise mais detalhada, nos dados registrados no Sistema de Informações de Agravos de Notificações (SINAN)⁶, do Ministério da Saúde, verificam que “89% das vítimas são do sexo feminino, possuem em geral baixa escolaridade, sendo que as crianças e adolescentes representam mais de 70% das vítimas” (CERQUEIRA, COELHO, 2014: 26). Ao diagnosticarem uma grave doença coletiva, registram que “do total de casos de estupro registrados pelo Ministério da Saúde, [...] 11,3% dos estupros envolvendo crianças foram cometidos pelos próprios pais” (CERQUEIRA, COELHO, 2014: 28).

No entanto, este estudo abarca o estupro, um crime já previsto no Código Penal Brasileiro de 1890 (Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890), e não o problema do incesto, trazido à tona simbolicamente em *Artémis*.

Como se pode observar nesse Código Penal, o incesto não estava aí tipificado, sendo necessário associá-lo aos crimes de defloramento e estupro. Tal se deduz da análise dos artigos 267 e 269 do Capítulo I – Da violência carnal –, no Título VIII – Dos crimes contra a segurança da honra e honestidade das famílias e do ultraje público ao pudor – desse Decreto.

Art. 267. Deflorar mulher menor de idade, empregando sedução, engano ou fraude: Pena – de prisão celular por um a quatro anos.

[...]

Art. 269, Chama-se estupro o acto pelo qual o homem abusa com violência de uma mulher, seja virgem ou não.

Por violência entende-se não só o emprego da força physica, como o de meios que privarem a mulher de suas faculdades psychicas, e assim da possibilidade de resistir

e defender-se, como sejam o hypnotismo, o chloroformio, o ether, e em geral os anesthesicos e narcóticos. (BRASIL, 1890: 2707-2708)

A despeito dessa interpretação, somente em 2009, através da Lei n. 12.015, que reformou o Código Penal de 1940 (Decreto Lei n. 2.848/1940), houve a tipificação do crime de estupro de vulnerável, isto é, o estupro de menores de 14 anos de idade. Como prescrito no artigo 217-A, do Capítulo II – Dos crimes sexuais contra vulnerável,

Estupro de vulnerável

Art. 217-A. Ter conjunção carnal ou praticar outro ato libidinoso com menor de 14 (catorze) anos:

Pena - reclusão, de 8 (oito) a 15 (quinze) anos.

§ 1º Incorre na mesma pena quem pratica as ações descritas no caput com alguém que, por enfermidade ou deficiência mental, não tem o necessário discernimento para a prática do ato, ou que, por qualquer outra causa, não pode oferecer resistência.

§ 2º (VETADO)

§ 3º Se da conduta resulta lesão corporal de natureza grave: Pena - reclusão, de 10 (dez) a 20 (vinte) anos.

§ 4º Se da conduta resulta morte:

Pena - reclusão, de 12 (doze) a 30 (trinta) anos. (BRASIL, 2009: 2)

Mesmo que possa ser considerado um avanço na legislação, esse Decreto também não tipifica o incesto como crime, a não ser que associado ao estupro de vulnerável. Tal expectativa aguarda tramitação na Comissão de Constituição e Justiça e de Cidadania (CCJ) da Câmara dos Deputados, onde o Projeto de Lei n. 603/2021, que criminaliza essa prática abusiva, aguarda análise.

A título de conclusão

O episódio lírico *Artémis*, de Coelho Netto e Alberto Nepomuceno, mostra, inegavelmente, o vínculo desses artistas com o Modernismo no Brasil. Mesmo que se queira associá-lo às estéticas wagneriana ou parnasiana, a análise de seu conteúdo não pode se restringir à essa superficialidade. É preciso muito mais, através do desvendamento de seu simbolismo, da interpretação do seu significado, enquanto suporte de conteúdo que necessita ser plenamente comunicado.

Se levarmos em consideração que o Modernismo estaria “mais impregnado ideologicamente e [seria um] fenômeno voluntário” (FRISCH, apud GOLDBERG, 2012: 29), pode-se entender que, em *Artémis*, Coelho Netto e Alberto Nepomuceno demonstram a plena consciência da função social do artista, através de seus engajamentos na denúncia dos problemas de sua época, propondo, ao menos, algum grau de reflexão.

Apesar da presença de temas tabus e de personagens histéricos em várias obras desse momento histórico, caracterizado pelo Decadentismo, o escândalo causado por *Artémis* alerta para uma prática ainda não comum no teatro nacional.

Portanto, abordar o tabu do incesto, ou, em termos da legislação atual, do estupro de vulnerável, nos palcos cariocas de fins do século XIX parece ter sido um ponto fora da curva. É necessário revisitá-lo!

Referências

Bibliográficas

ALBOUY, Pierre. *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Paris: Librairie Arman Colin, 1969.

BACKÈS, Jean-Louis. Artémis. IN: BRUNEL, Pierre (org.). *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Paris: Editions du Rocher, 1988. p.171-178.

CERQUEIRA, Daniel; COELHO, Danilo de Santa Cruz. Nota Técnica IPEA – Estupro no Brasil: uma radiografia segundo os dados da Saúde (versão preliminar). Brasília: IPEA, 2014.

CUNHA, Carla. Duplo. IN: CEIA, Carlos (org.). *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL). Disponível em:
http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=778&Itemid=2. Acesso em: 20 jun. 2014.

DABEZIES, André. Des Mythes Primitifs aux Mythes Littéraires. IN: BRUNEL, Pierre (org.). *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Paris: Editions du Rocher, 1988. p.1177-1186.

DAHLHAUS, Carl. *Estética musical*. Lisboa: Edições 70, 1991.

DAHLHAUS, Carl. *Foundations of Music History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

DENISOFF, Dennis. Decadence and aestheticism. IN: *The Cambridge companion to The Fin de Siècle*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 31-52.

DONINGTON, Robert. *Wagner's 'Ring' and its symbols*: the music and the myth. London: Faber and Faber, 1984.

FERNANDEZ-BRAVO, Nicole. Double. IN: BRUNEL, Pierre (org.). *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Paris: Editions du Rocher, 1988. p.492-531.

FERREIRA, Liliane Carneiro dos Santos. *Cenários da ópera na imprensa carioca*: cultura, processo civilizador e sociedade na Belle Époque (1889-1914). Tese (Doutorado em História). Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

FREIRE, Vanda Bellard. *Rio de Janeiro, século XIX*: cidade da ópera. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

FUTRE PINHEIRO, Marília P. *Mitos e lendas da Grécia antiga*. Lisboa: Clássica Editora, 2011.

GEISLER-SZMULEWICZ, Anne. *Le mythe de Pygmalion au XIXe siècle: pour une approche de la coalescence des mythes*. Paris: Honoré Champion, 1999.

GOLDBERG, Luiz Guilherme. *Um Garatuja entre Wotan e o Fauno: Alberto Nepomuceno e o modernismo musical brasileiro*. Porto Alegre: Movimento, 2012.

GOLDBERG, Luiz Guilherme; OLIVEIRA, Amanda; MENUZZI, Patrick. *Oscar Guanabarino e a crítica musical no Brasil. Transcrições guanabarinhas: antologia crítica O Paiz (1890-1899)*, v. 2. Porto Alegre: LiquidBook, 2019.

GOLDBERG, Luiz Guilherme; OLIVEIRA, Amanda; MENUZZI, Patrick. *Oscar Guanabarino e a crítica musical no Brasil. Transcrições guanabarinhas: antologia crítica O Paiz (1910-1917)*, v. 4. Porto Alegre: LiquidBook, 2019.

OVÍDIO. *Metamorfoses*, v. 2. Lisboa: Nova Vega, 2008.

PARKER, Roger, et al. Opera (i), §V: The 19th century. IN: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40726pg5>. Acesso em: 30 mai. 2014.

PETROVIC, Ivana. Transforming Artemis: from the goddess of the outdoors to city goddess. IN: BREMMER, Jan; ERSKINE, Andrew (ed.). *The gods of ancient Greece: identities and transformations*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. p.209-227.

VIEIRA DE CARVALHO, Mário. *A ópera como teatro: de Gil Vicente a Stockhausen*. Porto: Ambar, 2005.

Hemerográficas

EM SANTA MARIA. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 29 de janeiro de 1898, p. 1.

ESCREVEM-NOS. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 13 de outubro de 1898, p. 1.

FORAM OS SEGUINTES. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 4 de fevereiro de 1899, p. 2.

HORTA, Luiz Paulo. *Os duvidosos gregos de Artemis*. IN: Jornal do Brasil, Caderno B, 24 de abril de 1985.

IGNOBIL. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 4 de fevereiro de 1899, p. 2.

L. de C., Centro Artístico. *A Noticia*, Rio de Janeiro, 21 de novembro de 1898, p. 3.

L. de C. De viseira erguida. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1898, p. 1.

N. Fagulhas. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 de outubro de 1898, p. 1.

N. Fagulhas. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1898, p. 1.

O CUURIOZO. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 25 de abril de 1838, p. 2.

O. G. Theatros e Musica - Salome. *Jornal do Commercio*, 15 de julho de 1920, p. 5.

OS MÉDICOS LEGISTAS. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 18 de janeiro de 1898, p. 1.

R. G. Theatros e ... - Centro Artísitico. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1898, p. 2.

THEATROS e Música. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1897, p. 3.

THEATROS e Música. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1898, p. 3.

TRANSFERENCIA. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1898, p. 4.

Partitura

NEPOMUCENO, Alberto; NETTO, Coelho. *Artémis: episodio lyrico em um acto*. Rio de Janeiro: Vieira Machado, s.d.

Programa de Concerto

ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA, 2º Concerto de Assinatura, 20 abr. 1985.

Leis e decretos

BRASIL. Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890. Promulga o Código Penal. *Decretos do Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil*: decimo fasciculo, Rio de Janeiro, RJ, p. 2664-2743, 1890.

BRASIL. Lei nº 12.015, de 7 de agosto de 2009. *Diário Oficial da União*: ano CXLVI, nº 151, Brasília, DF, p. 1-2, 2009.

BRASIL. Projeto de Lei nº 603, de 2021. *Diário da Câmara dos Deputados*: Ano LXXVI, nº 71, Brasília, DF, p. 485-490, 2021.

Notas

¹ O Centro Artístico teve, nesse período, a sua diretoria composta por Leopoldo Miguez, presidente; Rodrigues Barbosa, 1º secretários; Delgado de Carvalho, 2º secretário; e Fertin de Vasconcellos, tesoureiro. De acordo com o seu estatuto, aprovado em 12 de outubro de 1897, em reunião realizada no Instituto Nacional de Música, havia ainda seis comissões auxiliares à sua diretoria, assim constituídas: a Comissão de Música, composta por Arthur Napoleão, Alberto Nepomuceno e Alfredo Bevilacqua; a Comissão de Teatro, que tinha como membros Luiz de Castro, Henrique Chaves e Arthur Azevedo; a Comissão de Pintura, desenho e artes correlatas, constituída por Henrique Bernardelli, Rodolpho Amoedo e Angelo Agostini; a Comissão de Escultura e Arquitetura, com Rodolpho Bernardelli, [Augusto] Girardet e J. Eduardo Barbosa; a Comissão de Letras, composta por Ferreira Araújo, Araripe Júnior e Coelho Netto; e a Comissão de Festas e Comemorações, com Augusto Weguelin, [H.] Marques de Hollanda e [L.] Chapot Prévost Filho. (THEATROS E MÚSICA, *Jornal do Commercio*, 16 out. 1897: 3)

² le symbole, tel que le définit la psychanalyse, est une «symphonie de significations multiples»; le mythe présente, au degré éminent, cette «polyphonie» (BAUDOUIN *apud* ALBOUY, 1969: 8)

³ “Artemis was in fact the goddess with the most widespread cults of all Greek female deities [...].” (Petrovic, 2010: 215)

⁴ The veil by which the truth of things may be half-concealed and half-revealed in a work of art is a veil of symbols. We may take them literally at their face value, which is part of their meaning, and we may in the very same act take them symbolically, which is another and more important part. (Donington, 1984: 15)

⁵ Este sistema é baseado em entrevistas domiciliares com cobertura nacional. Fonte: www.ipea.gov.br.

⁶ Sistema desenvolvido em 1990, pelo Ministério da Saúde, com o objetivo de padronizar o processo de registro, de consolidação e de compartilhamento de dados de doenças e agravos de notificação compulsória no Brasil, somente a partir de 2011 as notificações de violência doméstica, sexual e outras violências passaram a ser feitas de forma padronizada e universal. (CERQUEIRA, COELHO, 2014: 5)

Alberto Nepomuceno: revendo escolhas, caminhos e tradições

Lutero Rodrigues

Universidade Estadual Paulista (UNESP) – luterodrigues@gmail.com

Resumo: O trabalho ocupa-se do período inicial da vida de Alberto Nepomuceno, até sua viagem de estudos à Europa. Revendo criticamente diversos elementos a ele relacionados, como sua própria bibliografia, pretendemos enfocar o período em que viveu no Recife, ponto central do trabalho, à luz de novas informações. A ida para o Rio de Janeiro não só confirmou suas tendências anteriores, como também ampliou seus horizontes. Por fim, não se pode fazer justiça a ele, vendo-o pela ótica modernista de 1922. Sua dimensão é muito mais ampla e seu pensamento, cosmopolita.

Palavras-Chave: Alberto Nepomuceno. Música brasileira. Modernismo.

Alberto Nepomuceno: reviewing choices, paths and traditions

Abstract: The work deals with the early period of Alberto Nepomuceno's life, until his study tour in Europe. Critically reviewing several elements related to him, such as his own bibliography, we intend to focus on the period in which he lived in Recife, central point of the work, in the light of new information. The trip to Rio de Janeiro not only confirmed his previous trends, but also broadened his horizons. Finally, it cannot be done justice to him, seeing him through the modernist perspective of 1922. His dimension is much broader and his thinking, cosmopolitan.

Keywords: Alberto Nepomuceno. Brazilian music. Modernism.

1. Uma breve visão bibliográfica

Em grande parte da bibliografia sobre Alberto Nepomuceno, dá-se maior destaque à sua produção de obras consideradas “brasileiras”, chegando-se até a serem estas as únicas que merecem a atenção dos autores, em detrimento das demais. Tais diferenças de tratamento e valorização das obras demonstram o domínio que o pensamento modernista-nacionalista exerceu sobre a cultura brasileira, impondo-se por muitos anos. No entanto, as obras privilegiadas representam uma pequena parcela da numerosa produção do compositor, excetuando-se o segmento das canções, mas mesmo ali não há homogeneidade: além das quase desconhecidas canções estrangeiras do final do século XIX, de superior qualidade, aquelas compostas após 1908, sobretudo em 1915, utilizam linguagem que cada vez mais as distanciam do nacionalismo (PIGNATARI, 2009: 127,135).

Por conseguinte, durante décadas sua bibliografia chegou mesmo a ser um tanto repetitiva, ocupando-se quase que somente das obras “brasileiras”. Fato semelhante ocorria também em outras áreas de conhecimento do compositor. Em sua vertente histórica, até surgir a valiosa contribuição de Avelino Romero Pereira (2007), recorria-se com frequência ao *Catálogo Geral* das obras de Nepomuceno, fruto do empenho de seu neto, Sérgio Alvim

Corrêa (1996), como fonte privilegiada de informações históricas. Estas ali estão resumidas, na seção denominada “Cronologia” que se tornou a mais lida de todo o *Catálogo Geral*.

Entretanto, tal como pode ocorrer com obras que abarcam a vida e produção de um determinado personagem durante um largo espaço de tempo, o *Catálogo Geral* contém algumas imprecisões que, pela sua intensa utilização e a exiguidade de outras fontes de pesquisa comparáveis, foram disseminadas em novos trabalhos, no Brasil e Portugal. A mais difundida de todas elas, tornando-se um cânone da nossa historiografia, refere-se à estreia brasileira do *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*, de Debussy, que entrou para a história como tendo sido regida por Alberto Nepomuceno, no dia 13 de agosto de 1908 (CORRÊA, 1996: 20). O evento integrava a celebrada programação da extensa série de concertos sinfônicos realizados na Praia Vermelha, Rio de Janeiro, onde se construiu um teatro por ocasião da Exposição Nacional de 1908, concertos que chegaram a significar “[...] a nossa entrada oficial no século XX” (AZEVEDO, 1956: 171).

Além de Diretor do Instituto Nacional de Música, Nepomuceno foi o principal idealizador e Diretor Musical de toda a programação, mas contava com dois maestros auxiliares: Francisco Braga e Assis Pacheco. O concerto em que houve a estreia da obra de Debussy foi regido por Francisco Braga, enquanto caía uma tempestade com intenso vento e chuva, assistido por um pequeno público de cerca de sessenta pessoas. Como consequência, a obra foi inserida no programa do concerto de 15 de agosto, “com todas as condições favoráveis [...] e o teatro da Exposição estava completamente cheio” (BARBOSA apud ANDRADE, 1962: 17). Em novo incidente, Braga viu-se sem a partitura da obra de Debussy e dirigiu-a “guiando-se apenas por uma parte de primeiro violino” (BARBOSA apud ANDRADE, 1962: 18), porém conseguiu fazê-lo a contento e a obra foi muito bem recebida pelo público. Por fim, a mesma voltou a ser executada, na mesma série de concertos, no dia 14 de setembro, novamente sob a regência de Francisco Braga: “Muitos aplausos acolheram a fantasia de Debussy, que já parece estar aclimatada entre nós” (ANDRADE, 1962: 11-21).

Há outro curioso fato, ligado ao mesmo *Catálogo Geral*, que merece ser mencionado porque envolve importantes personagens do nosso trabalho. A primeira audição brasileira da *Sinfonia à Pátria*, de Viana da Mota, ocorreu num concerto regido por Nepomuceno, com a presença do compositor, em 29 de agosto de 1897 (CORRÊA, 1996: 18). No entanto ele não a dirigiu, mas sim Moreira de Sá que havia estreado a obra três meses antes, na cidade do Porto. A lógica atitude de Nepomuceno – gerando fato incomum na prática musical de nossos dias – evidencia sua boa relação com os visitantes portugueses e seu desprendimento pessoal.

Com o arrefecimento do modernismo nacionalista, pouco a pouco se foi voltando maior interesse para o restante da produção de Alberto Nepomuceno, sobretudo no meio universitário. Na área de História, a já mencionada obra de Avelino Romero Pereira foi um trabalho acadêmico que se tornou livro, publicado em 2007. Em sua área, é possivelmente o mais destacado representante desta nova era. Trata-se de uma ampla pesquisa documental, como nunca antes havia sido feita, focando o compositor. Concentra-se no período final de sua vida, atuando no Rio de Janeiro, sobretudo no Instituto Nacional de Música (INM). Tornou-se referência obrigatória para todos os estudos que o sucederam, dirigidos a Nepomuceno.

Desde então, ampliou-se ainda mais o interesse sobre o compositor e sua obra, tornando-se um tema bastante presente em eventos científicos da área de Musicologia. Porém, nos últimos anos, quase não se ocupou da História como prioridade. Praticamente todos os trabalhos acadêmicos, que aqui destacamos, priorizaram o estudo das obras musicais: são aqueles da autoria de Monica Vermes (1996), Luiz Guilherme Goldberg (2007), Dante Pignatari (2009) e João Vidal (2011), tomados em ordem cronológica. Mais recentemente, diversos trabalhos acadêmicos têm surgido, orientados por Rodolfo Coelho de Souza, na área de Análise Musical. Destacam-se tanto pela escolha de obras com linguagem mais contemporânea, quanto pela utilização de novas ferramentas de análise.

