1
INTRODUÇÃO

O romance *Ana em Veneza* de João Silvério Trevisan[1] tem seu momento marcante no encontro inusitado, em 1890 na cidade de Veneza, de seus três protagonistas: o jovem músico cearense Alberto Nepomuceno, Julia Mann, outrora conhecida como a menina *Dodozinha* de Paraty, e Ana, sua ex-mucama. Este ponto da narrativa propicia ao autor aprofundar e concluir uma série de reflexões delineadas no transcorrer da obra, previamente apresentadas a partir das emoções e das vivências destas personagens em suas respectivas trajetórias até o momento do referido encontro. Tais reflexões partem de pontos comuns compartilhados pelas personagens, sendo o principal deles o passado experimentado no Brasil. Dele emergem questões sobre patriotismo, nacionalismo, civilização, cultura, história, bem como o contraste do clima e da natureza européia com o Brasil tropical. Toda a discussão é impregnada por sentimentos nostálgicos, melancólicos e saudosistas que dão a tônica da narrativa e explicitam uma construção de uma imagem de Brasil do final do século XIX e início do século XX. Não por acaso, o local escolhido pelo autor como principal cenário para os debates é uma cidade européia. Os temas, nos moldes apresentados, ganham reforço substancial quando se lhes agrega a questão do exílio; da distância da terra amada, seguindo perceptivelmente a mesma essência constitutiva do célebre poema de Gonçalves Dias.

Tais expressões sentimentais, que se apresentam já desgastadas em Julia Mann, expatriada do Brasil quando criança e germanizada na cidade de Lübeck, ganham um contorno curioso na cosmopolita Ana. Nascida Wurá, esta sofrera sua primeira expatriação quando levada cativa da África para o Brasil, e a segunda, do Brasil para Lübeck. Mudou-se para Paris com o pintor Gustav Sternkopf e, após o falecimento deste, percorreu várias cidades européias como atração circense. Ainda assim, o passado vivido no Brasil permanece como a principal referência identitária desta personagem. Basta notar que a mesma se auto-intitula "Ana Wurá Brazilera". No entanto, tanto em Julia Mann quanto em Ana, as reflexões sobre as

[1] João Silvério Trevisan. **Ana em Veneza**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998. 4ª ed.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610411/CA

temáticas aqui destacadas assumem um aspecto instintivo: “brotam” das lembranças e sentimentos das personagens e suas respectivas vivências. Ao contrário, em Alberto Nepomuceno, as reflexões sobre o Brasil são elaboradas a partir de um esforço consciente, um verdadeiro exercício de abstração que faz com que o músico atue neste ponto do livro como uma espécie de narrador-personagem, explicitando claramente a identificação da fala do próprio autor com Nepomuceno. Na maior parte da obra, é a partir de Nepomuceno que Trevisan direciona o texto e discorre sobre os principais dilemas nele propostos.

O destaque de Alberto Nepomuceno como fio condutor da trama e como “voz” do autor e suas considerações sobre o Brasil da passagem do século XIX para o XX provém, plausivelmente, da imagem construída para o compositor na literatura do século XX. Esta implica basicamente a concepção de Alberto Nepomuceno como “precursor do nacionalismo musical brasileiro”. O que propicia a Trevisan, cuja obra é notadamente pautada pela discussão sobre o engendramento de um paradigma nacionalista para uma representação de Brasil concebida por este a partir de um cenário de indefinições e incertezas generalizadas, utilizar o compositor cearense como expoente das discussões sobre nacionalismo do período no qual a obra é situada.

É a imagem pela qual o músico é concebido no livro de Trevisan – a de precursor da música nacional – que importa a este trabalho. Já no capítulo que introduz a obra – *Prelúdio: um dedo de prosa* – o autor veicula explicitamente esta representação. Valendo-se de um acontecimento histórico – a entrevista concedida por Nepomuceno à revista *A Época Theatral* em dezembro de 1917 –, rememorada pela personagem que, no romance, conduziu a entrevista, Trevisan já apresenta o compositor como “*um personagem precursor quase desconhecido, hoje em dia, mas bastante famoso naquela época*”. Assumindo a narrativa deste capítulo, o entrevistador prossegue com sua descrição sobre Alberto Nepomuceno:

> *Eu estava nervoso demais com a entrevista, pois diziam que o tal maestro era irascível, impaciente, sarcástico e cheio de manias.* [...] *Eis aí o legendário Alberto Nepomuceno, pensei eu com um calafrio, o homem que diziam ter revolucionado ou, enfatizavam outros, inaugurado a música erudita de raízes brasileiras.* [...] *quem eu via aproximar-se era um senhor de estatura mediana, cujos cinqüenta e poucos anos de idade*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610411/CA

> *pareciam superar a casa dos sessenta, por seu aspecto alquebrado e sua doentia palidez.* [...] *A barba toda branca adicionava ao seu rosto uma ar entre sábio e vetusto.* [...] *Mesmo sem perder o ar altivo, não conseguia esconder um jeito meio arredio: era visível o seu constrangimento ao ser reconhecido em público.*[2]

Os argumentos do entrevistador indicam duas imagens: uma, a de precursor, já consolidada quando o autor rememora a entrevista; outra sobre as impressões obtidas a partir de imagens da época da entrevista: "*diziam ter revolucionado ou, enfatizavam outros, inaugurado a música erudita de raízes brasileiras*". Durante a entrevista, Nepomuceno é questionado por seu interlocutor sobre as considerações de seus contemporâneos de que este seria um "*compositor genuinamente nacional, um folclorista de raro engenho e* [...] *o iniciador da música* [...] *de características brasileiras*". [3] A partir deste ponto, é a própria personagem de Nepomuceno, tendo em mente a sua atuação como músico e, implicitamente, sobre a questão da música nacional, que apresenta informações capitais para a nossa análise:

> *Na imprensa, é muito comum saudarem-me como o fundador da música brasileira... Fui transformado em herói. Quer dizer, num meio medíocre, alguém que se sobressaia com um mínimo de qualidades torna-se facilmente herói da mediocridade circundante.* [...] *A realidade é que Nepomuceno tornou-se um diluidor de fórmulas, não o revolucionário que um dia sonhou ser, em sua juventude.* [...] *Tenho a impressão de que não consegui definir um projeto claro. Simplesmente porque fiz muitas coisas ao mesmo tempo e talvez tenha acabado não fazendo nada direito.* [...] *Então, o que me sobrou? A glória de ter iniciado o canto em português.* [...] *Mas não posso ser chamado de desbravador. Já em meados do século passado, o próprio Carlos Gomes escreveu em português suas óperas Noite do Castelo e Joana de Flandres, todo mundo sabe.* [...] *Tenho medo que minha obra acabe roída pelas traças, como coisa superada. Glórias efêmeras e um projeto que fracassa.* [4]

As reflexões partem do empenho de Nepomuceno, durante boa parte de sua carreira, na defesa de um paradigma: a proposta de um nacionalismo musical via incorporação de elementos musicais populares, sobretudo os denominados

---

[2] **Idem, Ibidem.**
[3] **Idem, Ibidem.**
[4] **Idem, Ibidem.**

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610411/CA

folclóricos, na música acadêmica de padrões europeus. Para Nepomuceno, o processo de elaboração de uma música considerada como genuinamente brasileira consistia na descoberta de características musicais identitárias e particulares do Brasil, questão esta que está centrada nas discussões sobre raça, cultura, política, natureza e sociedade, seguindo posteriormente pela sua manipulação e estruturação a partir do consagrado sistema tonal europeu. Este modelo apresentava implicitamente tensões, ambigüidades e até mesmo contradições no esforço de se estabelecer um diálogo entre suas concepções políticas de nação e pátria com uma proposta de música nacional. Outro dado importante residia na influência das produções literárias do período, especialmente Silvio Romero, que, servindo de base ao projeto de Nepomuceno, durante boa parte de sua carreira, e outros compositores de geração, buscava o "caráter Nacional" nas origens "étnicas", baseado nas teorias raciais e nas correntes evolucionistas difundidas na Europa.