2. A questão brasileira

Em todo o livro de Avelino Romero Pereira podem-se encontrar referências ao pensamento de Sílvio Romero, relacionando-o às diversas iniciativas de Nepomuceno que o teriam levado a criar obras de caráter brasileiro. O procedimento é tão frequente que o autor, em sua conclusão, chega a justificá-lo: “Quando elegi Sílvio Romero como interlocutor privilegiado de Alberto Nepomuceno, não desejei apontar uma simples relação de *influência*, (sic) [...]” (PEREIRA, 2007: 365). No entanto, não há evidências de que a relação entre ambos tenha sido próxima e ademais, foi tardia, anos após contatos que o compositor teria mantido com integrantes da Escola do Recife. Em primeiro lugar, o escritor concluiu a Faculdade de Direito do Recife em 1873, deixando esta cidade em 1876 para radicar-se em Parati e por fim, no Rio de Janeiro, em 1880. O compositor viveu no Recife entre 1872 e 1884, ali chegando com sua família aos oito anos de idade.

A única evidência que se encontra nos diversos volumes de *História da literatura brasileira*, de Sílvio Romero, obra publicada em 1888 quando Nepomuceno estava indo estudar na Europa, é apenas uma curta referência ao compositor, mas bastante esclarecedora:

“Não há muito, por influência do nosso amigo Osório Duque Estrada, entramos em relações com o ilustre maestro Alberto Nepomuceno, que escreveu diversas canções. Por seus muitos afazeres não pôde continuar” (ROMERO, 1960: 155). Além de não indicar proximidade entre o compositor e o escritor, o texto oferece-nos vários indícios que permitem supor sua possível datação: o tratamento de “ilustre maestro” seria mais apropriado após seu retorno da Europa, em 1895, assumindo diversas funções no INM e fora dele, compatíveis com “seus muitos afazeres”; suas primeiras canções em português também foram divulgadas a partir de 1895¹.

O crítico literário Antonio Cândido considera Sílvio Romero um “apóstolo combativo e convicto do regionalismo nordestino” (CANDIDO, 2007: 615), porém a consciência regionalista era compartilhada pelos intelectuais do Nordeste em geral, o que se explicaria, segundo o mesmo crítico, por um conceito de Viana Moog sobre a diversidade da colonização portuguesa, criando “ilhas de cultura mais ou menos autônomas e diferenciadas” (Ibidem: 614).

Comprovante desta ideia engenhosa, e em parte verdadeira, é sem dúvida o caso do Nordeste, que se destaca na geografia, na história e na cultura brasileira com impressionante autonomia e nitidez. Desta autonomia derivou bem cedo um sentimento regionalista que encontra expressão típica na confederação do Equador, [...] que, se falhou no terreno político, persistiu teimosamente no plano da inteligência. A literatura e a oratória tornaram-se, com efeito, a forma preferencial daquela região velha e ilustre exprimir a sua consciência e dar estilo à sua cultura intelectual, que antecedeu e por muito tempo superou a do resto do país. O nacionalismo romântico, cioso da terra e dos feitos brasileiros, se transformou lá, graças a este processo, num regionalismo literário sem equivalente entre nós [...]. (CANDIDO, 2007: 614)

O pensamento regionalista era então compartilhado por homens de letras, músicos e artistas de diversas áreas, do Ceará e Pernambuco, lugares onde Nepomuceno viveu, sendo improvável atribuí-lo a Sílvio Romero. Teria sido todo esse contexto cultural, anonimamente, que o levou a criar suas primeiras obras “brasileiras”. Caso houvesse um agente predominante dessa influência, mais provável seria encontrá-lo entre aqueles com os quais mais conviveu, dividindo até a autoria de obras. Dentre estes, sem apontá-lo em definitivo, surgiria Juvenal Galeno que se destacou pelo número e longevidade de suas colaborações. Dos textos deste poeta regionalista cearense serviu-se ele em diferentes momentos de sua vida: no inacabado projeto do drama lírico *Porangaba*, pouco antes da ida à Europa; nas quatro canções com suas poesias, duas realizadas no exterior e duas após retornar; e na sua última canção, sobre o poema *A jangada*, pouco antes de morrer. Avelino Romero também reconhece que Galeno foi um “escritor cearense que serviu como referência a Nepomuceno” (PEREIRA, 2007: 56).

Galenó é também citado por Antonio Cândido, ao lado de três outros nomes, como representantes do regionalismo nordestino. Ao tratar de um deles, o cearense Franklin Távora a quem dá maior destaque, o autor procura definir os fundamentos deste movimento:

O seu regionalismo parece fundar-se em três elementos, que ainda hoje constituem, em proporções variáveis, a principal argamassa do regionalismo literário do Nordeste. Primeiro o senso da terra, da paisagem que condiciona tão estreitamente a vida de toda a região, [...] Em seguida, o que se poderia chamar patriotismo regional, orgulhoso das guerras holandesas, do velho patriarcado açucareiro, das rebeliões nativistas. Finalmente, a disposição polêmica de reivindicar a preeminência do Norte, reputado mais brasileiro, [...]. (CANDIDO, 2007: 615)

Em sentido contrário, os modernistas paulistas de 1922 combateram os diversos regionalismos. Essa postura é mais encontrada no relato dos anos que antecederam seu movimento, ainda embrionário, onde já transparecia também semelhante “preeminência”, mas paulista: “O regionalismo é, enfim, repudiado pelos modernistas porque dava do orbe brasileiro uma ideia que não correspondia à visão de progresso que São Paulo produzia. O caipira era o atraso, a miséria, o oposto, em suma, à grandiosidade paulista” (BRITO, 1964: 202). Já consolidado o movimento, o *Ensaio sobre a música brasileira*, obra de Mário de Andrade publicada em 1928, estabelece as bases do Modernismo nacionalista. Sem dar preferência a nenhum dos nossos componentes étnicos, prioriza o nacional que tudo integra, reunindo “[...] todos os elementos que concorrem prá (sic) formação permanente da nossa musicalidade étnica” (ANDRADE, 2006: 23). Ali, nas poucas vezes em que se encontra a palavra “regionalismo”, seu contexto possui significado negativo. Quanto a Alberto Nepomuceno, seu nome é citado seis vezes; três delas objetando procedimentos por ele empregados, principalmente em uma de suas composições características, a *Série brasileira*.

Entre o regionalismo nordestino e o movimento paulista há tantas diferenças de conduta, e princípios tão antagônicos, que não podemos aceitar a tão difundida condição de antecessor do Modernismo nacionalista que, de maneira acrítica, foi atribuída a Nepomuceno.² Somam-se ainda as diferenças na origem dos movimentos, separando-os ainda mais. De maneira semelhante a que o nacionalismo romântico gerou o regionalismo nordestino, levando o compositor às suas primeiras experiências com a música de caráter brasileiro, o rescaldo do romantismo europeu ainda bastante presente, abrigando também condutas nacionalistas, foi responsável pelo surgimento de novas obras de caráter brasileiro, tal como a mencionada *Série brasileira* (1891), obras compostas na Europa durante os sete anos em que ali viveu. Neste conjunto encontra-se um grupo de canções que utilizam textos poéticos na língua portuguesa.

Pois são as canções em língua portuguesa e a parcela de sua produção musical que nossa historiografia tradicional mais associa com o aspirado ideal de música brasileira. Até recentemente, pouco se havia questionado sobre sua origem. Chegou-se ao ponto de que até mesmo o poeta português João de Deus, autor dos versos de duas canções, fosse confundido como poeta brasileiro, por desconhecimento ou afã nacionalista. No entanto, as canções em outras línguas, também compostas na Europa, anteriormente, estão entre o que de melhor havia em toda sua produção musical.³ Quanto à modernidade da linguagem musical, as canções em português representariam “impressionante retrocesso”, se comparadas às suas antecessoras (PIGNATARI, 2009: 70).

Ousamos então perguntar: além da experiência isolada da canção escrita em 1887, ainda no Brasil, o que o teria levado a compor canções em português de maneira mais sistemática, estando na Europa? Pois era incerta a possibilidade de serem bem recebidas no Brasil. Segundo o *Catálogo Geral*, as primeiras canções em português desta nova fase foram compostas em Paris, no ano de 1894; entretanto, desde o ano anterior até o seguinte, Viana da Mota havia composto suas *Canções portuguesas* e, entre os poetas que escolheu, estava João de Deus (CASCUDO, 2000: 140). A presença deste poeta nas canções de ambos os compositores foi o que, inicialmente, nos chamou a atenção. Poderia ser apenas coincidência, porém, na mesma série de canções, Nepomuceno escolheu mais um texto de poeta português, desta feita, Gonçalves Crespo. É um procedimento incomum porque são eles os únicos poetas portugueses em todas as suas canções, um amplo segmento que o ocupou, sobretudo, nos últimos 25 anos de vida, período em que sempre manteve contato com músicos portugueses.

Nepomuceno havia saído de Berlin há pouco, onde vivia Viana da Mota há mais de 10 anos, e ali mantiveram cordial relação de amizade. Além de destacar-se como pianista, Viana da Mota já possuía numerosas composições. A influência do segundo sobre o primeiro seria natural, pois o pianista português desfrutava de amplo prestígio na Alemanha, tendo já iniciado sua carreira internacional, realizando concertos em outros países da Europa. Quanto à amizade que mantiveram, sabe-se que nos diários de Viana da Mota há várias menções ao compositor brasileiro, além de referências a ele “pelo diminutivo de *Nepo*”, o que viria demonstrar maior proximidade (LIBERAL, 2015: 81). Esta possível influência tem sido um de nossos objetos de pesquisa, e seus desdobramentos serão divulgados em trabalhos futuros, conforme os resultados.

3. O pensamento germanista e Alberto Nepomuceno no Recife

Além do nacionalismo, os estudos sobre Alberto Nepomuceno destacam ainda seu pensamento republicano, abolicionista e germanista, dos quais o último é aquele menos contemplado em tais estudos, com exceção do notável trabalho acadêmico de João Vidal, dirigido ao período em que o compositor esteve na Europa estudando. Nossa estudo, por outro lado, quase não se ocupará daqueles dois primeiros pensamentos, mas sim do germanismo, porém circunscrito ao Brasil com referências a Portugal, limitando-se mais ainda à área musical e literária.

Embora Brasil e Portugal compartilhem tanto em comum, sobretudo história, idioma e cultura, um pensamento originário de outras terras, o germanismo, foi o que estimulou a aproximação de artistas da área musical de ambos os países, no final do século XIX e início do século seguinte. Esse pensamento e seus diversos matizes, destacando-se o wagnerismo, auxiliado por relações pessoais prévias, consolidou a aproximação de Viana da Mota e Moreira de Sá, por parte de Portugal, com Leopoldo Miguez e Alberto Nepomuceno, pelo Brasil. Desdobrou-se em inúmeros intercâmbios de natureza diversa: realização de concertos em viagens intercontinentais, difusão de repertórios até então desconhecidos e aprimoramento do conhecimento mútuo de suas realidades culturais. No Brasil, pouco se sabia sobre o assunto, até alguns anos atrás.

Este tema e período específico de estudos, ao que parece, foi iniciado em Portugal, por intermédio de Teresa Cascudo e Ana Maria Liberal, mas tem despertado o interesse de pesquisadores brasileiros também, como Guilherme Goldberg, entre os quais me incluo. Além da História comum entre os dois países até o início do século XIX, durante aquele século continuamos a ter mais semelhanças que diferenças, destacando-se a forte presença da cultura musical italiana em ambos os países, o que provocou reações diversas, dentre as quais, o próprio germanismo.

A naturalidade de Carlos Gomes, porém, trouxe particularidades que nos distanciariam um pouco, até o final do século, atenuando aqui a boa recepção que Wagner rapidamente passou a desfrutar em Portugal. Somando-se a isto, não tivemos no Brasil um porta-voz wagneriano cuja penetração, nos meios de imprensa, sequer pudesse ser comparada com aquela de António Arroyo, em Portugal. Tivemos poucos e efêmeros periódicos musicais germanófilos, mas nenhum deles comparável a *Amphion*, sobretudo porque nossa imprensa e os literatos estavam dedicados a engrandecer Carlos Gomes que, mais do que um compositor, tornou-se herói nacional por razões diversas que iam além de seus reconhecidos méritos musicais.

Imprensa e literatos foram os grandes responsáveis pela incomparável popularidade de Carlos Gomes em sua época, embora o país tivesse um significativo percentual de analfabetos. Sua ascendência sobre o imaginário do povo brasileiro continuou praticamente inalterada, e assim irá permanecer até o final do século XIX, que coincide com o final de sua vida, momento em que setores da elite cultural e econômica já começavam a demonstrar interesse por outros tipos de ópera. Mesmo assim, até aqueles que realmente não o admiravam, mantinham respeitosa atitude para com ele, sempre quando se manifestavam publicamente (RODRIGUES, 2011: 118-127).

De igual maneira, mas menor intensidade, literatos e intelectuais também foram responsáveis pela introdução do germanismo no Brasil. Irrompeu inicialmente no Nordeste, de alguma maneira relacionado à Faculdade de Direito do Recife na segunda metade do século XIX, tendo como líder e principal referência o escritor Tobias Barreto. Seu gênio realmente fascinava muitos, principalmente os jovens; aos 30 anos, aprendera a língua alemã como autodidata, através de livros, e passou a escrever para periódicos brasileiros da colônia alemã, além de corresponder-se com interlocutores da Alemanha (BARRETO, 1989: 4-7).

Durante o século XIX, em todo o Brasil de maneira geral, nossos intelectuais receberam grande influência francesa que continuou a ser hegemônica no Rio de Janeiro, províncias vizinhas, e restante do país. O Nordeste, portanto, tornou-se uma exceção, onde o germanismo surgiu como reação à influência francesa, reação que se manifestou mais fortemente após 1880. Como consequência, criou-se forte rivalidade entre o grupo nordestino e os intelectuais da Corte. Na área musical, a manifestação mais evidente do germanismo foi a aceitação da música de Richard Wagner. A recepção de suas óperas no Brasil, assim como a evolução do germanismo entre os músicos, seus apreciadores e intelectuais, são assuntos que voltarão a ser abordados em nosso trabalho, quando tratarmos da primeira passagem de Nepomuceno pelo Rio de Janeiro.

Quanto aos compositores brasileiros, se para Leopoldo Miguez, que passou a infância e adolescência na Europa, admirar Wagner e a música alemã foi um processo natural, o mesmo não se deu com Alberto Nepomuceno, cujo período de formação é pouco conhecido. De acordo com a seção “Cronologia” do *Catálogo Geral*, no ano de 1881, aos dezessete anos, ele “Relaciona-se com estudantes e mestres da Faculdade de Direito de Recife. De inestimável valia é seu contato com Tobias Barreto, que o inicia em filosofia e alemão” (CORRÊA, 1996: 10). O autor prontamente já estabelece sua relação com um personagem especial, polêmico entre os conservadores, de quem mais se alardeava o interesse pela língua alemã naquele contexto.

Tobias Barreto havia retornado ao Recife em agosto de 1881, preparando-se para ingressar na Faculdade de Direito, como professor substituto, o que ocorreu no ano seguinte após rumoroso concurso. Nesse período conturbado, sustentava-se ele [...] “Dando aulas particulares, publicando artigos em jornais” (BARRETO, [s.d.]: 5). Portanto, não se poderia excluir a possibilidade de Nepomuceno ter recebido tais “aulas particulares”, mas para isso ele deveria ter recursos. No entanto, aquela mesma fonte também informa que, no ano anterior, seu pai falecera e ele empregou-se numa tipografia para assegurar a subsistência da família (CORRÊA, 1996: 10).

Quatro anos mais jovem que Nepomuceno, o escritor Graça Aranha (1868-1931) foi um daqueles admiradores de Tobias Barreto, autor do mais conhecido relato presencial de seu concurso para a Faculdade do Recife. Ali se encontra um trecho relacionado ao assunto que estudamos, revelando-nos seu pensamento: “Foi um precursor, não somente no direito e na filosofia, mas também na crítica literária e musical. Foi o primeiro brasileiro que definiu Wagner e deu-lhe a supremacia na música moderna, reduzindo os méritos, então muito apregoados, de Meyerbeer” (ARANHA, [s.d.]: 121).

Um dos mais preciosos documentos que muito nos informa sobre as primeiras realizações musicais de Alberto Nepomuceno como pianista, é o programa do concerto realizado no Recife, em 1882, que o tem como principal atração porque era realizado em seu benefício, prática comum na época. Ali se encontra também o nome de Euclides Fonseca, músico pernambucano que então era responsável por sua orientação musical. No entanto, sua real influência sobre ele não nos parece estar devidamente dimensionada, nas fontes bibliográficas existentes. Por hora, o programa mencionado pode-nos ser uma fonte valiosa de informações, embora sua leitura deva ser detalhada, nas linhas e entrelinhas.

Partimos de um dado pouco frequente na relação professor-aluno: entre eles havia uma diferença de apenas 10 anos de idade. Isto poderia possibilitar uma relação mais próxima e menos impositiva, porém o programa também demonstra o desprendimento pessoal do professor, disponibilizando-se a colaborar com o aluno num tipo de concerto que, por natureza, necessitava diversos participantes. Não era um simples recital de piano tão comum em nossos dias, mesmo tendo um único beneficiado, mas um típico programa de “variedades musicais”, denominação nossa, bastante comum no século XIX, inclusive no Rio de Janeiro, a capital. Com o auxílio de diversos instrumentistas, o beneficiado executava o maior número de obras, só ou acompanhado, podendo alternar suas participações e descansar entre elas, enquanto os demais garantiam a execução de um programa musical mais extenso e variado, conforme o gosto dominante àquela época.

A apresentação ocorreu no dia 30 de novembro de 1882, portanto o compositor tinha 18 anos de idade, no salão do Club Carlos Gomes, e o *Jornal do Recife* do mesmo dia anuncia como “um concerto em benefício do pianista Alberto Nepomuceno, que pela primeira vez se apresenta ao público, [...].” Nesse dia, o *Diário de Pernambuco*, além de informações similares, observava que “O beneficiado é moço pobre e digno da proteção do público, pois tem muito estudo e aplicação”, publicando o programa na íntegra, com a seguinte explicação: “Os acompanhamentos serão feitos pelos Srs. Euclides e Elias, que obsequiosamente se prestam”. Tudo isso é divulgado pelo musicólogo Pe. Jaime Diniz que reproduz o programa, acrescentando: “Conservei não somente a grafia da época como os próprios **erros tipográficos**, (sic) a fim de tornar o documento mais vivo e mais autêntico aos olhos dos leitores” (DINIZ, 1964: 20-22).

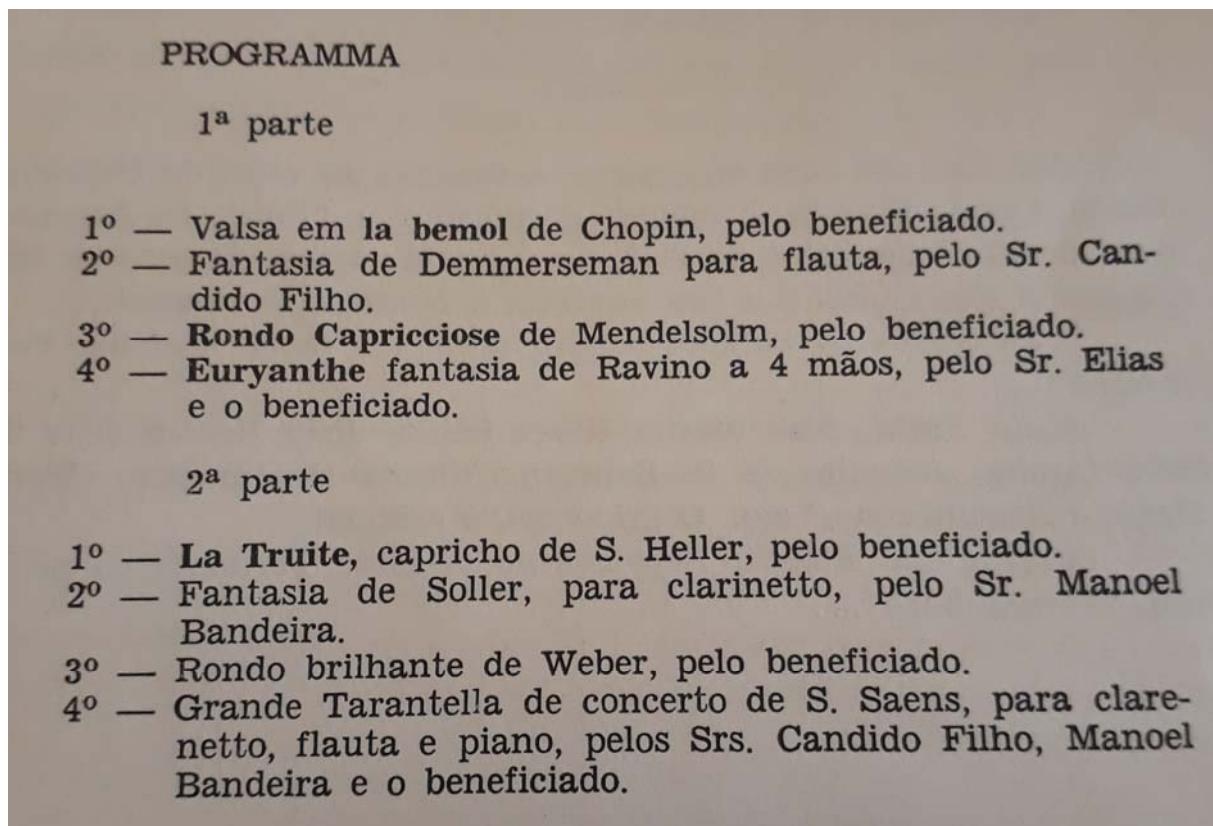


Figura 1: Programa de concerto do pianista Alberto Nepomuceno (o beneficiado), ocorrido em 30 de novembro de 1882, no Club Carlos Gomes do Recife (Ibidem: 21).

Seria construtivo, em primeiro lugar, observar o contexto cultural que os cercava, naquele ano que foi especialmente agitado no Recife. Ao meio do ano, chegou uma companhia italiana de óperas trazendo consigo *Salvator Rosa*, de Carlos Gomes, coincidindo também com sua presença na cidade. O público local estava predisposto à sua música e, por

conseguinte, à música italiana, nos mais diversos segmentos sociais e culturais. Até mesmo Tobias Barreto, cujo concurso para a Faculdade de Direito estava por acontecer, foi um dos que discursaram, em cerimônia que homenageava o compositor. No auge da festa, a este foi dada a incumbência simbólica de libertar duas crianças escravizadas, cuja alforria havia sido paga pela sociedade local (RODRIGUES, 2011: 93-95).

O programa em si já nos revela muito: as preferências e escolhas musicais de Nepomuceno, as práticas que imperavam naquele contexto artístico-cultural, as fontes de repertório possíveis de serem acessadas, e o grau de conquistas técnicas do jovem pianista, até aquele ponto de sua carreira. Quanto às obras musicais executadas, algumas são composições originais, outras são transcrições ou fantasias sobre obras pré-existentes, realizadas por outros autores. Estas costumavam ter como principal objetivo ostentar ainda maior virtuosidade técnica que aquelas que lhes serviram de referência; um tipo de música que grassou pelos palcos do mundo durante a maior parte do século XIX. Em busca de informações sobre compositores, transcritores e obras, constatamos que os segundos, hoje, são quase esquecidos, pois o interesse por transcrições e similares há muito deixou de existir.

O “capricho” sobre *La Truite* de S. Heller, baseado no célebre quinteto de Schubert, denominado *A truta*, foi localizado. Trata-se da primeira de quatro peças transcritas sob uma só denominação, *Mélodies de Schubert*, com seu nome original em alemão, *Die Forelle*, op. 33, cada uma delas com seu próprio número de *opus*⁴. O autor das transcrições, Stephen Heller (1813-1888), é considerado um pianista francês, húngaro de nascimento, que manteve boas relações com Schumann e Berlioz. Transcrições como estas, “somadas àquelas de Liszt, auxiliaram a familiarizar os franceses com os *Lieder* de Schubert” (BOOTH, 2001: 2).

Por outro lado, encontrar menções à “fantasia de Ravino” (sic) sobre *Euryanthe* foi inviável, mesmo considerando que o nome correto do autor deveria ser Ravina, Jean-Henri Ravina (1818-1906), virtuoso pianista francês que compôs mais de 100 obras, muitas delas do gênero “fantasia”. Porém não encontramos qualquer referência à obra específica, lembrando-se que aquelas destinadas ao piano a quatro mãos nem sempre têm preferência nos catálogos, a não ser que seja um trabalho de maior dimensão, como a própria transcrição que Ravina realizou, para esta formação, de todas as sinfonias de Beethoven, feito que o notabilizou (FROUD, 2001: 1).

Deve-se acrescentar que o próprio programa escrito demonstra como tais transcrições e fantasias, à época, poderiam ser até mais importantes que as obras geradoras, pois ali estão os nomes dos transcritores, mas não dos compositores originais. Na análise,

acrescentaremos os nomes omitidos. É ainda relevante observar a procedência francesa da maioria das edições musicais, o que se vê pelos títulos, ou nacionalidade dos autores das transcrições. Mesmo títulos originais em alemão estão vertidos ao francês. É um indício de que ali chegavam, com maior facilidade, edições musicais francesas.

A análise do repertório apresentado, porém, revela-nos ainda mais. Nepomuceno participa da execução de seis obras, quatro delas para piano solo. Contando-se a nacionalidade dos compositores das obras originais, que serviram de base para as transcrições, quatro das seis obras são de autores germânicos, a saber: *Rondo Capriccioso* de Mendelssohn, *Euryanthe* de Weber, *La Truite* de Schubert, e *Rondo brilhante* de Weber, conservando-se os nomes que ali estão escritos. Ademais, aquelas de autores não germânicos podem ser explicadas: estrategicamente, abre-se o programa com uma *Valsa* de Chopin, autor obrigatório em recitais de piano até a atualidade; a segunda, que encerra a apresentação, é uma obra de Saint-Saens, terminando o concerto de maneira mais sonora, com o maior número possível de participantes sobre o palco⁵.

Por um lado, é possível que as obras tenham sido escolhidas somente por razões “pianísticas”; por outro, é notável que o jovem Nepomuceno escolhesse um repertório quase todo de origem germânica, em sua primeira apresentação pública cuja bilheteria destinava-se ao seu benefício. A proporção das obras escolhidas já indicava uma clara e corajosa preferência pessoal, sem fazer concessões ao contexto cultural italianizante daquele momento. Sua pouca idade e o contexto vigente são elementos que poderiam indicar alguma influência externa recebida. A princípio, de quem seria? Dependendo mais de decisões técnico-musicais, diminuem as possibilidades de Tobias Barreto, mas em contrapartida, aumentam aquelas de Euclides Fonseca, seu professor local.

Euclides de Aquino Fonseca (1853-1929) foi pianista, professor de piano, canto, contraponto e fuga, regente e crítico musical e, sobretudo, compositor. Seu acervo, reunido pela historiadora Zilda Fonseca, membro da família, foi doado ao Instituto Ricardo Brennand do Recife, em 2005. Há quase uma década, o acervo vem sendo organizado pelo musicólogo Sérgio Dias que elabora o *Catálogo Temático das Obras de Euclides de Aquino Fonseca*. Em 1996, Zilda Fonseca publicou o livro, “*Euclides Fonseca: Meio século de vida musical no Recife*”, que nos ofereceu numerosas referências⁶.

Seus maiores méritos, porém, foram aqueles como compositor. Embora tenha muitas obras não localizadas, as que restaram ainda são numerosas. Destaca-se a ópera *Leonor*, considerada a primeira ópera de autor pernambucano, escrita a pedido do Clube Carlos Gomes, com libreto de José A. Araujo sobre assunto “tirado de uma lenda

pernambucana do século XVII" (FONSECA, 1996: 280), toda ela cantada em português. Sua estreia foi no dia 7 de setembro de 1883, no Teatro Santa Isabel, Recife, regida pelo compositor. Sua partitura recebeu "os mais justos elogios do grande maestro Carlos Gomes" (Ibidem: 281). Compôs ainda diversos outros gêneros: operetas, música sinfônica e música sacra.

Era notória sua boa relação com Carlos Gomes que ali esteve, ao menos, em 1880, 1882 e 1895. Euclides foi o primeiro Diretor do Clube Carlos Gomes do Recife, fundado em 1879, logo passando a direção da instituição ao jovem Alberto Nepomuceno, então com dezoito anos de idade. O Clube continuará a existir até a morte de Carlos Gomes, em 1896, e durante toda sua existência, quem mais vezes assumiu a regência de seus eventos com orquestra, ou grupos maiores, foi Euclides Fonseca. Ele foi também autor de diversas fantasias sobre óperas de Gomes, além de textos sobre as mesmas e seu compositor. Elogios mútuos foram trocados entre ambos, divulgados na imprensa local.

Por todo esse contexto, seria natural que Euclides Fonseca tivesse maior contato com a música italiana. No entanto, numa curta e incompleta autobiografia que se encontra no livro acima mencionado, ele conta que durante algum tempo foi proprietário de um "grande armazém de músicas" (FONSECA, 1996: 29), recebido como presente do pai que buscava, no comércio, uma alternativa para sua subsistência futura. O proprietário anterior era um alemão que desejava retornar ao seu país. Enquanto ali esteve, editou numerosas peças curtas de compositores locais, inclusive de Euclides Fonseca com quem manteve ótima relação:

Efetivamente, nenhum outro gênero de comércio poderia mais me agradar e, tomando conta do negócio, ocupei-me, com muito prazer, em conhecer todo o repertório musical do armazém de minha propriedade. Quantas vezes o velho Préalle visitou-me nesse armazém para ouvir-me tocar os clássicos alemães, e as composições mais modernas, então, para o piano! E eu gostosamente o atendia porque ele era um músico de coração. Por intuição admirável, comprehendia e sentia bem as belezas da arte. Tornou-se tão meu amigo que, quando liquidou os seus negócios em Pernambuco, quis levar-me para a Alemanha. (FONSECA, 1996: 29)⁷

Concluindo a questão da influência, mesmo que fosse pequena a possibilidade de que o interesse de Nepomuceno pela música alemã viesse de seu contato pessoal com Tobias Barreto, não se pode negar que era a ele que se devia o surgimento do ideal germanista no Recife. Quando Nepomuceno ali chegou, tal ideal já era presente e relativamente difundido. Por outro lado, localizar e conhecer um determinado número de obras musicais de autores alemães que fossem exequíveis para ele, que tivessem interesse musical e fossem compatíveis

com seus conhecimentos e recursos técnicos de momento, eram atribuições que, naquele contexto, quem certamente as possuía era Euclides Fonseca.

No entanto, mais presente que o germanismo, a historiografia associa Nepomuceno aos ideais abolicionista e republicano. Deve-se lembrar que o movimento abolicionista era muito forte no Ceará, tornando-se o primeiro Estado brasileiro a abolir a escravidão, em 1884. É sabido também que um de seus tios mais próximos era ativo militante abolicionista, Manuel de Oliveira Paiva. Entretanto, sua família deixou o Ceará quando ele tinha apenas oito anos de idade, mudando-se para o Recife.

O *Catálogo Geral* e as biografias mencionam sua militância abolicionista no Recife, mas o mesmo se dava com Euclides Fonseca. Seu nome é citado como “uma das figuras de destaque que colaboraram junto de Joaquim Nabuco, na campanha abolicionista do Recife, de 1884 a 1888” (FONSECA, 1996: 502). Em 1883, foi publicado o *Hino Ave Libertas*, composto por Euclides Fonseca, “para 8 pianos, orquestra e banda [...] por ocasião do Benefício que o Clube Carlos Gomes ofereceu à [Sociedade] Nova Emancipadora” (FONSECA, 1996: 326). A peça foi executada em muitas ocasiões, “a fim de angariar fundos para a libertação de escravos” (Ibidem: 327).

Ao contrário da notoriedade que teve o comprometimento de Nepomuceno com a República, ainda se desconhece que Euclides Fonseca foi o único brasileiro que compôs uma sinfonia que tem por título *Sinfonia Republicana*, e subtítulo: “sobre a Marselheza, para orquestra e banda” (FONSECA, 1996: 218). A obra foi executada diversas vezes, desde 1885 (Ibidem: 341-342). Percebe-se que tanto a obra abolicionista quanto a republicana já eram tocadas alguns anos antes de seus movimentos tornarem-se vitoriosos.

Por fim, para dar algum relevo à participação de Euclides Fonseca na vida de Nepomuceno, nada é mais citado que a dedicatória que lhe foi enviada de Paris, difundida por um periódico pernambucano de 1895, que é introduzida por estas palavras: “Ao amigo velho Euclides Fonseca” (NEPOMUCENO apud DINIZ, 1964: 19). O que se lê em seguida dá-lhe bastante importância como professor, porém, tudo o que a historiografia informava sobre o mestre pernambucano era pouco, insuficiente para aquilatar se porventura seria apenas um artifício retórico para contentar o amigo. Conhecendo-o agora um pouco mais, as palavras ali escritas adquirem maior significado, justificando-se: “Eu entrava no mundo, cego e sem direção quando te encontrei. Era em 1880. Encontrei-te como a um apóstolo. Os teus conselhos foram um evangelho. Com eles aprendi a lutar e a perseverar” (Ibidem: 19).

4. Alberto Nepomuceno no Rio de Janeiro

Ao início da década de 1880, no Rio de Janeiro foi criada uma instituição que teve grande destaque, o Club Beethoven (1882-1890), entidade muito seleta, social, cultural e musicalmente. A maioria dos concertos oferecidos pela instituição consistia em programas de música de câmara. Poucas vezes no ano realizava também concertos sinfônicos. O próprio surgimento do Club coincidiu com a década em que passou a existir um interesse maior pela música alemã no Rio de Janeiro, cidade até então dominada pela música italiana de ópera. Como pano de fundo, as elites em geral viviam sob influência cultural francesa.

Na mesma cidade havia outra instituição similar e mais antiga, o Club Mozart (1867-1889), com número de sócios mais ou menos equivalente, porém com características próprias que diferenciavam as duas instituições entre si: “Outro aspecto importante é a forte presença, dentro do repertório do Club Beethoven, de compositores alemães, em total contraste com a clara preferência do Club Mozart pelos autores italianos, como Verdi e Donizetti” (AUGUSTO, 2010: 149).

O escritor Machado de Assis assumiu a modesta função de bibliotecário do novo Club Beethoven, chegando a tornar-se membro de sua diretoria após alguns anos. Fora dali, ele exercia uma certa liderança entre os escritores do Rio de Janeiro, liderança mais meritória que combativa, pois o escritor, nessa fase da vida, recusava-se a entrar em polêmicas literárias que eram tão frequentes à época. Ao contrário, os escritores do movimento do Recife amavam as polêmicas, com destaque de Sílvio Romero que, mesmo passando a viver no Rio de Janeiro após 1880, continuava exercendo verdadeira oposição ao grupo dos escritores locais, sem poupar nem sequer a Machado de Assis.

A abordagem da obra de Machado se converte no confronto entre o grupo fluminense e o movimento do Recife, que Carlos de Laet chamou, com malícia, de “escola teuto-sergipana”, em alusão ao germanismo cultural e à naturalidade de seus líderes. Romero contra-atacou ao apelidar os escritores do Rio de Janeiro de “escola galo-fluminense”, adepta do francesismo (VENTURA, 1991: 103).

Apesar de tão declarado antagonismo, em 1883, ano da morte de Wagner, Machado de Assis passou a ter aulas privadas de alemão, havendo a partir daí, em suas obras, um “aumento das referências explícitas a obras de língua alemã” (WEHRS, 1997: 120). Nesse mesmo ano, ocorreu a estreia da primeira ópera de Richard Wagner no Rio de Janeiro. Na imprensa não havia apologistas de Wagner com maior expressão, e sua influência sobre outros compositores nem sempre era bem vista, tal como aconteceu com a ópera *Fosca*, de Carlos Gomes, ali mesmo alguns anos antes. Há relato de que a suposta influência wagneriana

da *Fosca* teria dificultado sua recepção no Rio de Janeiro, assim como ocorrera na Itália em sua estreia (GUANABARINO, 1880: 6-7), mostrando a semelhança de ambos os contextos.

Finalmente se anunciou a estreia da primeira ópera de Wagner no Rio de Janeiro. Havia, naturalmente, a curiosidade do público para conhecer a música de tão decantado compositor, mas também se pode inferir que o público não estava preparado para a música que iria ouvir. Foi assim que, no dia 19 de setembro de 1883, ouviu-se *Lohengrin* no Rio de Janeiro. Era apresentada pela Empresa Ferrari, companhia italiana de óperas, portanto, cantada em italiano como seriam todas as óperas de Wagner montadas na América do Sul, até o ano de 1922. Não foi um sucesso, ao contrário, a recepção foi ruim, do público e da crítica. Pode-se supor que aquela ópera específica soasse monótona e cansativa para o público local, acostumado com outro tipo de espetáculo.

Tudo indica que o apreço pessoal do Imperador Pedro II por Wagner não foi difundido entre seus súditos, primeiro porque sua presença em espetáculos de óperas wagnerianas sempre ocorreu na Europa, durante suas viagens. Somente se tornou mais conhecida sua presença na inauguração do Teatro de Bayreuth, em 1876, porém o “assunto” Wagner é frequente em suas correspondências (MARIZ, 1997: 165), e outros fatos ainda nebulosos dessa relação ainda aguardam por pesquisas futuras.

Ao início de 1885, antes de completar vinte e um anos, Nepomuceno foi viver no Rio de Janeiro, capital do Império. Era a mais desafiadora de todas as suas empreitadas até o momento. Buscando trabalho como pianista, passou a atuar no prestigioso Club Beethoven, levando-nos a crer que sua escolha, entre as duas instituições similares que havia na cidade, foi dirigida, muito provavelmente, pela preferência do Club Beethoven pela música alemã, uma vez mais evidenciando suas preferências.

Dentre as diversas categorias de sócios que o Club oferecia, Nepomuceno deve ter pertencido à categoria dos sócios “prestantes”, aqueles que prestavam serviços (AUGUSTO, 2010: 145), e ali iniciou também suas relações sociais com o ambiente musical do Rio de Janeiro. É provável que tenha sido o local em que conheceu duas pessoas que se tornarão seus grandes amigos, com os quais compartilhará momentos decisivos de sua vida: Leopoldo Miguez e Frederico Nascimento⁸.