A questão, no entanto, é notoriamente apresentada como um esforço malogrado na obra de Trevisan. Esta noção de "fracasso" do projeto nacionalista do compositor é um dos principais elementos conformadores da imagem de precursor, reforçada ainda, neste livro, pelas menções feitas por Nepomuceno a Heitor Villa-Lobos, impelindo o leitor a certa compreensão teleológica. Nota-se que, antes mesmo de iniciada a entrevista, o próprio Nepomuceno, tecendo considerações sobre um concerto de Villa-Lobos, faz várias observações elogiosas ao então jovem músico. Para Nepomuceno "*Villa-Lobos tem raízes verdadeiramente brasileiras.* [...] *ele participa de grupo de chorões e já percorreu o Brasil, tocando em orquestrinhas e pesquisando o nosso folclore*." Discorrendo sobre o fato de que provavelmente a verdadeira música brasileira surgiria do trabalho de um "gênio" musical com forte expressão regionalista, a personagem de Nepomuceno vaticina: "*É preciso não esquecer esse Heitor Villa-Lobos. Talvez seja ele o gênio esperado*". [5]

Embora seja uma obra de ficção, o romance Ana em Veneza exemplifica o lugar de memória destinado a Alberto Nepomuceno na história da música brasileira, consolidado durante o século XX no imaginário e nas produções literárias, adentrando também o século XXI ainda como paradigma vigente. Com

[5] **Idem, Ibidem**.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610411/CA

efeito, na *vulgata*, o passado musical brasileiro parece possuir apenas dois nomes de relevância: Carlos Gomes e Heitor Villa-Lobos. Mesmo nas produções acadêmicas, o destaque dado a estes dois compositores nos induz ao raciocínio de que a música brasileira é balizada a partir destas duas figuras, atribuindo aos demais músicos e compositores o caráter de "artistas menores", cujas importâncias ou são hierarquizadas a partir deles ou são banalizadas e descartadas na tradição musical brasileira. Deve-se frisar também que a questão musical brasileira é costumeiramente apresentada a partir de uma narrativa evolucionista que culmina em Villa-Lobos – o compositor nacionalista por excelência. Em função disto, o lugar de Alberto Nepomuceno no passado musical brasileiro ficou estabelecido não apenas pelo emblema de precursor da música nacional, mas também hierarquicamente sobredeterminado pela atuação de Villa-Lobos e o lugar que este último ocupa neste mesmo passado.

Filho do músico profissional Vítor Augusto Nepomuceno, violinista, regente, compositor e organista da Catedral de Fortaleza, Alberto Nepomuceno nasceu em 06/07/1864 na cidade de Fortaleza – Ceará. Após o falecimento do pai, Alberto Nepomuceno prosseguiu seus estudos musicais "apadrinhado" por Euclides d'Aquino Fonseca em Pernambuco, província na qual ele já residia com sua família, ante o interesse de seu pai, de quem recebera suas primeiras instruções musicais, em fornecer ao filho melhores condições educacionais, não se restringindo apenas ao desenvolvimento musical. Foi por intermédio de Euclides d'Aquino Fonseca que Nepomuceno adentrou o *Club Carlos Gomes*, importante associação musical pernambucana. Em 1882, aos 18 anos de idade, alcançara fama regional como pianista, tendo se tornado, neste mesmo ano, diretor de concertos deste mesmo *Club*. Foi sócio honorário da *Sociedade Nova Emancipadora* de Pernambuco e, em 1884, foi membro da comissão executiva na qualidade de diretor de concerto das solenidades em prol da abolição da escravatura na província do Ceará. [6]

No Rio de Janeiro, em 1886, tornou-se professor de piano da academia do renomado *Club Beethoven*. Sua notoriedade na capital imperial é comprovada pelos elogios recebidos na imprensa local, até mesmo de Oscar Guanabarino, que,

[6] As informações contidas nesta síntese biográfica do compositor Alberto Nepomuceno foram retiradas da obra de Avelino Romero Pereira. Avelino Romero Pereira. **Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical do Rio de janeiro (1864-1920**). 400 p. Dissertação (Mestrado em História Social) UFRJ, IFCS Rio de Janeiro, 1995.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610411/CA

posteriormente, seria um dos seus mais ferrenhos adversários na disputa estética cujo ponto nodal consistia na defesa, por parte deste último, do consagrado estilo da escola musical italiana, determinante na obra de Carlos Gomes, em oposição às vanguardas musicais.

Tendo lhe sido negado por duas vezes o apoio imperial para que pudesse viajar à Europa e aperfeiçoar seus estudos, realizou uma série de concertos em 1888 com o intuito de angariar fundos para sua viagem. Apresentou-se primeiro em São Paulo e, posteriormente, seguiu para Fortaleza e Pernambuco. Em maio deste mesmo ano, embarcara rumo à Itália, onde, em Roma, matriculou-se na Academia Santa Cecília. Nesta instituição, estudou harmonia com Eugenio Terziani e, devido ao falecimento deste, tornou-se aluno de Cesare de Sanctis. Quando se preparava para regressar ao Brasil, tomou conhecimento do concurso do hino para a proclamação da República. Sua composição obteve o terceiro lugar neste concurso, o que lhe garantiu do novo governo subsídios para que permanecesse na Europa aperfeiçoando seus estudos musicais por mais quatro anos.