Muitos dos numerosos concertos em que participou eram avaliados pelos principais críticos musicais da cidade, destacando-se Oscar Guanabarino, de quem se conhece a atuação somente em momentos futuros, em que ambos estiveram em conflito, mas não no que corresponde a seus primeiros anos do Rio de Janeiro. Nesse período, o crítico nunca lhe foi hostil, ao contrário.

Guanabarino era pianista e tinha especial predileção por avaliar os grandes executantes deste instrumento que por ali passavam. Na única ocasião em que Nepomuceno atuou como solista de uma obra maior para piano e orquestra, em 1886, tocando o 3º *Concerto para Piano* de Beethoven, apresentação em que estava presente a Família Imperial, o crítico foi bastante conciso, pois o restante do programa era extenso. Viu limitações no pianista, sem detalha-las, porém não o culpou pelo malogro do resultado: “O brilhante concerto de Beethoven, op. 37, enquanto seja um pouco superior às forças e estilo do Sr. Alberto Nepomuceno, poderia produzir melhor efeito se não fosse o desastrado modo por que se conduziu a orquestra sob a batuta do Sr. Otto Beek, [...].” (GOLDBERG et alii, 2019: 41).

Bem mais rico em informações é o texto do mesmo crítico referindo-se ao primeiro concerto organizado por Nepomuceno no Rio de Janeiro, em 1887, realizado no Conservatório de Música, portanto independente do Club Beethoven. É um longo programa de música de câmara e piano solo, no qual Nepomuceno é o único pianista a atuar. Entretanto ele também se apresenta como compositor, executando cinco peças de sua autoria. Tendo músicos convidados, o programa assemelha-se àquele do Recife, comentado anteriormente, de 1882, no entanto já não há fantasias e transcrições. Todo o programa é autoral, indicando outro tipo de preocupação ao ser elaborado, apenas alguns anos depois. O crítico, desta feita, é bem mais minucioso, avaliando seus múltiplos talentos.

Mais inteligente do que estudosos é fácil acreditar que os seus conhecimentos teóricos, adquiridos quase que por si só, são muito mais importantes do que as suas qualidades como pianista *virtuose*. E, na verdade, ao passo que as suas composições apresentam um cunho característico de mestre, e enquanto o seu estilo como executante se patenteia altamente artístico e apaixonado, fazendo cantar o instrumento com todas as gradações impostas e apropriadas à fraseologia musical e de uma distinção muito agradável; ao passo, dizíamos, que esses dois predicados de grande valor se encontram reunidos na pessoa do Sr. Nepomuceno, como *virtuose* é incompleto (GOLDBERG et alii, 2019: 180).

Quanto ao crítico, é muito provável que ele estivesse sendo honesto e verdadeiro em seu juízo, sem qualquer interferência de simpatias pessoais. Deve-se lembrar que para ele, no Rio de Janeiro, o paradigma de pianista, tantas vezes mencionado, era Arthur Napoleão. Contudo, a escolha das obras do programa possui ainda mais semelhanças com aquele do Recife. Aparte as composições de Nepomuceno, todas as demais, em que o piano não acompanha simplesmente, são de autores alemães, com exceção de Liszt: Beethoven, Schumann e Henselt. Torna-se então ainda mais evidente seu interesse pessoal pela música alemã, pois não se trata de um concerto do Club Beethoven onde tinha preferência. O

programa escolhido reitera o mesmo princípio que havia norteado aquele de 1882. Ali, a exceção foi Chopin, aqui é Liszt, mas continua o absoluto predomínio alemão.

Como tantos outros músicos brasileiros de sua época, Nepomuceno também almejava estudar na Europa, mas não encontrou o costumeiro apoio do governo imperial, outro episódio nebuloso que também necessita ser melhor esclarecido. No Rio de Janeiro fez novos amigos e entre eles estava o renomado escultor Rodolfo Bernardelli que, do próprio bolso, decidiu auxiliar dois jovens artistas a irem para a Europa estudar: o pintor Belmiro de Almeida e ele, Alberto Nepomuceno. Em busca de mais recursos, o pianista ainda realizou duas excursões como camerista, acompanhando instrumentistas de cordas. A primeira, à capital e interior do Estado de São Paulo, no início de 1888, e a segunda, ao Ceará, Pará e Amazonas, em companhia do amigo Frederico Nascimento, em abril e maio. No meio do ano partiu para a Itália, começando nova etapa de sua vida (PEREIRA, 2007: 51-55).

Quem também começava nova etapa era o Brasil, com o final do Império e o advento da República no ano seguinte. Até o início do novo século, diversos fatores colaboraram para mudar o cenário anterior: a gradativa e numerosa vinda, para a Corte, de intelectuais do movimento nordestino em busca de trabalho, arrefecendo os ânimos e melhorando a difusão do germanismo; o final do Império e implantação da República, ancorada em ideais de progresso e modernidade, dos quais se dizia que Wagner era um símbolo; a mais frequente vinda de diferentes óperas de Wagner na década de 1890 em diante, ainda cantadas em italiano até 1922; e a inauguração dos teatros municipais do Rio de Janeiro (1909) e São Paulo (1911), oferecendo melhores condições para a complexa montagem de suas óperas, assim como sistemas mais eficientes de gerenciar temporadas líricas nas duas cidades (RODRIGUES, 2011: 148-152).

A recepção a Wagner transformou-se já em 1892, com a vinda de uma ópera de natureza diferente da anterior, *Tannhäuser*. Foi um verdadeiro sucesso de público e crítica, provocando manifestações até dos mais discretos, como Machado de Assis que escreveu uma de suas mais difundidas crônicas em que fala de música. Ali estão expressões de entusiasmo: “Bela entrada de fagotes. Os coros admiráveis, e o trabalho dos violinos simplesmente esplêndido. [...] Aquele motivo obrigado dos violinos é a mais bela inspiração que tenho ouvido: lá, lá, lá, trá, lá, lá, trá [...] Um ato esplêndido!” (ASSIS, 1946: 139-144).

Tudo isso coincidia com o ocaso da carreira e final da vida de Carlos Gomes cuja imagem esteve sempre vinculada ao Império, e portanto, ao passado. No entanto, sua morte, em 1896, provocou consternação nacional e as maiores cerimônias fúnebres que o país já vira, ironicamente capitalizadas pelos políticos e governantes republicanos. Provocou nova onda

nacional de publicações sobre si, talvez maior que em seus dias de glória. Machado de Assis, por exemplo, chegou a escrever cinco crônicas que trazem alusões à sua morte, encontradas na mesma publicação da crônica wagneriana citada. Quando Nepomuceno retornou ao Brasil, em 1895, presenciou tudo isso, participando também das cerimônias. De agora em diante seus desafios serão imensos, mas será nosso mais importante compositor do início do novo século.

5. Conclusão

Nosso trabalho buscou rever criticamente algumas tendências que a historiografia tradicional manteve com respeito a Alberto Nepomuceno, mas também tentou preencher lacunas porventura existentes no conhecimento do compositor, especialmente referentes ao período em que viveu no Recife. Tentamos ainda acompanhar a evolução de seu pensamento, através dos indicativos oferecidos por suas preferências e atitudes, tanto no Recife quanto em sua primeira passagem pelo Rio de Janeiro, limitando nosso estudo, com alguma flexibilidade quando necessário, ao momento em que partiu para estudar na Europa.

O Modernismo nacionalista de 1922 impôs à cultura brasileira uma visão única do nosso passado, de acordo com sua própria ótica e medida de valores. Tudo isto não seria tão nocivo se o passado já estivesse devidamente historiado, porém começava a sê-lo justamente pelos próprios modernistas, em obras fundadoras da nossa historiografia musical. Daí tantos personagens terem sido penalizados, com visões distorcidas que não lhes faziam justiça. Este foi o caso de Alberto Nepomuceno, embora alguns modernistas estivessem seguros de estar-lhe honrando com o atributo de antecessor de seu próprio movimento. Estavam errados. Nepomuceno foi bem mais que isto, não se limitando a fronteiras geográficas.

Em primeiro lugar, foi na Europa que compôs suas principais obras de caráter brasileiro, por razões que ousamos supor ao longo do texto. Retornando ao Brasil, as poucas novas obras “brasileiras” que surgiram, só ocorreram nos primeiros anos após o retorno: *As uiaras* (1895), *Serenata* (1902), *O garatuja* (1904). Até mesmo as canções, após 1908, já começaram a demonstrar renovação na linguagem musical.

Quando teve a oportunidade de compor uma grande ópera, *Abul*, poucos anos antes das comemorações do Centenário da Independência que mantinham o país em “estado de patriotismo”, escolheu um assunto centrado na antiga Babilônia, simbolista e universal. Nepomuceno foi, na realidade, nosso compositor mais cosmopolita. Se em seus afazeres, dedicou-se incansavelmente ao seu país, como compositor, não se limitou a ele, transcendendo sua nacionalidade.

Referências:

- ANDRADE, Ayres de. A propósito de um centenário: Da estreia no Brasil de duas obras de Debussy. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 11-35, jul.-set. 1962.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- ARANHA, Graça. O milagre de Tobias Barreto. In: BARRETO et al. *Tobias Barreto (1839-1889): Bibliografia e Estudos críticos*. [S.l.]: Centro de Documentação do Pensamento Brasileiro. [s.d.]. p. 120-123. Disponível em: http://www.cdpb.org.br/antigo/tobias_barreto.pdf. Acesso em: 5 out. 2020.
- ASSIS, Machado de. *A Semana: 1895-1900*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1946, v. 1.
- AUGUSTO, Antonio José. *A questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República (1846-1914)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, Funarte, 2010.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- BARRETO, Luiz Antonio. Tobias Barreto: uma bio-bibliografia. In: BARRETO et al. *Tobias Barreto (1839-1889): Bibliografia e Estudos críticos*. [S.l.]: Centro de Documentação do Pensamento Brasileiro, [s.d.]. p. 3-8. Disponível em: http://www.cdpb.org.br/antigo/tobias_barreto.pdf. Acesso em: 5 out. 2020.
- BOOTH, Ronald Earl; rev. THIEMEL, Matthias. Heller, Stephen. In: *Grove Music Online*, 2001. p. 1-13. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12736>. Acesso em: 18 set. 2020.
- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos 1750-1880*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- CASCUDO, Teresa. Relações musicais luso-brasileiras em finais do século XIX. *Revista Camões*, Lisboa, n. 11, p. 136-141, out.-dez. 2000.
- CORRÊA, Sérgio Alvim. *Alberto Nepomuceno: catálogo geral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, Coordenação de Música, 1996.
- DINIZ, Jaime C. *A Sinfonia de Alberto Nepomuceno*. Recife: Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal do Recife; Imprensa Universitária, 1964.
- FONSECA, Zilda. *Euclides Fonseca: Meio século de vida musical no Recife*. Recife: Editora Universitária, 1996.
- FROUD, Nathalie. Ravina, Jean Henri. In: *Grove Music Online*, 2001. p.1. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45132>. Acesso em: 18 set. 2020.

GOLDBERG, Luiz Guilherme. *Um Garatuja entre Wotan e o Fauno: Alberto Nepomuceno e o Modernismo Musical no Brasil*. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

GOLDBERG, Luiz Guilherme; OLIVEIRA, Amanda; MENUZZI, Patrick (Org.). *Transcrições guanabarinhas: antologia crítica – O Paiz (1890-1899)*. Porto Alegre: LiquidBook, 2019.

GUANABARINO, Oscar. *Folhetins sobre a ópera Fosca de Carlos Gomes*: publicados na Gazeta da Tarde. Rio de Janeiro: Typographia Primeiro de Janeiro, 1880.

LIBERAL, Ana Maria. Música, identidade e cultura nas relações musicais luso-brasileiras em finais do séc. XIX. In: CONGRESSO INTERNACIONAL MÚSICA, CULTURA E IDENTIDADE NO BICENTENÁRIO DA ELEVAÇÃO DO BRASIL A REINO UNIDO, 2015, São Paulo. *Anais [...]*. Lisboa: Caravelas, CESEM, FCSH-UNL, 2016. p. 78-90.

MARIZ, Vasco. *Vida musical*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

PEQUENO, Mercedes dos Reis. Impressão musical no Brasil. In: *Encyclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2. ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998. p. 370-379.

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política*: Alberto Nepomuceno e a República Musical. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

PIGNATARI, Dante. *Canto da Língua*: Alberto Nepomuceno e a invenção da canção brasileira. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

RODRIGUES, Lutero. *Carlos Gomes – um tema em questão*: a ótica modernista e a visão de Mário de Andrade. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

RODRIGUES, Lutero. A periodização modernista e os compositores da Primeira República. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA, 9, 2019, Goiânia. *Anais do IX Simpósio Internacional de Musicologia*. Goiânia: UFG/EMAC, 2019. p. 114-123.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960, v. 1.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical*: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VERMES, Viviana Mônica. *Alberto Nepomuceno e a criação de uma música brasileira*: evidências em sua música para piano. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 1996.

VIDAL, João Vicente. *Formação Germânica de Alberto Nepomuceno*: Estudos sobre Recepção e Intertextualidade. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

WEHRS, Carlos. *Machado de Assis e a magia da música*. Rio de Janeiro: C. Wehrs; Sette Letras, 1997.

¹ É muito provável que a menção a Nepomuceno não se encontre na primeira edição da obra, de 1888, tendo sido inserida em suas edições posteriores. Com o isolamento na pandemia, não nos foi possível verificá-lo.

² Ao contrário de ser “antecessor” do Modernismo de 22, propusemos, no IX Simpósio Internacional de Musicologia da UFG, em 2019, que Nepomuceno seria um dos líderes do “Primeiro Modernismo brasileiro”, denominação proposta para o movimento ocorrido ao início do séc. XX, no Rio de Janeiro. O texto do trabalho encontra-se no link: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/988/o/Anais_2019.pdf, entre as páginas 114-123.

³ Se não fosse o interesse por elas, demonstrado por alguns pesquisadores com o destaque de Rodolfo Coelho de Souza, ainda hoje estariam totalmente desconhecidas entre nós.

⁴ As transcrições foram realizadas em Berlin, no ano de 1844.

⁵ Por fim, até a escolha da obra que encerra a apresentação também poderia ser creditada à maior viabilidade do repertório francês.

⁶ Zilda Fonseca faleceu após a publicação do livro e este teve tiragem limitada. Atualmente é considerado “esgotado” nas livrarias. Recebemos um exemplar oferecido por sua filha, Eleonora Fonseca, a quem muito agradecemos, através da intermediação do musicólogo Sérgio Dias que nos tornou possível o acesso ao livro, dias antes do Simpósio Alberto Nepomuceno. A ele nosso sincero agradecimento.

⁷ Agradecemos ao Prof. Carlos Alberto Figueiredo a observação de que Victor Préalle já estivera trabalhando no Rio de Janeiro, remetendo-nos ao verbete “Impressão musical no Brasil”, da *Encyclopédia da música brasileira*, de autoria de Mercedes dos Reis Pequeno, que faz referências a ele, às páginas 373, 378.

⁸ Na seção “Cronologia”, do *Catálogo Geral*, encontra-se que Nepomuceno “faz amizade com Machado de Assis” no Club Beethoven, onde ambos trabalhavam. Contudo, a própria obra reproduz uma carta do escritor dirigida a Nepomuceno, alguns anos mais tarde, cujo tratamento formal empregado, não sendo correspondência institucional, não indica tal amizade (CORRÊA, 1996: 11, 32).

A Série Brasileira de Alberto Nepomuceno: realismo musical, *Tonmalerei* e nacionalismo

Norton Dudeque

Universidade Federal do Paraná - norton.dudeque@ufpr.br

Resumo: A *Série Brasileira* (1891) de Nepomuceno é frequentemente classificada como uma das obras precursoras do nacionalismo na música brasileira. No entanto, outras vertentes de entendimento da obra podem ser consideradas. Neste texto, a obra é abordada de acordo com proposições de Dahlhaus sobre Realismo em música, e *Tonmalerei* (ou pintura musical). Ademais, propõe-se uma narrativa musical alternativa da obra como um todo, concluindo-se que, pela caracterização de atmosferas da natureza e da sociedade brasileiras, o compositor almeja uma interpretação da sua obra como sendo nacionalista.

Palavras-Chave: Realismo em música. *Tonmalerei*. Nacionalismo. Nepomuceno. *Série Brasileira*.

Alberto Nepomuceno's *Série Brasileira*: musical realism, *Tonmalerei* and nationalism

Abstract: Nepomuceno's *Série Brasileira* (1891) is frequently classified as one of the precursors Works of Brazilian music nationalism. However, this work may be approached in different ways. In this paper I consider Dahlhaus's propositions on musical realism and *Tonmalerei* (tone-painting). Furthermore, I propose an alternative narrative for the work and, finally, I conclude that by characterizing atmosphere related to Brazilian nature and society, the composer aims for an interpretation of his work as nationalist.

Keywords: Realism in music. *Tonmalerei*. Nationalism. Nepomuceno. *Série Brasileira*.

Introdução

Dahlhaus escreveu em 1982 sua monografia dedicada ao realismo em música (*Musikalischer Realismus: Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, traduzido para o inglês como *Realism in Nineteenth-Century Music*, 1985). No seu texto, Dahlhaus não provê uma definição sobre o termo, mas levanta uma série de questões pertinentes que serão abordadas nesta apresentação. Na música brasileira, a *Série Brasileira* de Alberto Nepomuceno tem sido classificada como obra precursora do nacionalismo. No entanto, esta obra pode ser considerada como ilustrativa de tendências estéticas provindas do pensamento europeu que, adotadas na literatura e na estética brasileira, engendraram uma obra ilustrativa do realismo em música. Na breve análise da *Série Brasileira* de Alberto Nepomuceno que segue, o objetivo é o de prover uma alternativa no entendimento desta obra tão capital para a música brasileira.

Uma primeira questão levantada por Dahlhaus refere-se à imitação da natureza (*imitatio naturae*) como uma das premissas da arte nos séculos XVII e XVIII até seu entendimento no século XIX. Ele lista características para a música do século XVII: 1. a imitação de sons não musicais; 2. fenômenos acústicos que podem representar movimento

espacial e temporal; 3. imitação de inflexões da fala, representando tanto uma imitação da natureza quanto uma imitação relacionada à emoção, e que nos remete à retórica musical do barroco.

A partir do século XVIII, esta ideia é reinterpretada como natureza criativa, ou *natura naturans*. Entre as características que Dahlhaus lista, encontram-se: 1. *Tonmalerei*, “pintura musical”, que passou a ser vista como autenticamente subjetiva e expressando sentimentos na música (o exemplo que Dahlhaus cita é a Sinfonia Pastoral de Beethoven); 2. os movimentos espacial e temporal passam a ser entendidos como metáforas possíveis; 3. inflexões da fala são reinterpretadas para a realização da expressividade musical.

Ao final do século XIX estas concepções mudam novamente, assim Dahlhaus lista: 1. *Tonmalerei*, pintura musical, ou seja, a “descrição” ou imitação de eventos visuais e sonoros, impressões, sensações etc., em particular, aqueles encontrados na natureza ou na vida cotidiana, passa a ser sempre designada como “realista” ou “naturalista”. Muito embora a visão conservadora adotasse uma postura negativa em relação ao Realismo, *Tonmalerei* foi visto como polêmico, uma rebelião contra a estética do “belo na música”; 2. a proclamação da “objetividade” como uma forte reação à estética do gênio que dominou a era do romantismo; 3. a teoria dos afetos passa a ser reinterpretada (DAHLHAUS, 1985: 16-29). Uma consequência óbvia destas observações é a relação de como Dahlhaus percebe e explica a ligação entre realismo musical e nacionalismo, ele explica que

realismo musical e nacionalismo estão inextricavelmente associados no século XIX, ao ponto que “entonações” musicais, as quais sempre são as entonações de uma língua nacional, representam um critério para o estilo realista...a única maneira da música alcançar o realismo é se apropriando da substância musical de uma linguagem, e a ideia que a originalidade de um compositor deva ser baseada no ‘espírito popular’, se for para ter alguma substância, são, no século XIX, a era de ambos, realismo e nacionalismo, dois lados da mesma moeda (DAHLHAUS, 1985: 101-102)¹

Os ideais estéticos germânicos e franceses do final do século XIX, voltados para a objetividade da ciência, do positivismo e do realismo literário, o abolicionismo e o republicanismo, dominaram as opções ideológicas no Brasil a partir de 1870. A primeira transposição dessa realidade em termos de consciência cultural se deve à “Escola do Recife”, em particular a Tobias Barreto (BOSI, 2006: 164-165). Romero sumariza:

Positivismo, evolucionismo, darwinismo, crítica religiosa, naturalismo, cientificismo na poesia e no romance, folclore, novos processos de crítica e história literária, transformação da intuição do Direito e da política, tudo então se agitou e o brado de

alarmá partiu da Escola de Recife (ROMERO, 1926: XXIII-XXIV, apud BOSI, 2006: 166).

A ligação de Nepomuceno com Tobias Barreto, líder da “Escola do Recife”, nos remete a uma conexão com as ideias surgidas a partir de 1870². Em 1881, Nepomuceno passa a frequentar a Faculdade de Direito do Recife e a ter um contato direto com Tobias Barreto, estudando com ele filosofia e alemão (CORRÊA, 1996: 12; vide também PEREIRA, 2004: 75) e se envolvendo em atividades abolicionistas e republicanas entre 1882 e 1885³.

Nos seguintes comentários sobre a *Série Brasileira* observa-se e enfatiza-se elementos de Realismo em música, considerando-se uma narrativa implícita na obra e que Nepomuceno realça através de elementos estruturais na sua obra. Em suma, a argumentação desta análise é direcionada para a identificação desta retórica realista e de *Tonmalerei* nesta obra de Nepomuceno.

A *Série Brasileira* (1891) contém os seguintes movimentos: “Alvorada na Serra”, “Intermédio”, “Sesta na Rede” e “Batuque”. Duas destas peças são derivadas de obras anteriores de Nepomuceno. O “Intermédio” utiliza material do “Intermezzo” do Quarteto para cordas n. 3 de 1891, e o “Batuque” é uma orquestração da *Dança de Negros* composta em 1887. Nas peças da *Série Brasileira*, Nepomuceno descreve, em música, aspectos relacionados à natureza, tais como o alvorecer da manhã na montanha, um canto de pássaro, além de imitações de danças e costumes sociais, tais como o maxixe e o balançar de uma rede, e até mesmo produz uma mimese de dança na última das peças, “Batuque”, inserindo música alegadamente de caráter afro-brasileiro. A *Série Brasileira* pode ser considerada como um retrato da natureza e da sociedade brasileira da sua época. No entanto, não se deve limitar a leitura a este tipo de indagação com o perigo de uma simplificação, por vezes demasiada, de uma possível contextualização e argumentação analítica mais complexa⁴.

Squeff tem observado a insistência equivocada dos musicólogos brasileiros em atribuir importância à música de Nepomuceno somente pela sua tendência nacionalista (SQUEFF, 2001: 33). De fato, o nacionalismo na música de Nepomuceno é somente um dos aspectos da sua ideologia, diretamente relacionado ao credo republicano de “Ordem e Progresso”. De acordo com as crenças republicanas, a então recente República do Brasil tinha que ser mostrada ao mundo, e em particular à Europa, como uma nação progressista, que em sua história recente tinha abolido a escravidão (1888) da sua realidade. A abolição da escravatura significou para Nepomuceno a liberação para incluir música afro-brasileira na sua própria música, uma vez que os escravos, teoricamente, deixaram de ter um status inferior entre a população brasileira. Nepomuceno, portanto, deve ter se sentido livre para incluir na

Série Brasileira ritmos sincopados, alegadamente oriundos de música afro-brasileira, e mostrado esta música à audiência europeia e brasileira como representante do seu país moderno e progressista.

Da mesma maneira, entende-se que as influências europeias presentes na música de Nepomuceno, também refletem esta ideologia. De fato, Nepomuceno apresentou na sua obra diversas tendências estéticas da sua época, incluindo aí conotações descritivas, sociais e políticas.

Para relembrarmos, os modelos da música composta no Brasil na segunda metade do século XIX, eram principalmente o italiano, francês e do classicismo vienense. Um dos exemplos mais citado é a ópera *O Guarani* (1870) de Carlos Gomes (1836–1896), baseada na novela de José de Alencar que conta a estória de amor entre um índio guarani pela filha de um aristocrata português, no que Hess chama de “um dos mitos fundacionais no Brasil, mestiçagem, ou a mistura entre índios, europeus e africanos na população brasileira” (HESS, 2013: 85). Outro exemplo ocorre justamente na *Série Brasileira* (1891) para orquestra, pois apresenta nos seus movimentos referências à esta mistura de aspectos diferentes de raças distintas e formadoras da população brasileira. Assim: “Alvorada na Serra” - a natureza; “Intermédio” - o social-urbano; “Sesta na Rede” - o costume social; e “Batuque” - o social e político.

2. Comentários analíticos

Nos comentários que seguem, observa-se na *Série Brasileira* e enfatiza-se elementos descritivos que podem ser relacionados ao Realismo em música, a *Tonmalerei*, mas que também proveem a narrativa da obra.

2.1 Alvorada na Serra – “natureza criativa”

No primeiro movimento, “Alvorada na Serra”, considerando-se o título descritivo que Nepomuceno dá à sua peça, tem-se um direcionamento para uma representação de imitação da natureza (*imitatio naturae*) através da imitação de sons não musicais (canto do sabiá); de movimento temporal, analogia entre o amanhecer e a passagem do tempo; de “pintura musical” (*Tonmalerei* ou *Wortbildung aus Naturlauten*); e de natureza criativa (*Natura naturans*).

A peça é uma representação pictórica do alvorecer nas montanhas. A descrição que Nepomuceno almejou representa, através de vários parâmetros musicais, os elementos sonoros capazes de refletir uma imitação da natureza criativa.

O Ex. 1 ilustra a apresentação da primeira frase do tema (baseada na canção Sapo cururu), a qual é acompanhada de uma intervenção nas flautas e de uma nota pedal nas trompas (c. 1-13). A melodia é desenvolvida brevemente no oboé entre os c. 7-13, e contempla, no c. 8, a introdução de uma síncope que já nos remete a um elemento folclórico nacional. No entanto, esta sensação é interrompida ao apresentar-se os intervalos de 4^a justa entre Lá e Mi, com sua finalização por grau conjunto descendente, em Sol. A repetição deste último motivo, reforça o caráter bucólico da melodia, e o caráter serrano do início da obra. Pela sua terminação, esta primeira apresentação da melodia chega a expor um caráter mais modal do que tonal, portanto, de caráter pastoral. O pedal nas trompas cumpre uma função sintática de repouso, de falta de movimento, o que se pode associar à ideia de primitivo ou estático, no contexto da peça, de uma falta de movimento temporal e espacial. Assim, o pedal desempenha uma função que se refere a um tema ainda não desenvolvido e até mesmo com uma conotação de “primitivo”.

I. Alvorada na Serra

Exemplo 1: “Alvorada na Serra”, comp. 1-13.

Um processo imitativo inicialmente entre clarinetes e oboés, nos c. 21-29, culmina em uma primeira e afirmativa apresentação de fortíssimo (ff) do tema. O processo para chegarmos até esta apresentação inicia-se no c. 21, com as imitações nos sopros, até que nos c. 25-29 a melodia completa apresentada no clarinete é imitada pelo oboé.

O próximo estágio, ilustrado no Ex. 2, é o adensamento da textura (c. 29-43) com a entrada dos trompetes com uma figuração de mínimas, sobre o pedal de dominante nos violoncelos, e as imitações do início do tema, nos sopros (clarinetes e oboés) e nas cordas (1^{os} e 2^{os} violinos). A partir do c. 38, ocorre uma redução progressiva do motivo inicial até sua completa liquidação e transformação em trinado no c. 43.

Exemplo 2: “Alvorada na Serra”, c. 34-43.

Ao atingir uma apresentação ~~gg~~ do tema (c. 44), inicia-se um processo de preparação para a apresentação de um ponto importante dentro da narrativa elaborada por Nepomuceno: o canto do sabiá. Este processo inicia-se com a apresentação da melodia inicial com uma textura orquestral mais densa (c. 44-47). Um processo de redução motívica (c. 48-51), também é elaborado até o ponto de modulação de Dó maior para Lá maior (c. 52) que,

por sua vez, conduzirá, através de uma linha do baixo cromática ascendente (Lá – Lá § – Si), a Ré maior, a tônica temporária do início da seção de apresentação do canto do sabiá. Um novo processo de liquidação motívica ocorre entre os c. 67-74 (vide Ex. 3). Segue uma breve passagem por Ré maior, enfatizando arpejos na harpa e a subsequente apresentação do canto do sabiá, primeiramente em Lá menor, passando por Ré menor e, finalmente, em Dó maior.

Exemplo 3: “Alvorada na Serra”, c. 44-51, c. 67-74.

A narrativa musical de Nepomuceno é extremamente clara e de fácil percepção. Uma narrativa com elementos que remetem a natureza em criação (o amanhecer), a elementos do folclore (Sapo Cururu), a pintura musical (*Tonmalerei*), a imitação de sons não musicais (canto do sabiá), e ao aspecto de deslocamento temporal (o avançar do amanhecer).

A seção B da peça, *Molto Moderato*, reaproveita o material do canto do sabiá para uma elaboração de motivos musicais. Assim, Nepomuceno consegue associar sons não musicais (o canto do sabiá) à elaboração musical, e dar a sua obra uma conotação estética de arte pela arte, de elaboração do material musical de maneira sofisticada. A transformação motívica, c. 94-107, com reaproveitamento do material do canto do sabiá, não se fixa como material principal da seção (Ex. 4).

(Canto do Sabiá)

Exemplo 4: “Alvorada na Serra”, canto do sabiá, c. 94-100

O material temático principal da seção, entre os c. 108-165, é um tema novo, inicialmente apresentado no registro grave dos violinos. A melodia é apresentada com antecedente e consequente assimétricos (5 + 3 compassos) (c. 108-115), e que subsequentemente sofrem uma variação e um processo de elaboração motíva, que assegura uma conexão motíva com o material seguinte (c. 116-136). O movimento de registro é do grave para o agudo e move-se de Dó maior (c. 108-124) para Sol § maior (c. 129-142). Uma breve interrupção em Dó maior represta o tema principal da seção, mas novamente segue uma subseção, *a tempo*, que inicia o retorno à tônica inicial, Dó maior, e à Seção A’.

A seção A’ (c. 166-190), é abreviada em relação à seção inicial. No entanto, todos os elementos marcantes da primeira seção estão presentes: a. o início da canção folclórica; b. a apresentação da melodia inicial sem uma definição muito clara da tônica; e c. a citação do canto do sabiá.

2.2 Intermédio – “o popular apresentado de maneira culta”

O “Intermédio” deriva seu material básico do terceiro movimento do Quarteto para cordas n. 3⁵, mas o desenvolvimento que este material sofre é grande e engendra elementos que podem ser compreendidos como ligados a uma estética de caráter nacional, ou como aponta Mário de Andrade:

Se observe como no “Batuque” (A. Nepomuceno, “Série Brasileira”, nº 4, ed. C. Arthur Napoleão) certa frase repetida sempre pelas cordas, apresenta a síncopa obrigatória em todos os tempos, vai em progressão porém ascendente. É uma frase sem caráter, possuindo a retórica nacional mas não possuindo nacionalidade. Uma falsificação nacional. Já porém no Intermédio (nº 2 da mesma peça), certos arabescos em destaque, descendentes, (comps. 15 a 18-, são bem mais característicos apesar de não trazerem síncopa (ANDRADE, 1972: 47, rodapé 1).

No entanto, o quanto nacionalista é a música da *Série Brasileira*, em particular no “Intermédio” e no “Batuque” é discutível. A utilização de elementos rítmicos sincopados e melodias derivadas de ritmos populares, parece não corroborar a ideia de nacionalismo em uma obra que tem por característica geral a representação e a manifestação de valores nacionais, sociais e políticos. É neste sentido que o “Intermédio” parece ser menos interessante se visto em termos de uma expressão de caráter nacionalista, e mais interessante se observado do ponto de vista de uma representação de um aspecto social da época de seu compositor. Notável, portanto, torna-se a melodia da seção *Più Lento* da peça. A melodia é centrada em Fá ♭ menor e apresentada pelo oboé. Recebe a indicação de *sentito*. O que se destaca nessa melodia é sua constante reiteração da figura sincopada e de frases longas, o que propicia o sentido de uma melodia fluente e característica de dança popular, especificamente de um maxixe. Importante para o caráter do trecho é o acompanhamento orquestral que, com sua constância rítmica, nos lembra um acompanhamento de habanera. O Ex. 5 ilustra a passagem.

(c. 45-62) 2º tema (fá sustenido menor)

Ob. *p sentito*

Vls. I, II

Va.

Vc.



Exemplo 5: “Intermédio”, c. 45-62.

O aspecto mais interessante deste movimento, no entanto, refere-se à adaptação que Nepomuceno faz na utilização destes elementos na forma sonata. A apresentação dos dois temas corresponde aos temas em uma organização de exposição de forma sonata: 1º tema em Lá maior e reapresentado em Fá § menor (c. 1-36), transição (c. 37-44.1), e 2º tema em Fá § menor (c. 44-104). A seção central de desenvolvimento apresenta uma elaboração dos elementos temáticos apresentados na exposição e, de maneira significativa, apresenta uma seção de retransição (c. 148-159), cumprindo, assim, com as funções sintáticas da seção correspondente da forma. A reexposição, por sua vez, apresenta a resolução tonal dos dois temas na tônica: 1º tema em Lá maior e 2º tema em Lá menor.

A retórica que Nepomuceno propõe neste movimento é, em primeiro lugar, a de uma inserção de elementos que fazem referência à música de caráter nacional, em segundo, dentro de um contexto da música europeia. O primeiro, representa o seu país, o nacional, a realidade de aspectos sociais representados pela dança, o maxixe. O segundo, a tentativa de mostrar esta realidade de acordo com a tradição europeia de “música culta” ao utilizar a forma sonata.

2.3 Sesta na Rede – “o social”

A terceira peça da *Série Brasileira* retoma o caráter descriptivo. Como o título dado ao movimento sugere, o balançar de uma rede é evocado durante grande parte da peça. A estrutura do movimento remete a uma relação com o primeiro movimento, uma forma ternária

A-B-A', onde a seção central, no caso desta peça, apresenta um contraste gerado pela derivação do tema principal do movimento. Elementos estruturais da peça contribuem para o sentido de monotonia que está implícito no movimento constante do balanço de uma rede. O Ex. 6 ilustra os aspectos da passagem.

Exemplo 6: “Sesta na Rede”, redução dos c. 1-6.

É possível referir-se a um intento de Nepomuceno em “modalizar” a harmonia da peça. O uso do sétimo grau abaixado em Dó maior (Si bemol), entre os c. 1-11, e de Mi bemol maior (Ré bemol) entre os c. 12-19, provoca naturalmente uma ambiguidade tonal que, por sua vez, também contribui para o sentido de monotonia, de falta de direcionamento harmônico na peça.

O retorno ao material inicial na seção A' restaura a tranquilidade e monotonia que caracterizam o balançar da rede.

A inventividade de Nepomuceno nesta peça se mostra na utilização de notas pedal e harmonias estáticas para representar o balanço da rede, até a produção de um movimento harmônico com a intenção de promover contraste e variação. O uso destes elementos é proposital e com intenção clara de representação de um aspecto social: o costume de descansar na rede, frequente na região nordeste do Brasil.

2.4 Batuque – “origem africana e aspecto político”

Dahlhaus observa que a imitação da natureza se tornou uma interpretação alternativa para mimese, que tem seu sentido original ligado à imitação de uma ação, especialmente por meio da dança, mas que se pode depreender como a representação ou imitação do mundo real na arte e na literatura (DAHLHAUS, 1985: 17). O “Batuque”, quarto

movimento da *Série Brasileira*, apresenta um modelo de imitação de expressão de música de origem africana. Uma das características da dança, Batuque, é a constante aceleração, como é descrita por Mário de Andrade:

A dança consiste em um bambolear sereno do corpo, acompanhado de um pequeno movimento dos pés, da cabeça e dos braços. Estes movimentos aceleram-se, conforme a música se torna mais viva e arrebatada, e, em breve, se admira um prodigioso saracotear de quadris que chega a parecer impossível poder-se executar sem que fiquem deslocados os que a ele se entregam (ANDRADE, 1989: 54)

A imitação que Nepomuceno propõe, encontra respaldo na descrição acima e na própria situação político/social da época da composição de sua peça. O envolvimento de Nepomuceno com o movimento abolicionista data de cerca de 1882-1885 e, certamente, tornou-se uma das convicções do compositor a ponto de compor sua *Dança de Negros* em 1887, como uma referência à música de caráter afro-brasileiro e uma espécie de manifesto musical a favor do movimento abolicionista. Esta peça foi incluída na *Série Brasileira* e orquestrada, recebendo o título de “Batuque”, chamando a atenção à inclusão de uma seção de percussão que inclui reco-reco, triângulo, bombo e pratos.

O gesto de dança afro-brasileira que permeia a peça está presente na própria estrutura musical de Batuque. A peça é estruturada em duas grandes seções, a primeira apresenta um tema introdutório caracterizado por um movimento ascendente seguido de um tema caracterizado por síncopas (Ex. 7). O movimento constante de repetição caracteriza, também, o gesto de música percussiva de origem afro-brasileira que tem a intenção de produzir êxtase.

Moderato e muito ritmado

a) (c. 1-11)

Vls.
Va.

Vc.
ff

b)
(c. 17-23) *Ob. Cl.*
Fg.

Exemplo 7a e 7b: “Batuque”, c. 1-11, c. 17-23.

A segunda parte, *Doppio Movimento*, tem um tema principal que utiliza elementos do tema inicial, mas não apresenta uma relação de derivação. O Ex. 8 ilustra o segundo tema.

(c. 77-96)

Exemplo 8: “Batuque”, segundo tema, c. 77-96.

A seção apresenta uma alternância constante entre as regiões de Fá maior e Lá menor, mas a intenção do compositor de criar um movimento contínuo, correspondente à descrição de acelerando da dança, torna-se mais clara ao indicar *accel. poco a poco* (c. 214), *cresc. e string.* (c. 240), até a indicação final de *Furioso* (c. 252).