Viajou então para Berlim, procurando estudar com o renomado compositor austríaco Heinrich von Herzogenberg. Matriculou-se no Stern'sches Konservatorium der Musik, estudando piano com Heinrich Ehrlich e composição com Arno Kleffel, com quem também estudou órgão. Durante as férias do conservatório, viajou para Viena, onde estudou interpretação pianística com Theodor Leschetizky. Na Noruega, conheceu e tornou-se amigo de Edvard Grieg. Aproveitou também esta viagem para estudar, por três meses, com o organista Chistian Cappelen.

Após reger a filarmônica de Berlim apresentando-se nos exames finais do conservatório, foi diplomado pelo conservatório em 1894, recebendo, em seu diploma, o seguinte comentário:

> *"A execução pianística do Sr. Alberto Nepomuceno revela formação musical, interpretação correta e sentimento caloroso* [...] *Na execução organística demonstrou ele tão notável habilidade e capacidade, a ponto de estar em condição de dominar perfeitamente dificílimas peças para órgão* [...]. *Como compositor, possui o Sr. Nepomuceno uma viva fantasia, facilidade de compreensão, e ao mesmo tempo que se empenhou pelo novo e particular, conservou uma pura e estética inclinação pela harmonia e beleza da forma".*[7]

[7] Apud **Idem, Ibidem.**

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610411/CA

Neste mesmo ano, quando estava em Paris aperfeiçoando seus estudos de órgão, fora nomeado professor de órgão do Instituto Nacional de Música por Leopoldo Miguéz, então diretor da referida instituição, regressando ao Brasil apenas em 1895 para assumir o posto. Em Paris, recebera da imprensa críticas elogiosas referentes à música de cena que compôs para *Electra* a pedido do professor de grego da Sorbonne, Charles Chabault.

Em 1902, substituía Leopoldo Miguéz na direção do Instituto Nacional de Música, cargo que exerceu apenas até o ano seguinte, quando, devido às querelas administrativas, solicitou sua demissão. Não obstante, reassumiu a direção do instituto novamente em 1906, permanecendo no cargo até 1916. Sua gestão foi marcada não apenas pela continuidade de alguns projetos delineados pela administração Miguéz, caso, por exemplo, da realização de concertos promovidos pelo próprio Instituto, antigo ideal de Miguéz, apenas concretizado durante a segunda gestão Nepomuceno, como também por uma série de reformas institucionais realizadas pelo compositor cearense, como, por exemplo, a atenção dispensada na divulgação e estímulo do canto em português. Por decreto de Nepomuceno, o programa de canto passou a determinar a apresentação de peças cantadas em língua vernácula, tanto nos exames admissionais quanto nas provas da instituição, o que obrigava, necessariamente, o estudo de canções em português nas aulas da própria instituição. Deve-se destacar também a criação do Curso Preparatório, no qual se ministrava o ensino de português, francês e italiano, noções de geografia, história, sobretudo, do Brasil, e aritmética. O interesse na disponibilização de tais cursos está diretamente relacionado à preocupação de Alberto Nepomuceno na ampliação da formação do músico realizada pela instituição: basicamente restrita, até então, à técnica musical. Por fim, destacam-se também os esforços do compositor na ampliação e reestruturação da biblioteca do Instituto Nacional de Música, atualmente conhecida como a biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em uma reconhecida homenagem ao empenho e contribuição do mesmo.

No âmbito social, Nepomuceno estreitou laços com as autoridades republicanas, tornando-se uma espécie de músico oficial do regime, sendo

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610411/CA

convidado para atuar nas principais solenidades realizadas pelo governo. [8] Alcançara relativa fama no período, tanto no Brasil quanto no exterior, em função do sucesso de algumas de suas composições. Caso do prelúdio d'*O Guaratuja*, da ópera *Abul*, da *Sinfonia em sol menor* e da famosa *Série Brasileira*. Obras recebidas com grande entusiasmo em Paris, por exemplo. No caso da ópera *Abul*, vale destacar seu sucesso imediato nas cidades de Buenos Aires e Montevidéu.

Embora esta síntese biográfica possa sugerir, à primeira vista, uma abordagem próxima à tradicional "busca do gênio inovador", pautada em uma tradição musicológica, ainda vigente, e marcadamente positivista devido ao seu apelo aos elementos e acontecimentos históricos que denotam importância ao referido objeto, os apontamentos aqui realizados sobre a formação musical de Alberto Nepomuceno e sua destacada atuação no período da história da música brasileira por ele vivenciado intencionam compelir o leitor a questionamentos pertinentes: como um músico de sólida formação, atuação marcante e autor de obras de sucesso, pertencente a um passado consideravelmente recente, foi praticamente destituído de sua importância na história da música brasileira? Por que esta personalidade histórica foi relegada à "sombra" dos compositores Carlos Gomes e Heitor Villa-Lobos? Questões nas quais se pode pensar não apenas o lugar de memória destinado a Alberto Nepomuceno, mas também o de toda uma geração de músicos e compositores que viveram em um dos períodos de grande efervescência musical na história da música brasileira.

Argüindo sobre a complexa questão das periodizações históricas, Erwin Panofsky[9], na sua obra *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*, salienta determinado argumento de caráter atomista que busca delinear a idéia de períodos históricos considerando-se a identificação das chamadas "inovações decisivas". Estas seriam caracterizadas como realizações marcantes introduzidas por um ou vários indivíduos, implicando uma sensível transformação de um contexto específico, pela percepção de novos elementos em observação às características

[8] Salientando a ligação do compositor com governantes brasileiros, Avelino Romero Pereira cita algumas correspondências entre Alberto Nepomuceno e os presidentes brasileiros Campos Salles e Afonso Penna. Destaca-se também o episódio da apresentação de sua ópera *Abul* no *Theatro Municipal* da capital brasileira em 1913, no qual o compositor fora chamado a assistir o segundo ato de sua obra ao lado do então prefeito General Bento Ribeiro, no seu camarote, e o terceiro no camarote presidencial em companhia do então presidente Marechal Hermes da Fonseca. **Idem, Ibidem.**

[9] Erwin Panofsky. **Renascimento e Renascimentos na arte Ocidental**. Lisboa: Editorial Presença, 1989

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610411/CA

conformadas, quer sejam elas precedentes ou mesmo concomitantes ao considerado "novo":

> *Uma inovação – "a alteração do que se encontra estabelecido" – necessariamente pressupõe o que está estabelecido (chame-se-lhe tradição, convenção, estilo ou maneira de pensar) como uma constante relativamente à qual a inovação aparece como uma variável. Para podermos decidir se uma "solução do indivíduo" representa ou não uma "inovação", teremos de aceitar a existência duma tal constante e procurar definir a sua direção; e para podermos decidir se a inovação é ou não "decisiva", teremos de determinar se a direção da constante mudou ou não em resposta à variável.*[10]

Exemplificando este argumento, Panofsky explana a idéia do que poderia ser considerada uma "Idade de Beethoven". Observando um orbe musical no qual diversas características significativas presentes na música realizada à época na qual vivera o compositor de Bonn, considerando-se, obviamente, também as delimitações espaciais, concluir-se-ia pela existência de um conjunto estrutural marcado por manifestações recorrentes, caracterizando o chamado "estilo estabelecido". Beethoven teria introduzido elementos "estranhos" a tal estilo, o que seria já a caracterização de uma "inovação". Esta se tornaria "decisiva" na medida em que se observasse sua determinação na produção de outros compositores em contato com a mesma, ou ainda sua permanência e influência nas gerações subseqüentes.

Aplicando tais conceitos em seu objeto de estudo – O Renascimento – Panofsky já identifica alguns problemas que a adoção desta abordagem engendra:

> *Mesmo limitando-nos aos três grandes centros de Florença, Roma e Veneza, nomes como Leonardo Da Vinci, Rafael, Miguel Ângelo, Giorgione e Ticiano teriam sobejos direitos a ser reconhecidos como padrinhos, que, no entanto, não poderiam ser separados de muitos outros predecessores e sucessores – não podendo também deixar de se mostrar todas as características em que os inovadores se distinguem dos predecessores e se confundem com os sucessores.*[11]