Conclusão

A *Série Brasileira* de Nepomuceno é frequentemente classificada como uma das obras precursoras do nacionalismo na música brasileira. No entanto, outras vertentes de entendimento da obra podem ser consideradas. A do presente texto, ilustrada como Realismo em música, pode auxiliar no entendimento de uma narrativa musical que pode explicar a própria narrativa da obra em questão. Se pode observar como Nepomuceno pode ter utilizado elementos realistas em todos os movimentos da obra, cada qual com seu foco distinto – natureza, urbanidade, aspectos sociais e políticos – até mesmo a ponto de sugerir uma obra de caráter nacionalista, tantas são as referências e aspectos musicais que buscam ilustrar a identidade de uma nação. Estes aspectos nacionais ocorrem como alusões a situações descritivas da natureza, e sociopolíticas, e não como nacionalistas no sentido de apropriação e incorporação de material folclórico na música. A diferença entre estas ideias é reconhecidamente tênue, e a utilização de Realismo em música pode também ocasionar um sentimento de nacionalismo, por evocar ambientações e ideias que fazem parte da realidade de uma determinada nação, e este é o caso da *Série Brasileira*.

Ilustrativo desta conclusão é a própria narrativa que a obra proporciona. Esta é proposta no quadro a seguir:

Movimento	Narrativa	Elementos estruturais importantes
Alvorada na Serra	Natureza criativa, Imitação da natureza, Deslocamento temporal, <i>Tonmalerei</i> .	<ul style="list-style-type: none"> Seção A: pedal estático, descrição do amanhecer na montanha Seção B: elaboração, canto do sabiá Seção A': reexposição abreviada
Intermédio	O Urbano, Dança urbana, Maxixe, forma culta de apresentação: forma sonata. O popular e social brasileiro apresentado de maneira culta.	<p>Forma Sonata</p> <ul style="list-style-type: none"> Exposição: 1o tema, trans., 2o tema (maxixe) Desenvolvimento, retransição (V/V => I) Recapitulação: 1o tema, trans., 2o tema (maxixe) Coda: vivo

Sesta na Rede	Imitação de costume social, Representação do balanço da rede, Modalismo típico da música nordestina (7º grau abaixado), Natureza e urbano	<ul style="list-style-type: none"> Seção A: pedal estático, harmonia estática, monotonia, descritivo Seção B: fragmentação, cadência, contraste e elaboração Seção A': reexposição resumida, harmonia estática, monotonia, descritivo
Batuque	O Negro: Urbano político, Social, Mimese de percussão africana com a intenção de criar êxtase (clímax); Representação da música dos escravos e sua inserção na realidade da República.	<ul style="list-style-type: none"> movimento rítmico contínuo até atingir um clímax. Seção A: movimento rítmico contínuo e sincopado, Dó maior, Mi menor/maior, Dó maior, Fá maior Seção B: diminuição rítmica; alternância entre Fá maior/Lá bemol

Quadro 1: proposta de narrativa para a Série Brasileira

A *Série Brasileira* de Nepomuceno também pode ser vista como uma das obras mais representativas da mestiçagem, representada pela mistura de diferentes aspectos da cultura e da sociedade brasileiras. Este aspecto chamou a atenção de Villa-Lobos, a ponto de programar a obra de Nepomuceno em seus concertos realizados em 1925, em São Paulo, e no Rio de Janeiro (GUIMARÃES, 1972: 107–112). Há que se considerar que Villa-Lobos conhecia a *Série Brasileira* anteriormente a 1925, e que até mesmo tenha servido de modelo para algumas de suas obras. Por exemplo, o terceiro movimento, “Sesta na rede”, pode ter sido modelo para *Idílio na rede* (1917) parte da *Suite Floral* para piano. Temática semelhante se apresenta também entre o primeiro movimento da obra de Nepomuceno, “Alvorada na Serra”, e *Tédio de Alvorada* de 1916, posteriormente transformada no poema sinfônico *Uirapuru* (1917). São relações “intertextuais” possíveis de serem exploradas, haja vista a deferência de Villa-Lobos para com Nepomuceno.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes/INL, 1972.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. ALVARENGA, Oneyda; TONI, Flávia C. (coord.). São Paulo: EDUSP, 1989.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

CORREA, Sergio Alvim. *Alberto Nepomuceno: Catálogo Geral*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1996.

DAHLHAUS, Carl. *Realism in Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

FRISCH, Walter. *German Modernism: Music and the Arts*. Berkeley: University of California Press, 2005.

GOSETT, Philip. Carl Dahlhaus and the “Ideal Type”. [S. l.], *19th-Century Music*, v. 13, n. 1, p. 49-56, Summer, 1989.

GUIMARÃES, Luiz. *Villa-Lobos, visto da platéia e na intimidade (1912-1935)*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Arte Moderna, 1972.

HESS, Carol A. *Representing the Good Neighbor: Music, Difference, and the Pan American Dream*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

PEREIRA, Avelino R. *Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2007.

SQUEEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira-Música*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Stanley Sadie e John Tyrrell (Eds.). London: MacMillan Press LTD., 2001.

¹ Por outro lado as críticas às ideias de Dahlhaus sobre realismo musical e sua associação com conceitos da sociologia, mais especificamente o conceito de “tipo ideal” de Weber, põe as questões levantadas por Dahlhaus em uma dura crítica (vide GOSETT, 1989). Por outro lado, Frisch (2005) aponta a importância do movimento acerca do *Naturalismo* durante os últimos vinte e cinco anos do século XIX na Alemanha. Segundo Frisch “Naturalismo foi a primeiro movimento programático consciente do modernismo germânico. Ele teve seu início por volta de 1880, inicialmente em dois centros urbanos, Munique e Berlim, e começou a declinar no final da década de 1890” (FRISCH, 2005: 36). Mais adiante, Frisch também elucida que os termos Naturalismo e Realismo eram utilizados, por vezes, de maneira semelhante e invocando ideias parecidas, além de um forte sentimento nacionalista (FRISCH, 2005: 38).

² Tobias Barreto de Menezes (1837-1889), jurista e líder da Escola do Recife. Entre 1871-1881 escreve em periódicos liberais enfatizando as ideias dos positivistas franceses e dos monistas alemães.

³ Também é importante lembrarmos da relação entre Nepomuceno e os irmãos Bernardelli, Henrique (1857-1936) e Rodolfo (1852-1931), e com Machado de Assis em 1886, já no Rio de Janeiro. É importante lembrar que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* data de 1881 e é um marco no Realismo machadiano.

⁴ Por exemplo, a “Alvorada na Serra” pode encontrar paralelos em “Alvorada” da ópera *Lo schiavo* (1889) de Carlos Gomes, e na primeira peça de *Peer Gynt*, Suíte n. 1 (1874-1875) de Edvard Grieg.

⁵ Apesar de boa parte do material deste movimento ser derivado do *Intermezzo* do Quarteto para cordas n. 3, a reconstrução deste material por Nepomuceno é bastante significativa, em especial a adaptação à forma sonata.

1894, o Ano de Nepomuceno em Paris

Rodolfo Coelho de Souza
Universidade de São Paulo - rcoelho@usp.br

Resumo: Este artigo enfatiza a importância das experiências de Nepomuceno durante o ano de 1894-1895, no qual permaneceu em Paris, a pretexto de estudar órgão com Alexandre Guilmant, preparando-se para a cátedra no Instituto Nacional de Música. Reavaliamos sua relação com a Schola Cantorum, e com outros compositores franceses do período com os quais, supostamente, ele teria interagido. Mostramos que a produção do período é significativa, uma vez que ele esboça ali seu projeto de canção de câmera, compreendendo o problema da relação entre texto e música nos idiomas alemão, francês e português. Visitamos também a composição do melodrama Electra, obra quase desconhecida, que foi seu projeto mais ambicioso daquele ano. A influência da música alemã na produção de Nepomuceno já foi bastante estudada, mas a assimilação de modelos da música francesa, a partir de 1894, na formação do projeto da música modernista brasileira, pode ainda ser melhor avaliada.

Palavras-Chave: Nepomuceno. Fin-de-siècle. Imitação dos grandes mestres. Intertextualidade. Modernismo.

1894, the Year of Nepomuceno in Paris

Abstract: This article enhances the importance of the Nepomuceno experiences during the 1894-1895 year when he stayed in Paris for the purpose of studying organ with Alexandre Guilmant, preparing for a position in the National Institute of Music. We reassess his relation with the Schola Cantorum, and with other French composers of the period, with whom, supposedly, he would have interacted. We show that his production during that year is significant, mainly because he sketches then his Song Project, understanding the problem of text-music relation in three languages, German, French and Portuguese. We visit also the composition of the melodrama Electra, a piece of music almost unknown, which was his most ambitious project for that year. The influence of German music in Nepomuceno's output is well established, but we think that the importance of French music, assimilated after 1894, for the conception of the project of Brazilian modern music, can be further evaluated.

Keywords: Nepomuceno. Fin-de-siècle. Imitation of great masters. Intertextuality. Modernism.

Quando Nepomuceno desembarcou do trem em Paris, pela primeira vez, em 1894, vindo de Berlim, a paisagem urbana da capital francesa já exibia muitas das características que fazem sua fama até hoje. A Torre Eiffel já se erguia imponente acima do gabarito das edificações residenciais, desde sua inauguração, em 1889. A Ópera Garnier funcionava regularmente apresentando récitas desde sua abertura, em 1875. A *Madeleine*, a austera catedral de arquitetura neoclássica, cuja construção foi iniciada ainda no período de Napoleão 1º (Figura 1), já havia sido consagrada há bastante tempo, em 1845. Para a música sacra francesa, ela era o local que angariava maior prestígio. Esses eram e continuam sendo alguns dos marcos urbanos que impressionam o visitante estrangeiro. Embora a historiografia brasileira tenha procurado exaltar a inserção de Nepomuceno entre a elite artística parisiense,

a partir de 1894, durante o ano em que viveu em Paris, procuraremos mostrar que, de fato, ele esteve em contato com algumas figuras e instituições importantes, mas que somente com o passar do tempo elas receberam reconhecimento, como a *Schola Cantorum*. Por exemplo, não foi no órgão da *Madeleine*, a igreja em que Camille Saint-Saëns havia sido o organista de 1858 a 1877, que Nepomuceno teve aulas. No ano em que Nepomuceno estava em Paris, até 1896, o cargo de organista da *Madeleine* foi ocupado por Théodore Dubois, compositor secundário, mas ainda hoje reconhecido por seus tratados de harmonia e contraponto. Dois anos depois, de 1896 até 1905, o cargo de organista da *Madeleine* passou a ser ocupado por Gabriel Fauré, inquestionavelmente um nome maior, de primeira grandeza, mas não se tem notícia de que Nepomuceno tenha se aproximado dele naquele momento.



Figura 1: Fachada da *Madeleine* (Fonte: arquivo do autor).

Os anos de 1893 e 1894 foram uma encruzilhada decisiva na vida de Nepomuceno. Em 1893, ele estava na fase final de seus estudos no Conservatório Stern de Berlim, sustentado pela pensão que o governo da República do Brasil havia lhe concedido, em 1890, para estudos na Europa. Apesar dessa situação aparentemente precária, Nepomuceno resolveu se casar em julho de 1893, na Noruega, com Walborg Bang, uma ex-aluna de Edvard Grieg que conhecera em Viena, em 1891, no curso de férias de Theodor Lechetitzky. Alvim

Correa (1985: 10) informa que, além de contrair núpcias, Nepomuceno permanece por três meses na Noruega tendo aulas com o organista Christian Cappelen.

Qual o motivo de Nepomuceno tomar aulas de órgão na Noruega, antes mesmo de concluir o diploma na Alemanha? Só há uma hipótese que justificaria a iniciativa: que ele já soubesse que, na volta ao Brasil, seria encarregado da cátedra de órgão no Instituto Nacional de Música (INM). Essa certeza lhe teria dado a confiança em uma estabilidade financeira que assegurasse o passo do casamento. Em seguida, o casal retornou a Berlim para a apresentação, em 21 de março de 1894, do concerto de formatura de Nepomuceno com a Orquestra Filarmônica de Berlim. Imediatamente a seguir, já formado, Nepomuceno é nomeado oficialmente para o cargo de professor de órgão no INM do Rio de Janeiro.

Apesar de ter aceitado o cargo, parece que Nepomuceno não se sentia capacitado para exercê-lo e, por isso, teria buscado estender sua permanência na Europa para se aperfeiçoar no instrumento. Reconhecido como bom tecladista ao piano, ele sabia que o órgão é um instrumento com outras complexidades. Como profissional conscientioso, ele teria percebido a necessidade de um treinamento específico mais aprofundado antes de assumir a cátedra. Por outro lado, pode-se também supor que Nepomuceno quisesse conhecer a efervescente vida cultural parisiense que era comentada em toda a Europa. O Rio de Janeiro espelhava-se em Paris no urbanismo, na cultura e nos costumes. Pareceria mais simples que Nepomuceno tivesse procurado ter aulas de órgão na Alemanha, onde já estava e onde a tradição do instrumento é lendária, mas Paris tinha atrativos adicionais, o que justificaria procurar por lá um instrutor de órgão, abrindo simultaneamente novas portas, em outros domínios. Medir a importância desse passo é fundamental para entendermos como a cultura francesa foi absorvida por Nepomuceno, uma vez que, ao longo dos anos, a influência da música francesa na obra de Nepomuceno ombreou a da alemã.

Não temos a informação da data exata da instalação de Nepomuceno e sua mulher em Paris, mas podemos supor que tenha sido nos meses que se seguiram ao concerto de formatura em Berlim, isto é, entre abril e maio de 1894. O casal permanecerá na França até julho de 1895. Apesar do título deste artigo mencionar apenas 1894, a permanência em Paris, de cerca de um ano, dividiu-se entre o segundo semestre 1894 e o primeiro semestre 1895. Vendo por outra perspectiva, ainda que o estágio parisiense tenha sido quase quatro vezes mais curto que o berlinense, nem por isso foi menos decisivo.

Como mencionamos, a justificativa da viagem de Nepomuceno para Paris é que ele se mudou com o propósito de estudar órgão com Alexandre Guilmant (1837–1911). O elo de aproximação com Guilmant não terá sido Cappelen porque as conexões do norueguês eram

com a Alemanha, especialmente com Leipzig. Tudo indica que a recomendação para Guilmant tenha vindo do Brasil, provavelmente de Leopoldo Miguez que conhecia bem o ambiente musical franco-belga, ainda que pessoalmente só o de dez anos antes.

É preciso salientar que a aproximação com Guilmant é determinante para o tipo particular de influência que Nepomuceno absorveria da música francesa. No geral, pode-se afirmar que o ambiente cultural francês tinha a fama de ser mais ousado e moderno que o alemão. Um romantismo alemão mais tradicional era preservado pela corrente influenciada por Brahms, na qual Nepomuceno havia se inserido ao estudar com Herzogenberg na *Meister Schule* e com Kleffel e Max Bruch no Conservatório Stern (VIDAL, 2014: 303). Na França, Nepomuceno não se ligou ao ambiente musical do Conservatório de Paris, mas a um grupo dissidente que fundou, naquele mesmo ano de 1894. Tratava-se de uma instituição privada de ensino, idealizada por Charles Bordes, Alexandre Guilmant e Vincent d'Indy que pretendia rivalizar com o Conservatório e que foi chamada de *Schola Cantorum*. Essa coincidência de datas induziu os biógrafos de Nepomuceno a afirmar que ele teria estudado na *Schola Cantorum*. De fato, isso não seria possível, visto que a instituição só começou a funcionar em 15 de outubro de 1896, quando Nepomuceno já estava de volta ao Brasil.



Figura 2: Alexandre Guilmant ao órgão da *Trinité* (Fonte: Bru Zane Mediabase).

O wagnerianismo alemão, que influenciava o ensino no Conservatório de Paris, cuja principal ênfase era o ensino da ópera, era visto por alguns do grupo de Guilmant como uma perda de identidade para a cultura francesa e uma submissão a uma estética estrangeira. Por isso, o ideário da *Schola Cantorum* propunha o resgate do canto gregoriano, como sendo a fonte legítima da música francesa que, em suas origens, remontaria ao reinado de Carlos Magno. O estudo da música modal e o distanciamento do cromatismo exacerbado defendido pela escola dos discípulos de Cesar Franck eram imperativos para os estetas desse movimento. Não obstante, o partidarismo não era realmente radical e a fama de d'Indy como profundo admirador de Wagner, embora professor da *Schola Cantorum*, ilustra essa contradição.

Guilmant, na época em que Nepomuceno com ele estudou, era o organista da *Église de la Sainte-Trinité*, em Paris (Figura 3). A construção dessa igreja terminou em 1867 e foi projetada pelo arquiteto Theodore Ballu, utilizando um estilo eclético que se diz inspirado no Renascimento italiano, embora, creio que predominem os maneirismos da arquitetura romântica. Sua fachada alargada em relação à nave e sua torre central única acentuam a imponência da edificação.

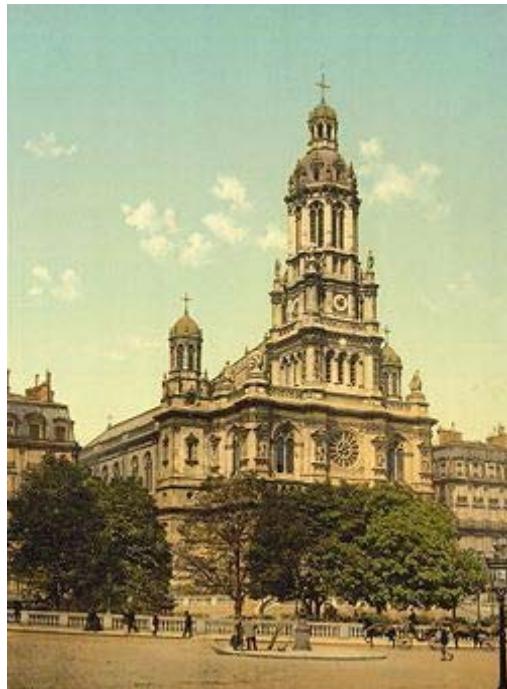


Figura 3: *Église de la Sainte-Trinité* – à esquerda foto do exterior da época em que Nepomuceno estudou com Guilmant (Fonte: Wikipedia) e à direita foto atual do altar (Fonte: arquivo do autor).

Com um vão interior menor e decoração menos elaborada, a *Trinité* é mais modesta que a *Madeleine*, o palco favorito para as celebrações religiosas monumentais de Paris, como já dissemos. Mesmo assim, a *Trinité* é uma das igrejas mais importantes da cidade, situada nas proximidades da Ópera Garnier, formando, com ela, um conjunto arquitetônico que caracteriza a arquitetura francesa da segunda metade do século XIX.

Não obstante o contato direto com as cabeças pensantes dos primórdios da então incipiente *Schola Cantorum*, a música composta por Nepomuceno nesse período francês está ainda bastante ancorada no romantismo alemão e nas influências absorvidas nos estudos em Berlim.

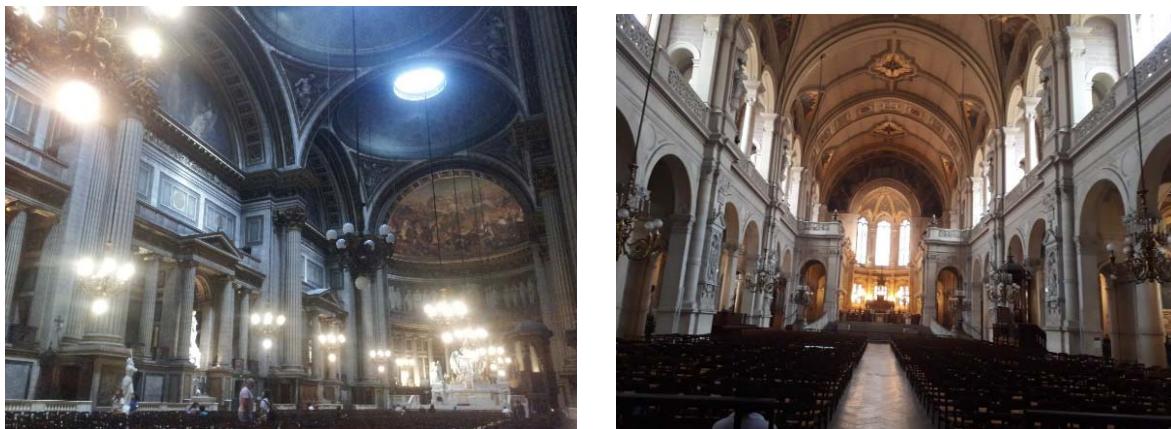


Figura 4: à esquerda - Foto atual do interior da *Madeleine*; à direita - Foto atual da nave da *Trinité* (Fonte: arquivo do autor).