Em resumo, o autor percebe claramente a insuficiência de tais delimitações, uma vez que a complexidade em que as chamadas características

[10] **Idem, Ibidem**.
[11] **Idem, Ibidem.**

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610411/CA

marcantes dos períodos traduz-se em elementos plurais e tão diversos que qualquer delimitação que se pretenda precisa consistirá, necessariamente, em um empobrecimento da realidade que se pretende analisar ou dar conta. A crítica de Panofsky, no entanto, não deve ser lida como uma desqualificação da prática da periodização ou da percepção das "inovações decisivas". Com efeito, o autor não as abandona: opera com elas, considerando suas ressalvas. Fazendo uma analogia ao próprio homem, Panofsky afirma que os períodos históricos possuem, como este, uma "*fisionomia*" definida, "*e também igualmente difícil de descrever de um modo satisfatório*". [12] Suas exortações, como a da inutilidade de se buscar delimitações para início e fim de períodos em alguns casos, são elaboradas no intuito de uma ampliação da compreensão de tais conceitos, bem como na preocupação com afirmações que engendrem reducionismos:

> [...] *e a própria definição de um período como uma fase marcada por uma mudança de "direção" implica, simultaneamente, continuidade e ruptura. Deveríamos, além disso, não esquecer que uma tal mudança de direção pode acontecer, não somente pelo impacto dum fato revolucionário que pode transformar certos aspectos da atividade cultural tão subitamente e tão completamente* [...], *mas também pelo efeito acumulativo e, conseqüentemente, gradual de modificações tão numerosas e influentes, ainda que comparativamente menores*. [13]

Se optássemos por seguir esta via apontada por Panofsky na busca de possíveis respostas aos questionamentos supracitados neste trabalho sobre Alberto Nepomuceno, teríamos primeiramente que compreender os elementos conformadores do panorama musical vivenciado pelo compositor, examinando também, sem propor delimitações temporais taxativas, as características marcantes da história da música situada tanto em um momento passado, temporalmente próximo ao compositor, quanto no momento histórico imediatamente posterior. Isto significaria, *grosso modo*, a identificação e análise dos momentos históricos convencionados como romantismo e modernismo brasileiros, seguido posteriormente pela tentativa de localização de Alberto Nepomuceno a partir da verificação do característico neste músico e sua melhor adequação a este ou aquele movimento.

---

[12] **Idem, Ibidem.**
[13] **Idem, Ibidem.**

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610411/CA

Deve-se reconhecer, contudo, certa inviabilidade deste esforço, uma vez que o período que abarca as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX é marcado pela reminiscência de variadas tendências estilísticas musicais e também pelo surgimento de novas, criando um todo difuso, no qual dificilmente apenas um "recorte vertical", as denominações periódicas, descreveria satisfatoriamente o momento estudado. As diversas tendências estilísticas chamariam a atenção também para a importância de uma leitura "horizontal", considerando-se os tipos que perpassam os conformados períodos.

Bruno Kiefer [14] adota esta abordagem nos seus esforços de compreensão do romantismo musical brasileiro, mediante a comparação com os desdobramentos do movimento na Europa. O autor divide o movimento europeu em três momentos: o romantismo inaugural, de 1810 a 1828; o romantismo de apogeu, de 1828 a 1850; e o momento classificado por Kiefer como pós-romântico, de 1850 até o início do século XX, este último apresentando uma pluralidade de tendências musicais. Estas seriam: classicismo romântico de Brahms; o realismo romântico de Liszt, Wagner e Verdi; o verismo de Puccini; e o impressionismo de Debussy. Deixando de lado a divisão periódica notadamente evolucionista e taxativa de Kiefer, e atentando apenas para o "recorte horizontal" proposto por ele proposto, poderíamos também acrescentar a este panorama: o chamado "romantismo tardio" de Rachmaninoff; o expressionismo de Schoenberg, formulador do dodecafonismo; e as vanguardas de Stravinsky e Satie, esta última de forte cunho dadaísta e grande influência no chamado "grupo dos seis" – Darius Millhaud, Francis Poulenc, Arthur Honegger, Georges Auraic, Louis Durey e Germaine Taileferre. Desta forma, tornar-se-ia imperativo também a observação acurada dos elementos constitutivos de tais tendências musicais e a identificação ou objeção da obra de Nepomuceno com eles, o que em si acarretaria em um distanciamento da análise proposta, configurando-se em uma outra temática de investigação.

Sem prescindir da importância de conhecer as "fisionomias" caracterizadoras dos períodos e dos movimentos musicais citados, tal investigação em si muito provavelmente não possibilitaria um entendimento substancial para a problematização procurada por este trabalho. Tampouco seria profícuo buscar

[14] Bruno Kiefer. **História da Música Brasileira: dos Primórdios ao Início do Século XX**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1997. 4ª Ed.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610411/CA

respostas no exame de prováveis “inovações” trazidas tanto por Nepomuceno quanto por qualquer outro compositor precedente, contemporâneo ou sucessor. Com efeito, no caso da história da música brasileira, o conceito de inovação, importando em mudança cultural, sofre considerável perda de seu sentido original, uma vez que as idéias que possibilitaram as “transformações” musicais que engendraram as novas “fisionomias” da música brasileira foram, notadamente, “importadas” da Europa. Mais especificamente no caso do modernismo brasileiro, a aplicação da idéia de inovação torna-se ainda mais complexa, dadas as peculiaridades do movimento que, diferentemente das vanguardas européias, afasta-se de uma ruptura radical com o passado na construção de uma identidade nacional via música. Ao contrário, o modernismo brasileiro, de certo modo, valoriza a tradição. Tende, como mostra Eduardo Jardim de Moraes[15], a “atualizar esse passado em prol da brasilidade”, ou seja, o modernismo faz uma leitura do passado brasileiro como algo novo a ser descoberto.

No entanto, quando consideramos em nossa análise não apenas a identificação das “fisionomias” dos períodos ou dos movimentos estético-estilísticos, mas também a auto-compreensão de grupos ou indivíduos pertencentes a eles, priorizando, sobretudo em alguns casos, suas intenções e seus esforços de auto-afirmação, principalmente, se considerarmos a construção de memória destinada às gerações futuras, encontraremos valiosos elementos norteadores para a nossa pesquisa. Deste modo, faz-se necessária uma leitura do passado musical brasileiro pautada na noção de construção de uma identidade musical, na qual um acontecimento histórico, o surgimento de uma tradição musicológica no início do século XX, destaca-se como importante referencial para o entendimento das concepções de música brasileira engendradas pelas gerações que elaboraram trabalhos neste sentido. Assim, a compreensão do lugar de memória destinado a Alberto Nepomuceno na história da música brasileira requer um esforço de análise do processo de construção de imagem do compositor na tradição musicológica emergente, considerando-se, sobretudo, o entendimento, a intenção e uso do passado musical construído e defendido por seus respectivos autores.

[15] Eduardo Jardim de Moraes. Modernismo Revisitado In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol.1 nº2, 1998. Disponível em <www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/36.pdf>. Acesso em 03 de Maio de 2008

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610411/CA

Não obstante, a análise do processo de construção de imagem pelas obras de história da música e pelas intenções de seus autores, correligionários e "seguidores" não esgota as possibilidades de conformação de lugares de memória. A própria permanência de Carlos Gomes como personalidade artística emblemática do passado musical brasileiro serve como exemplo deste argumento. Nem mesmo os ferozes ataques da geração da Semana de Arte Moderna, sobretudo os realizados por Oswald de Andrade, à figura de Carlos Gomes como referência altíssima da música foram capazes de retirá-lo do lugar que ocupava no "panteão musical". Ainda assim, a leitura das imagens construídas nas obras de história da música permanece, plausivelmente, como orientação central para a compreensão da temática suscitada, uma vez que, partindo do cruzamento das informações nelas obtidas com elementos de ordem conjunturais, pertinentes problematizações emergiriam e, mesmo no citado caso de Carlos Gomes, obteríamos assim informações valiosas à compreensão da permanência ou do "esquecimento" das personalidades artísticas caras a este trabalho.