O conjunto de peças escritas durante o estágio parisiense forma um microcosmos da diversidade de facetas estilísticas do compositor. Nepomuceno compõe algumas peças para piano (*Pastoral*, *Melodia*, *Quatro Peças Líricas Op.13*, *Líricas Nos 1 e 2*), todas miniaturas ao gosto favorito da música de salão do romantismo. Pretensões maiores ele almejou nas dezessete canções, sobre poemas em três línguas: alemão, francês e português. Considerando sua produção total de canções, pode-se concluir que esse foi um ano decisivo para a consolidação do *Lied* com um dos seus gêneros favoritos. Seria, certamente, um exagero comparar esse período ao ano em que Schumann milagrosamente escreveu toda sua produção de canções de câmera. Todavia, Nepomuceno compõe, em único ano, cerca de 20% das canções que escreveu em sua vida.

Talvez, mais importante do que a quantidade de canções, foi a proeza de se apropriar de modelos estilísticos distintos ao abordar poemas em três diferentes línguas. Poder-se-ia, porém, acusar Nepomuceno de ecletismo e ausência de estilo próprio, mas defendo que a perspectiva mais justa é outra. Nepomuceno entendeu que a essência do *Lied* e

da *Mélodie* estava na articulação simbiótica entre poema e música. Portanto, a consciência do idiomatismo da musicalidade de uma língua exigia que ele absorvesse a tradição das canções daquela cultura musical. Além disso, Nepomuceno, ao longo de toda sua carreira, seguiu o princípio da “imitação dos grandes mestres”, sejam eles do passado ou do presente.

Nas canções alemães, o cromatismo wagneriano prevalece. Nas canções francesas a harmonia cromática também persiste, mas com outras cores, pois paira sobre essas canções uma certa névoa harmônica impressionista e simbolista. Por outro lado, as canções em português usam uma sintaxe tonal convencional. Essa comparação pode ser feita analisando-se as canções em alemão (*Gedicht, Herbst, Wiege sie Sanft e Sensucht macht vergessen*, sobre poemas de Nicolau Lenau) que ainda refletem o período de estudos anterior, em contraste com as canções em francês, mais numerosas, certamente devido à residência na França (*Oraison* e *Désirs d'hiver*, sobre poemas de Maurice Maeterlinck, que são bastante cromáticas, num estilo talvez comparável ao do posterior *Gurre-Lieder* de Schoenberg; e *Au jardin des rêves, Il flote dans l'air, Les yeux élus e Le miroir d'or*, sobre poemas de Henry Piazza, que demonstram sua capacidade da absorção, com incrível rapidez, do estilo corrente da *Mélodie* francesa). E, finalmente, as canções em português, que esboçam o projeto de um estilo brasileiro para a canção de câmera que não mais descende, pelo menos linearmente, do paradigma modinha-lundu. As peças compostas em solo francês (*Ora dize-me a verdade* e *Amo-te muito*, opus 12, sobre poemas de João de Deus; *Mater dolorosa* e *Tu és o sol*, opus 14, sobre poemas de Gonçalves Crespo e Juvenal Galeno, *Medroso de amor* e *Madrigal*, opus 17, sobre poemas de Juvenal Galeno e Luis Guimarães Filho, e *Desterro*, sem opus, sobre poema de Olavo Bilac) não figuram hoje entre suas canções favoritas do público, mas constituem uma ponte para as etapas vindouras de sua carreira, numa transição que ainda merece maiores estudos.

Désirs d'hiver
(*Serres chaudes*)

Poésie de
Maurice Maeterlinck

Musique de
Alberto Nepomuceno

Très lentement

Je pleu-re les lè-vres fa - né - es Où les bai-sers ne sont pas

Piano

V+⁶ i V+⁶ i V+⁶ i⁶ iv⁹-⁸

nés Et les dé-sirs a - ban - do - nés

i⁴ V⁷ i⁷ V⁷/iv iv⁶

Exemplo 1: Primeira página de *Désirs d'Hiver*, com análise harmônica, em que se observa o uso de funções cromáticas, como a tríade aumentada, que aponta simultaneamente para o romantismo alemão e para a escala de tons inteiros que marcará o modernismo de Debussy. Note-se também a escolha da poesia de Maeterlinck, antes do *Pélleas* de Debussy. (Fonte: Edição do autor)

A relevância do estágio parisiense para o projeto do cancionista de Nepomuceno é que, naquele momento, ele forja o que seria sua principal contribuição para a canção de câmara brasileira que é a assimilação, transposição e adaptação dos modelos do *Lied* alemão e, quase simultaneamente, da *Mélodie* francesa, como modelo ideal para a escrita das canções em português. Assim como o *Lied* alemão, a *Mélodie* francesa também nasce influenciada pelo impacto da nova poesia romântica (NOSKE, 1970: 1). A parte do piano, até então um simples suporte da linha vocal, adquire uma maior importância, passando a adicionar uma maior profundidade emocional aos poemas. O balanço entre a música e o poema passa a ser tão importante quanto o equilíbrio entre a linha vocal e a parte do piano (JOHNSON; STOKES, 2002: xiii). O desafio de juntar texto e música foi a principal preocupação dos compositores do *Lied* e da *Mélodie*, e essa preocupação é evidente nas canções de Nepomuceno dos anos de 1894-1895.

Descendente da tradição dos *troubadours* e dos romances, o termo *Mélodie* passou a ser usado para designar a nova canção francesa, escrita nas primeiras décadas do século XIX, influenciadas, principalmente, pelas primeiras traduções e adaptações dos *Lieder* de Schubert para o francês (NOSKE 1970: 23). Embora a língua francesa colocasse algumas dificuldades aos compositores franceses, sobretudo com relação ao ritmo, logo os compositores passaram a perceber a versatilidade e a musicalidade inerentes ao idioma, as

quais viriam a ser fundamentais para caracterizar o idioma impressionista francês (NOSKE, 1970: 26). Com o tempo, a *Mélodie* foi desenvolvendo as suas próprias características, como formas estruturais diversas diante das novas possibilidades poéticas, em lugar das tradicionais estróficas, linha vocal mais livre, com maior valorização do enunciado poético, maior importância na parte do piano, em alguns momentos até sugerindo liderança (de papel secundário passa a contribuir para a expressividade), e valorização de versos de alto valor literário, já escrevendo sobre texto em francês, com seus versos mais livres e fluidos (NOSKE, 1970: 35–38).

Vários compositores contribuíram para o desenvolvimento da *Mélodie*, inclusive compositores não franceses, como: Giacomo Meyerbeer (1791–1864), Hector Berlioz (1803–1869), Franz Liszt (1811–1866), Charles Gounod (1818–1893), Cesar Franck (1822–1890), Édouard Lalo (1823–1892), Camille Saint-Saëns (1835–1921), Georges Bizet (1838–1875), Jules Massenet (1842–1912), Gabriel Fauré (1845–1924), Henri Duparc (1848–1933), Ernest Chausson (1855–1899), Claude Debussy (1862–1918), Maurice Ravel (1875–1937), entre outros. A *Mélodie* levou a música vocal francesa ao apogeu (JOHNSON; STOKES, 2002: xiii).

Apesar de defendermos a tese de que Nepomuceno usa sistematicamente a imitação dos grandes mestres em seu processo criativo, é difícil localizar modelos específicos da *Mélodie* francesa, dentre os compositores acima listados, que teriam sido usados em canções específicas desse período. Mas em outras obras, de outros gêneros, comprovou-se o uso desse método nessa mesma época, portanto é plausível sustentar que também no caso da música vocal esse *modus operandi* tenha sido utilizado.

Além das dezessete canções, figuram na lista de obras desse curto período francês, algumas peças para órgão. É uma quantidade pouco expressiva quando se pensa que o domínio daquele instrumento teria sido o principal motivo de estar ali. De fato, os estudos de órgão não motivaram Nepomuceno a escrever abundantemente para o instrumento solo, nem na época, nem depois. O catálogo de obras do compositor elaborado por Alvim Corrêa lista uma *Sonata em Si menor*, incompleta, e dois conjuntos de *Prelúdios e Fugas* que estariam extraviados. Todavia, ao menos um deles já foi recuperado, porque podemos ouvi-lo na internet, gravado, ainda que caseiramente, por David Cranmer.

O catálogo de Alvim Corrêa atribui ao período francês a composição da *Sinfonia em Sol menor*. Acreditamos que isso seja um engano, como já expusemos (COELHO de SOUZA, 2017: 221). Corrêa teria se equivocado ao atribuir como sendo a estreia de um movimento da sinfonia, a peça constante do programa de um concerto parisiense em 1897.

Tratar-se-ia do *Scherzo* avulso que já havia sido tocado antes em Berlim. O manuscrito final da *Sinfonia*, datado de 1900, indica que a obra foi desenvolvida depois da volta ao Rio de Janeiro, mas é certo que a obra é intencionalmente intertextual com a *Sinfonia No3* de Brahms, estreada em 1883, que Nepomuceno provavelmente ouviu em Berlim, em 1893. Independentemente dos fatos cronológicos, é inquestionável a influência germânica na *Sinfonia* e em diversas outras obras, assim como pode ser demonstrada a influência francesa em outras tantas compostas após o estágio de estudos em Paris.

É pouco comentado que a obra de maior envergadura que Nepomuceno escreveu nesse período parisiense foi a música de cena para uma encenação teatral adaptada do drama clássico da *Electra* de Sófocles. Esse projeto, ainda que ignorado pela posteridade, é um marco importante para se compreender os caminhos futuros da música de Nepomuceno.

O projeto da *Electra* replica a prática de imitação dos grandes mestres que Nepomuceno já professava, talvez desde o Recife, mas certamente desde que se mudara para o Rio de Janeiro. A adoção desse princípio pode ter sido influenciada diretamente pela sua relação com os irmãos Henrique Bernardelli (1858–1936) e Rodolfo Bernardelli (1852–1931), artistas plásticos renomados, ambos professores da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (Rodolfo também foi diretor da mesma instituição por 25 anos), com os quais o compositor morou quando chegou no Rio de Janeiro. Os irmãos Bernardelli foram também os responsáveis pelo suporte financeiro à primeira viagem de estudos do compositor à Europa, quando o governo imperial lhe negou uma bolsa de estudos devido a seus ideais políticos.

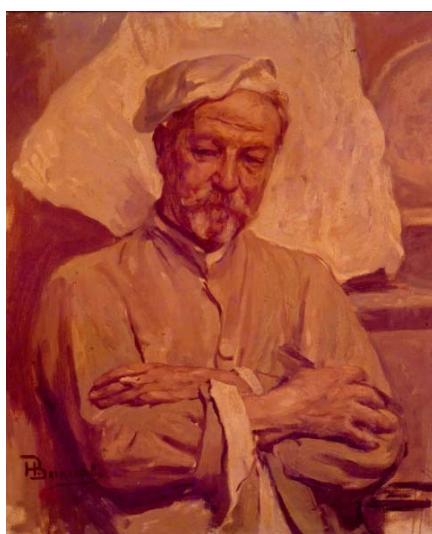


Figura 5: à esquerda – Autorretrato de Henrique Bernardelli; à direita – O protomártir Santo Estevão apedrejado pelos judeus nos últimos dias do ano 33 de Rodolfo Bernardelli. Ambas as obras atestam o uso o método da “imitação dos grandes mestres” (conforme Rembrandt e Bernini) por estes artistas plásticos. (Fonte: Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro).

Essa ligação com artistas plásticos é relevante por que as artes plásticas consideravam (e muitas vezes ainda consideram) a imitação dos grandes mestres um procedimento fundamental para a formação e aperfeiçoamento técnico do artista: “a melhor forma de se estudar e aprender arte” (FUCCI, 2018: 45). Ainda hoje, ao visitarmos museus na Europa, é comum nos depararmos com pintores aprendizes copiando telas famosas, face a face ao modelo.

Do ponto de vista de uma teoria crítica da arte, nos moldes propostos por Harold Bloom (2002) no âmbito da literatura, poderíamos nos perguntar se a assimilação dessas influências poderia ter gerado no autor angústias de plágio e epigonismo. É pouco provável que isso tenha ocorrido. A originalidade radical, a qualquer custo, é um desejo projetado pelos artistas modernistas da geração posterior à de Nepomuceno. Não obstante Nepomuceno ser um artista progressista, que para o ambiente cultural brasileiro do período alinhava-se ao que de mais instigante existia no cenário internacional, creio que seria um anacronismo classificá-lo como modernista, ainda que seja plausível considerá-lo um precursor. Sua adesão a uma visão cosmopolita da música do *fin de siècle* já foi enfatizada por outros musicólogos, bastando lembrar da pesquisa pioneira de Cristina Magaldi (1995).

É difícil apreciar o grau de originalidade da música de Nepomuceno num âmbito internacional, dado o complexo problema das culturas resultantes de processos de colonização, mas é possível estimar que Nepomuceno, justamente pela fusão de influências diversas, tenha produzido um estilo com alguma originalidade que pode ser valorizada, como temos procurado fazer, a partir das teorias modernas da intertextualidade. Não obstante, creio que Nepomuceno não ultrapassa o limite da estética simbolista de fim de século para engajarse nas correntes modernistas que surgiam porque na modernidade o percurso do *Imitatio* não pode mais ser seguido acriticamente, como o faz Nepomuceno.

Haroldo de Campos (1979) reconhece que citações, paráfrase e paródias são técnicas recorrentes da intertextualidade. A todas elas, Nepomuceno recorreu eventualmente. Basta lembrar, por exemplo, das *Valsas Humorísticas para piano e orquestra* em que Nepomuceno cita, parafraseia e parodia Chopin e Strauss. Mas paródia e pastiche são coisas diferentes. Em Nepomuceno, na maioria das vezes, a intertextualidade é mais velada do que nas *Valsas*, e esconde-se atrás de uma imitação estilística genérica, ou numa apropriação de soluções formais e sintáticas num plano abstrato. Mesmo quando ele se apropria de materiais temáticos, o faz operando transformações que escondem a relação de citação, como acontece no primeiro tema da *Sinfonia* (COELHO de SOUZA, 2017).

Segundo Alvim Corrêa (1985), Nepomuceno teria tido contato com alguns compositores de prestígio durante o estágio em Paris. É mencionada, além, obviamente, de Guilmant, uma interação frutífera com Vincent d'Indy (1851-1931) que também estava envolvido na fundação da *Schola Cantorum*, instituição na qual foi professor durante décadas. A informação de Corrêa é, não só plausível, mas elucidativa por dar suporte à relação intertextual entre o *Trio para piano, violino e violoncelo* de Nepomuceno com o *Quarteto para piano e cordas* de d'Indy, como revelado por Bueno (2018). Treze anos mais velho e compositor experiente, d'Indy foi uma referência importante, não só para Nepomuceno, mas também para outros músicos que passaram pelo Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, incluindo Villa-Lobos. É plausível, aliás, que Nepomuceno tenha sido o vetor de propagação do trabalho teórico de d'Indy na instituição.

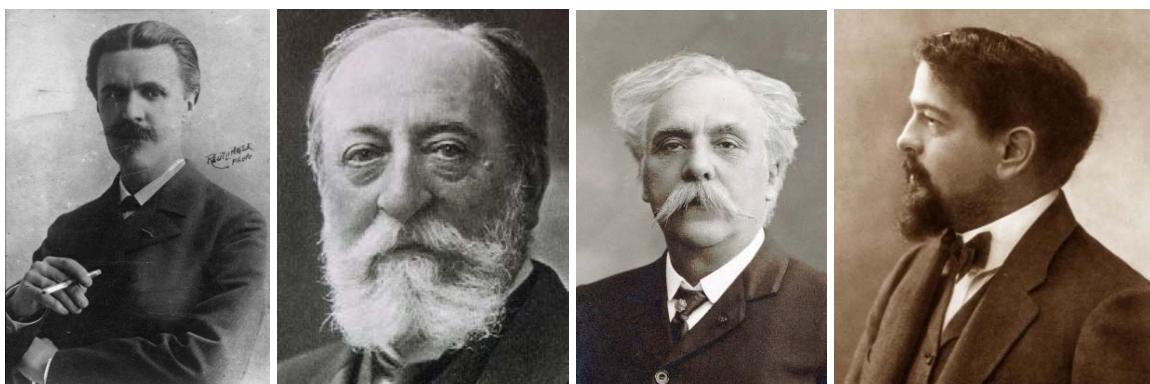


Figura 6: Compositores com os quais Nepomuceno teria interagido durante suas viagens a Paris. Da esquerda para a direita – Vincent d'Indy, Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré e Claude Debussy (Fonte: Wikipedia).

Juntamente com as sociedades musicais, as escolas de música francesas refletiam as várias visões estéticas conflitantes. O *Conservatoire de Paris* (fundado em 1795) enfatizava o treino técnico com ênfase na ópera, na época com um viés wagneriano. Já a *École Niedermeyer* (fundada em 1853) oferecia instrução geral, mas com foco na música sacra. A fundação da *Schola Cantorum* de Paris, por Charles Bordes, Vincent d'Indy e Alexandre Guilmant, tinha um propósito modernizante, mas ao mesmo tempo de resgate de raízes históricas da música francesa para patrocinar uma estética francófila de apreço ao canto gregoriano, cujas raízes supostamente estariam na música da Grécia Antiga. O principal motivo seria montar um modelo alternativo ao wagnerianismo alemão, idealizando Paris como uma nova Atenas.

Não obstante, essa separação de tendências parece ser uma idealização da posteridade. D'Indy, por exemplo, havia sido aluno de Cesar Franck e era considerado um

adepto do wagnerianismo. O mesmo pode ser dito de diversos outros compositores, até mesmo os mais jovens, da mesma geração de Nepomuceno, como Claude Debussy, que precisará fazer um esforço consciente ao longo da carreira para se desvincilar das influências germânicas. Isso significa que Nepomuceno não poderia sentir como opostas e contraditórias as experiências que tivera na Alemanha, com as que teve durante o ano parisiense, mas sim como complementares.

Em paralelo às escolas e sociedades musicais francesas, ocorria um movimento de recuperação idealizada da música grega antiga. Durante a década de 1890, compositores como Erik Satie, Camille Saint-Saëns e Claude Debussy participaram de um renascimento do interesse na música da Antiga Grécia. A popularização da arqueologia, particularmente das escavações francesas em Atenas que ocorriam naquela época, era estimulado pela imprensa francesa que publicava artigos sobre o assunto e traduções de inscrições délficas.