Seguindo esta perspectiva, esta dissertação será delimitada pela análise das obras de caráter musicológico de três autores: Guilherme Teodoro Pereira de Melo (1867 – 1932), Renato Almeida (1895 – 1981) e Mário de Andrade (1893 – 1945). O recorte proposto tem como pressuposto dois argumentos básicos: estes são os primeiros "musicólogos" que produzem obras de história da música com um sentido claro de construção de um passado e de uma identidade musical brasileira em seus respectivos contextos; e a identificação de que os principais elementos conformadores da imagem de Nepomuceno que perpassa o século XX estão contidos nas elaborações destes autores, sem sofrerem modificações substanciais nos trabalhos musicológicos das gerações subseqüentes. [16] Assim, o aprofundamento desta análise se faz necessário devido à importância de se compreender o processo de construção de imagem em si; ou seja, quais os elementos, concepções de música nacional, conceitos e intenções que podem ser identificados como estruturais nas imagens construídas por Guilherme de Melo,

[16] Pelo que se conhece, Guilherme de Melo foi, de fato, o primeiro autor de uma obra que se pretende analisar a história da música brasileira. Em 1926, o violinista italiano Vicenzo Cernicchiaro edita em Milão sua *Storia della Musica nel Brasile*. Esta obra, no entanto, tem mais um caráter descritivo do cenário musical brasileiro observado pelo autor durante sua atuação como músico no Brasil na passagem do século XIX e XX, do que uma intenção analítica da história da música brasileira. Assemelha-se mais à uma compilação biográfica de músicos e compositores atuantes no Brasil no período de sua estadia. Pereira, **Op. Cit**.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610411/CA

Renato Almeida e Mário de Andrade. Assim, partindo da observação do tipo de imagem que é elaborada para Alberto Nepomuceno por estes três autores, pode-se examinar questões que dizem respeito aos tipos de historiografia da música que estão sendo produzidas nas primeiras décadas do século XX do Brasil e seus respectivos propósitos.

Nota-se, por exemplo, que a emergente musicologia brasileira tem como tema norteador um discurso sobre o papel da música na construção da identidade nacional, característico nos trabalhos dos três autores citados e na maioria dos autores de histórias da música do século XX. A imagem de Nepomuceno construída por Guilherme de Melo, Renato Almeida e Mário de Andrade é necessariamente determinada por esta temática. Assim, a compreensão do processo de construção de imagem de Nepomuceno por estes autores passa obrigatoriamente pelo entendimento da leitura e emprego que fazem de conceitos como nacionalismo, civilização, cultura popular e erudita, modernidade, entre outros.

A organização deste trabalho não obedecerá à ordem cronológica das publicações das obras dos autores. Optamos por analisar as imagens de Nepomuceno construídas separadamente por cada autor. Assim, esta dissertação será divida em três partes: primeiro, a concepção de Guilherme de Melo; segundo, Renato Almeida; e, por último, Mário de Andrade. Embora no caso de Guilherme de Melo apenas uma obra seja analisada – *A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República* – os outros dois autores, que não se restringiram a apenas uma publicação sobre o passado musical brasileiro, escreveram sobre a história da música, cada um, em contextos distintos, e, embora pertencessem à mesma geração modernista, seguiram rumos diferentes. Assim, podemos identificar nestas obras algumas mudanças no discurso sobre música e nacionalismo, na medida em que novas intenções e conjunturas emergiam, refutando ou reforçando antigos argumentos, como a crescente preocupação de Renato Almeida com a institucionalização do folclore, o que acarretou a subordinação de qualquer matéria analisada por este autor a esta temática, inclusive a construção da identidade musical brasileira, ou as diferentes “fases” do pensamento andradeano, considerando-se a constituição mais clara de seu projeto nacionalista nos anos que sucederam a Semana de Arte Moderna de 1922, até a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610411/CA

sua ligação às instâncias governamentais e seu posterior descontentamento com os rumos do movimento modernista e das propostas do Governo Vargas – no caso de Mário de Andrade, percebe-se o desenvolvimento de uma perspectiva sócio-histórica sobre o passado musical brasileiro, além de peculiaridades que emergiram nas suas obras da década de 1930, indicando algumas mudanças na sua concepção de história da música desde o seu *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928, até a sua *Evolução social da música*, de 1939.

Na medida em que os elementos conformadores da imagem de Nepomuceno forem ganhando contornos mais precisos em nossa análise, suas influências nas obras das gerações subseqüentes serão apresentadas neste trabalho como tributárias das construções destes autores, principalmente no caso de Renato Almeida e Mário de Andrade. Assim, a observação da auto-compreensão e auto-afirmação presentes nas obras destas personalidades históricas podem nos trazer a percepção de que, em diversos casos, as "fisionomias" dos períodos históricos foram intencionalmente maquiadas para as gerações futuras, quando não significam, sem exagero algum, verdadeiras máscaras depositadas sobre o tempo e a memória.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610411/CA