Além de d'Indy, Corrêa menciona uma proximidade de Nepomuceno com Saint-Saëns. Isso poderia parecer uma tentativa de propaganda do biógrafo, buscando transferir o prestígio do mais velho para o mais moço. A diferença de idade era, de fato, grande demais para viabilizar uma amizade fraterna. Entretanto, Bueno (2013) demonstrou que a música de cena para a *Electra* de Nepomuceno é decalcada no modelo da música de cena encomendada a Saint-Saëns para uma tradução francesa contemporânea da tragédia *Antígona* de Sófocles. Ou seja, tenha sido por contato pessoal, ou pela análise da obra, houve mesmo naquele ano uma aproximação de Nepomuceno, senão com o compositor, pelo menos com a música de Saint-Saëns.

O projeto da música incidental para a tragédia *Electra* de Sófocles foi o projeto mais importante da estadia de Nepomuceno em Paris. A peça foi escrita a convite do professor Charles Chabault, catedrático de grego na Sorbonne, que traduziu a peça para o francês. A obra foi estreada em Paris, em 30 de maio de 1895, com a presença do compositor, deixando, segundo Guilherme de Melo, boa impressão no público francês:

Na sala de espetáculos de Saint Barbes des Champs, perante numeroso e seletivo auditório, teve lugar a execução de diversos trechos desta ópera (sic), que mereceu calorosos aplausos e juízos lisonjeiros da imprensa francesa (MELO apud BUENO, 2013: 31).

Deve-se esclarecer que a sala de espetáculos em que a *Electra* foi apresentada, não era uma sala de concertos importante em Paris. Tratava-se do auditório de uma escola secundária particular, em que Chabault trabalhava, situada nos arredores da cidade.

Certamente foi um evento gratificante para o compositor que viera à cidade basicamente visando estudar órgão, mas não deve ser equiparado a uma introdução do compositor ao exigente público parisiense.

Não obstante, Nepomuceno certamente tinha apreço por sua *Electra* porque no concerto carioca de 4 de agosto de 1895, em que ele se apresenta de volta ao público brasileiro, incluiu excertos da obra que, aliás, foi bem recebida pela imprensa, pela espontaneidade e “sabor estranho de arcaísmo” (CARVALHO, 2003: 68).

No prefácio da partitura da sua *Antígona*, Saint-Saëns cita o teórico belga François Auguste Gevaert (1875, 1881) e sua monumental obra *Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité*. Bueno (2013) explica que Nepomuceno compôs sua *Électre*, por encomenda do mesmo Charles Chabault, usando como modelo não só a obra de Saint-Saëns, como também, como referencial teórico: a mesma teoria de Gevaert que Saint-Saëns cita no seu prefácio.

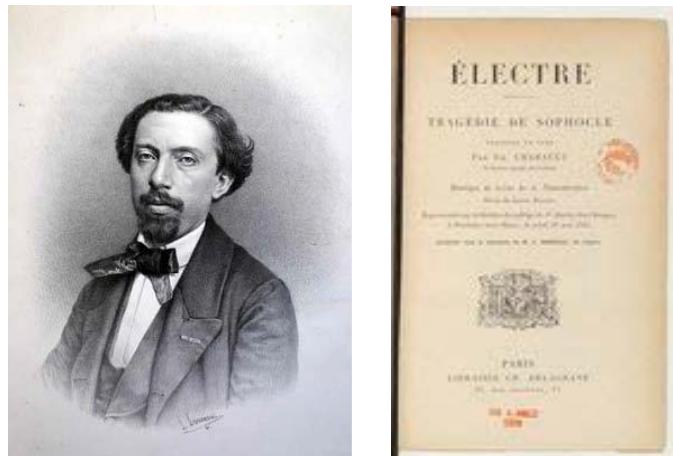


Figura 7: à esquerda, foto do teórico François Auguste Gevaert; à direita, capa da primeira edição da tradução de Charles Chabault da *Électre* de Sófocles (Fonte: BUENO, 2013: 35).

Para os padrões da teoria musical atual, as abandonadas teorias de Gevaert seriam consideradas como fantasias sem base histórico-científica. Apesar disso é preciso considerar que qualquer teoria, ainda que abstrusa, pode motivar a composição de música interessante e original. Do ponto de vista analítico, uma teoria pode ser inútil para compreensão da eficácia estrutural de uma obra, mas do ponto de vista da *poiesis* é plausível que uma teoria sem fundamentos consistentes estimule o compositor a aventuras criativas produtivas. Creio que a criação, tanto da *Antígona* de Saint-Saëns, quanto da *Electra* de Nepomuceno, serve como prova dessa possibilidade.

Pode-se, por outro lado, discutir se a análise de uma obra pode utilizar teorias desenvolvidas posteriormente ou deve se restringir às teorias coevas, que teriam servido como fundamento para o compositor. Um caso exemplar é a teoria harmônica moderna, seja a tradicional ou a funcional, que não era conhecida pelos compositores do século XVIII, embora escrevessem música que empregava esse tipo de sintaxe harmônica. A prática dos *partimenti* supria toda a teoria e prática formativa de que necessitavam. Isso implica que uma análise harmônica de uma obra de Haydn não deve ser feita, e que somente uma interpretação dos modelos de partimento seria adequada para compreendê-la?

No caso da *Electra* de Nepomuceno, é instrutivo, ou pelo menos curioso, conhecermos algumas das noções propostas por Gevaert. Segundo Gevaert, “fora a escala natural, os gregos empregavam ordinariamente só tons com bemóis” (GEVAERT, 1875: 216). Em cada tom, o músico tinha a sua disposição duas escalas que continham o tetracorde *synemmenon*, o fundamento de todas as escalas.

* Liv. II, 6. — Voir plus haut, p. 114-119.

Exemplo 2: Escalas de transposição baseados no tetracorde *synemmenon* (GEVAERT, 1875: 215).

Na antiguidade grega eram empregados sete modos que Gevaert classifica com base nos sons mais graves. As finais melódicas permitem modular para a escala situada uma quinta descendente ou quarta ascendente, mudando-se apenas uma nota. A partir dessa concepção, Gevaert (1875: 130) estipula que os modos gregos e suas finais, teriam a seguinte taxonomia, a qual, como se observa, difere completamente da teoria dos modos antigos atualmente vigente:

Mixolídio	Si
Lídio	Dó
Frígio	Ré
Dórico	Mi
Hipolídio	Fá
Hipofrígio	Sol
Hipodórico	Lá

Quadro 1: Modos gregos e suas finais segundo Gevaert.

A proposição de Gevaert é diferente da que usamos hoje porque nossa teoria corrente é baseada no tratado renascentista de Glareano, não usado pela teoria “ficcional” de Gevaert. Entretanto a teoria de Gevaert não é a única a diferir da nossa teoria padrão atual. O Tratado de Harmonia de Koechlin, importante referência de ensino no Conservatório de Paris, no capítulo em que ele aborda o problema da harmonização de cantos gregorianos, usa uma outra classificação que difere tanto de Gevaert quanto da moderna e a de Glareano.

A harmonização de cantos gregorianos, proposta por Koechlin, foi uma prática recomendada pelo movimento Ceciliano de música sacra. Nepomuceno posteriormente se engajou a essa estética quando escreveu música religiosa. A *Schola Cantorum* faz parte desse problema, o que significa que, se foi pequena a produção de Nepomuceno para o órgão solo durante e depois do período parisiense, ela é compensada pela significativa produção posterior de música sacra funcional, que guarda uma dívida direta com o contato com os fundadores da *Schola Cantorum* durante o ano em Paris.

Retomando a lista de compositores célebres com os quais Nepomuceno teria tido contato durante o ano em Paris, já observamos acima não haver menção na historiografia a Gabriel Fauré. Isso faz sentido. Em 1892, com a morte de Guiraud, Gabriel Fauré foi cogitado para um posto no Conservatório de Paris, mas foi rejeitado pelo diretor Ambroise Thomas que

o considerava “moderno demais”. Mas Fauré herdou outro posto de Guiraud, o de inspetor dos conservatórios franceses das províncias. O salário fixo era uma boa notícia para Fauré, mas o cargo o obrigava a constantes viagens, fazendo com que ele se ausentasse de Paris por longos períodos. Só em 1896, Fauré assumiria o cargo de organista da *Madeleine*, o que explica que não teria havido uma circunstância em que Nepomuceno pudesse ter sido apresentado a ele. Mesmo assim é possível reconhecer a influência de Fauré em algumas canções de Nepomuceno, como demonstraram Ramos e Almeida Prado (2020). Se não houve contato pessoal de Nepomuceno com Fauré, o trabalho analítico demonstra que, ainda assim, a obra de Fauré era conhecida e admirada por Nepomuceno.

Outro caso é a relação de Nepomuceno com Claude Debussy. Lembremos que todos os outros ícones franceses que mencionamos, d’Indy, Saint-Saëns e Fauré eram, pelo menos, uma década mais velhos que Nepomuceno, e em alguns casos mais de uma. Debussy era da mesma geração de Nepomuceno, com apenas dois anos de diferença de idade, o que teria permitido uma relação mais natural de amizade. Relata Alvim Corrêa (1985) que Nepomuceno teria assistido à estreia do *Prélude à l'après-midi d'un Faune* de Debussy que ocorreu, de fato, em 1894, quando Nepomuceno estava em Paris, e que é considerado por muitos historiadores como o marco inicial da música moderna. Mas é preciso salientar que aquela foi a estreia da obra orquestral, não do balé de Nijinski. O espetáculo de balé que causou impacto na audiência parisiense só aconteceu em 1912.

Isso nos remete à segunda viagem de Nepomuceno a Paris, que é menos comentada do que a primeira de 1894, mas que representa a apresentação mais relevante de Nepomuceno ao público parisiense, se considerarmos que a apresentação da *Electra*, em 1895, não poderia ter tido grande impacto. Trata-se da turnê de concertos que Nepomuceno empreendeu em 1910 e que culmina com um concerto na Sala Gaveau, com a Orquestra de Concertos Colonne, regida por Nepomuceno, apresentando um programa em que figuraram quatro de suas obras de maior fôlego, incluindo a *Sinfonia em Sol menor*, a Série Brasileira, a *Abertura do Garatuja* e trechos do *Abul*, e completado com o *Concerto para violino* de Henrique Oswald.

Considera-se que os concertos de Villa-Lobos em Paris, na década seguinte, são um marco para a história da música brasileira no exterior, mas é preciso ressaltar que, até do ponto de vista do público, esse evento precursor de Nepomuceno já tivera uma envergadura extraordinária.

Durante essa viagem, está documentado que houve, de fato, uma visita de Nepomuceno à residência de Debussy, na qual ele teria recebido uma cópia da partitura vocal

da ópera *Pelléas et Mélisande* autografada por Debussy. Terá comentado o brasileiro com Debussy que quinze anos antes escrevera canções sobre poemas do mesmo Maeterlinck que assina o libreto de Debussy?



Figura 9: da esquerda para direita: a) retrato de Maeterlinck; b) capa da 1a edição da partitura vocal de *Pélleas et Melisande* de Debussy; c) programa do balé de Nijinsky com música de Debussy de 1912; d) programa do concerto de Nepomuceno em Paris regendo a Orquestra Colonne em 1910 (Fontes: a, b, c – Wikipedia; d – CORRÊA, 1985, p. s/n).

Se não houve um encontro pessoal entre Nepomuceno e Debussy já em 1894, por ocasião da estreia do *Prélude à l'après-midi d'un faune* – é provável que Nepomuceno tenha sido apenas um espectador na plateia – é certo que a obra ficou impregnada na sua memória, pois, em 1908, quando Nepomuceno desenvolve uma carreira prestigiosa de regente orquestral, ele programará a estreia brasileira da obra. Nos anos seguintes, ele regerá outras obras de Debussy, mas, sugestivamente, todas são obras da primeira fase do compositor: *Printemps*, *L'enfant Prodigue* e *Marche Ecossaise sur um Thème Populaire*.

A questão do uso da escala de tons inteiros em algumas obras de Nepomuceno tem sido considerada como indício da influência de Debussy. Todavia o impacto de Debussy é ainda mais evidente no último ciclo de canções de Nepomuceno, *Le Miracle de la Semence*, indicando sua propensão ao modernismo incipiente (Goldberg, 2012).

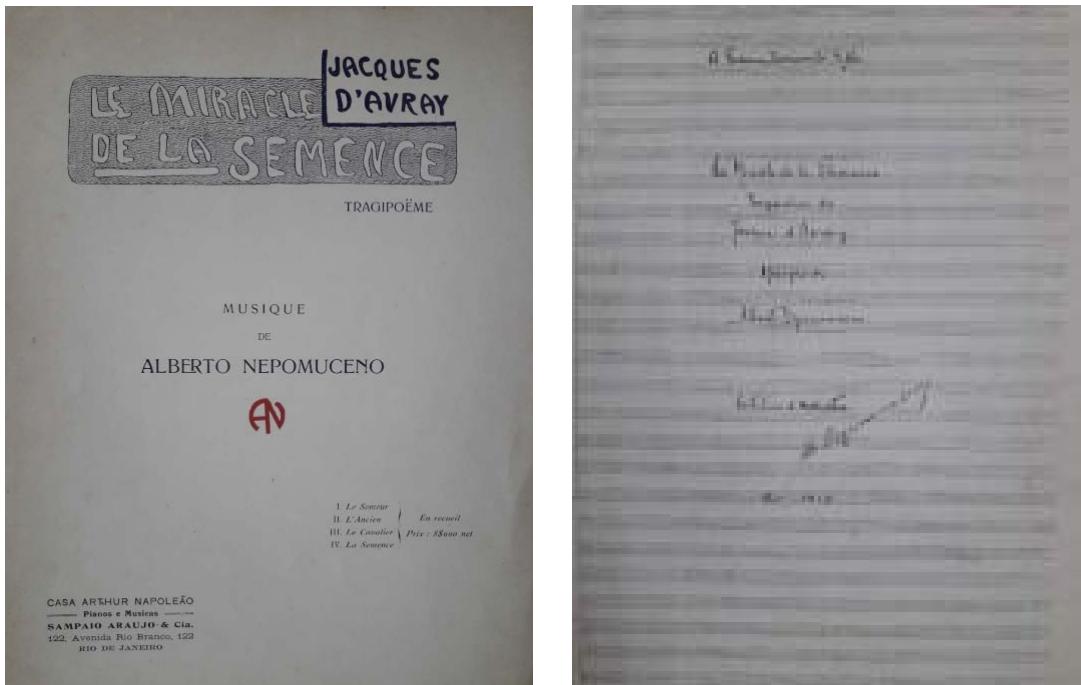


Figura 10: à esquerda - página de rosto da edição original de *Le Miracle de la Semence* para canto e piano; à direita – página de rosto da versão orquestral, ambas datadas de 1917 (Fontes: coleção particular do autor e manuscrito do compositor na Biblioteca Alberto Nepomuceno da UFRJ).

A análise do derradeiro ciclo de canções de Nepomuceno permite ainda uma conclusão relevante sobre o impacto do ano em Paris. A defesa do uso do modalismo, como propunha a *Schola Cantorum*, caiu em terreno fértil em Nepomuceno. Podemos lembrar que no *Batuque*, escrito antes da primeira viagem à Europa, Nepomuceno empregara os modos Lídio e Mixolídio, numa óbvia alusão ao uso desses modos no folclore brasileiro, particularmente no Nordeste, onde ele nasceu. Em 1917, a partir do estudo da partitura da ópera de Debussy, que conheceu em 1910, Nepomuceno vai resgatar os ensinamentos sobre o modalismo da época da *Schola Cantorum* para articular um novo modelo de linguagem polimodal, prenunciando o uso que o modernismo brasileiro fará dessa técnica, inclusive na obra de Villa-Lobos.

Exemplo 3: Primeira página da primeira canção de *Le Miracle de la Semence*, com anotações analíticas sobre o uso de polimodalismo (tons inteiros e modos dórico, jônio e mixolídio).

Para encerrar nossas recordações do ano de Nepomuceno em Paris, vamos fazer uma visita virtual a dois lugares da cidade que ele frequentou diariamente. O primeiro é o magnífico órgão da *Église de la Sainte-Trinité*, que preserva, ainda hoje, a magnífica tradição de excelência musical que remonta a Guilmant. No século XX, esse órgão foi o laboratório para as experiências de Olivier Messiaen, em que ele, semanalmente, durante décadas, apresentou suas improvisações que atraíam um grande público. Saindo pela lateral direita, caminhando para o fundo da igreja pela *Rue Blanche* em direção ao *Boulevard de Clichy*, após um percurso a pé de apenas alguns minutos, encontramos o apartamento em que Nepomuceno morou no ano em que viveu em Paris e que conserva a aparência daquela época.



Figura 11: à esquerda – órgão da Église Saint-Louis-en-l'Île, da época de Nepomuceno em Paris; à direita – apartamento em que morou Nepomuceno nos anos de 1894-95 (Fonte: arquivo do autor)

Referências bibliográficas

- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BUENO, Robison Poreli Moura. *Uma leitura hermenêutica como fundamento para uma edição crítica da Électre de Nepomuceno*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 2013.
- BUENO, Robison Poreli Moura. *Um Estudo Multivalente do Trio de Alberto Nepomuceno*. (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 2018.
- CARVALHO, Flávio. O retorno de Alberto Nepomuceno ao Rio de Janeiro em 1895: a recepção do compositor pelos jornais cariocas. *Rotunda*, Campinas, n. 2, p. 57-89, ago. 2003
- COELHO de SOUZA, Rodolfo. Narratividade derivada de intertextualidade no primeiro movimento da *Sinfonia em sol menor* de Nepomuceno. In: NOGUEIRA, Ilza (org.). *Teoria e análise musical em perspectiva didática*. Salvador: Editora da UFBA, 2017. p. 221-242.
- CORRÊA, Sérgio Alvim. *Alberto Nepomuceno: Catálogo Geral*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- FUCCI, Caroline Dunker. Os direitos autorais das obras de artes plásticas e a reprodutividade técnica: o status fático brasileiro das esculturas. *Revista da EMARF*, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, p.33-65, 2018.
- GEVAERT, François Auguste. *Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité*, vol.1. Gand: Anoot-Braeckman, 1875.

GEVAERT, François Auguste. *Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité*, vol.2. Gand: Anoot-Braeckman, 1881.

GOLDBERG, Luiz Guilherme. *Um Garatuja entre Wotan e o Fauno: Alberto Nepomuceno e o modernismo musical brasileiro*. Porto Alegre: Movimento, 2012.

JOHNSON, Graham; STOKES, Richard. *A French song companion*. New York: Oxford University Press, 2002.

MAGALDI, Cristina. Music for the Elite: Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro. *Latin American Music Review*, Austin, v. 16, n. 1, p. 1-41, 1995.

NOSKE, Frits. *French Song: from Berlioz to Duparc*. New York: Dover, 1970.

RAMOS, Eliana Asano; ALMEIDA PRADO, Yuka. Relações intertextuais entre canções de Nepomuceno sobre poemas parnasianos e simbolistas e a *Mélodie* Francesa: Coração Triste e Canção da Ausência. *Musica Theorica*, [s. l.], v. 5, n. 1, p.242-277, 2020.

VIDAL, João Vicente. *Formação germânica de Alberto Nepomuceno: estudos sobre recepção e intertextualidade*. Rio de Janeiro: Editora da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

ISBN: 978-65-00-70526-3

70



9 786500 705263



CA
CENTRO DE
ARTES



P. PORTO

CENTRO DE ESTUDOS DE
SOCIOLÓGIA E ESTÉTICA
MUSICAL

CESEM

ESMAE

ESCOLA SUPERIOR
DE MÚSICA E ARTES
DO ESPETÁCULO