

**CONSIDERAÇÕES SOBRE
MÚSICA E POLÍTICA NA
REPÚBLICA NO FINAL DO
SÉCULO XIX E PROPOSTAS
PROGRAMÁTICAS PARA AVE,
LIBERTAS!, DE LEOPOLDO
MIGUÉZ, E SÉRIE BRASILEIRA,
DE ALBERTO NEPOMUCENO**

Norton Dudeque¹

Universidade Federal do Paraná

nortondudeque@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8229-5030>

Submetido em 18/04/2023

Aprovado em 25/07/2023

Resumo

Neste texto abordam-se política e música na época do início da República do Brasil. O objeto de estudo se concentra na carreira de dois compositores do período: Leopoldo Miguéz e Alberto Nepomuceno. Ambos os compositores foram republicanos convictos e importantes diretores do Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro. As obras abordadas, *Ave, Libertas!*, de Leopoldo Miguéz, e a *Série Brasileira*, de Alberto Nepomuceno, expressam em música homenagem, comemoração, nacionalismo. Também expressam elementos programáticos que, por vezes, não são explícitos. Por fim, o texto propõe para as obras programas inferidos a partir da estrutura musical.

Palavras-chave: Música; política; República; Leopoldo Miguéz; Alberto Nepomuceno.

Abstract

This text addresses politics and music at the beginning of the Republic of Brazil. The object of study focuses on the career of two composers of the time: Leopoldo Miguéz and Alberto Nepomuceno. Both composers were convinced republicans and important directors of the National Institute of Music in Rio de Janeiro. The works addressed, *Ave, Libertas!* by Leopoldo Miguéz, and *Série Brasileira* by Alberto Nepomuceno express homage, commemoration, nationalism in music. Also express programmatic elements that are sometimes not explicit. Finally, the text proposes programs inferred from the musical structure of the works.

Keywords: Music; politics. Republic; Leopoldo Miguéz; Alberto Nepomuceno.

1 Possui mestrado em Performance musical - University Of Western Ontario (1991), mestrado em Musicologia pela Universidade de São Paulo (1997), doutorado em Música (Ph.D.) - University of Reading (2002). Realizou estágio pós-doutoral no Kings College em Londres (2012). Atualmente é professor associado aposentado da Universidade Federal do Paraná e atua no Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teoria e análise musical, atuando principalmente nos seguintes temas: análise musical, musicologia, teoria musical, música brasileira dos séculos XIX e XX.

Introdução

Este texto aborda aspectos de “política e música” no tempo do início da República brasileira. As obras musicais que são objeto deste estudo apresentam um forte significado político ao expressar tanto sua homenagem explícita quanto aquela que pode ser inferida. As obras, o poema sinfônico de Leopoldo Miguéz, *Ave, Libertas!*, composto em 1890, e a *Série Brasileira*, composta em 1891, de Alberto Nepomuceno, são emblemáticas de visões sociopolíticas que sugerem fortemente o engajamento político comum entre os dois compositores do Romantismo musical brasileiro. Importante dentro do contexto da carreira dos compositores, a campanha abolicionista e o republicanismo contribuíram para o fim do regime imperialista no Brasil.

A partir da década de 1870, ocorreram vários fatos que impulsionaram a derrocada do Império. Em setembro de 1871, foi aprovada a Lei do Ventre Livre, que libertava os escravos nascidos após a promulgação da lei. Em 1870 também foi publicado, no *A República*, o “Manifesto republicano brasileiro”, que daria base para a fundação do Partido Republicano, em 1872. Em 1880, fundou-se a Sociedade Brasileira contra a Escravidão, e, em 1883, a Confederação Abolicionista. Em 1884, foi extinta a escravidão no Ceará e no Amazonas. No ano seguinte, em setembro, foi aprovada a Lei Saraiva-Cotegipe, que libertava os escravos com mais de sessenta anos de idade. Durante a década de 1880, o movimento ganhou força com apoio da imprensa. Jornais como *Jornal do Commercio*, *A Abolição*, *Oitenta e Nove*, *Vila da Redenção*, *A Liberdade*, *O Amigo do Escravo*, *A Gazeta da Tarde*, *O Federalista*, entre outros, publicaram textos e notícias apoiando a extinção da escravidão. Finalmente, em 13 de maio de 1888, a Lei Áurea (Lei n.º 3.353 de 13 de maio de 1888) abole a escravidão no Brasil. O texto da Lei é direto e simples:

A Princesa Imperial Regente, em nome de Sua Majestade o Imperador, o Senhor D. Pedro II, faz saber a todos os súditos do Império que a Assembléia Geral decretou e ela sancionou a lei seguinte:

Art. 1º: É declarada extinta desde a data desta lei a escravidão no Brazil.

Art. 2º: Revogam-se as disposições em contrário. (BRASIL, 1888).²

Por outro lado, a crescente insatisfação com a monarquia concentrou-se em três frentes, entre outras: abolicionismo, republicanismo e militarismo. D. Pedro II se afastou, cada vez mais, das questões políticas que despontavam no Brasil, a ponto de se afastar do país através de longas viagens à Europa em 1871 e retornando em 1872. Em 1876, com grande comitiva, partiu para América do Norte, Europa, parte da África e Ásia. Em 1887, viajou para a Europa novamente, deixando a Princesa Isabel em seu lugar juntamente com o Conde D’Eu, uma figura cada vez mais impopular. Finalmente, em 15 de novembro de 1889, o primeiro número do *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil* publicou a criação do Governo Provisório e a extinção da monarquia. Essa síntese expõe a urgência da mudança de regime na época. Consequentemente, o projeto republicano ansiava por novas ideias e objetivos a serem cumpridos: evolucionismo, materialismo e

² Todas as leis e decretos citados neste texto estão disponíveis em <https://www.camara.leg.br>.

positivismo. A imagem da nova República deveria ser moldada como moderna e progressista.³ Nas artes, em particular na música, novas ideias, ideologias e estéticas surgiram com o pensamento republicano de progresso e modernidade.

Leopoldo Miguéz e *Ave, Libertas!*

Um dos pontos iniciais e que exemplifica a confluência da música com a política na República se dá quando Leopoldo Miguéz (1850-1902) e Alberto Nepomuceno (1864-1920) participam do concurso realizado para a escolha do novo *Hino Nacional*, em dezembro de 1889. O resultado foi anunciado em 20 de janeiro de 1890. No entanto, apesar de vitorioso, o hino de Leopoldo Miguéz e Medeiros de Albuquerque foi adotado como o *Hino à Proclamação da República*, devido à maior e popular aceitação (e predileção do Marechal Deodoro da Fonseca) do tradicional hino de Francisco Manuel da Silva (1795-1865). O hino de Miguéz, baseado na *Marseillaise*, apresenta uma atmosfera patriótica, como ilustra o refrão que clama por liberdade, na poesia de Medeiros de Albuquerque:

Liberdade! Liberdade!
Abre as asas sobre nós!
Das lutas na tempestade
Dá que ouçamos tua voz!

Além disso, Miguéz foi nomeado juntamente com José Rodrigues Barbosa (1857-1939) e Alfredo Bevilacqua (1846-1927) para a comissão que preparou a criação do Instituto Nacional de Música (INM). Sua tarefa era formular o estatuto da nova instituição. O Instituto Nacional substituiu o Conservatório (Imperial) de Música, criado em 1848, ainda no período regencial, e que, em 1855, passou a fazer parte da Academia de Belas Artes. Com a nova República, novas ideias para as artes e música tornaram-se importantes, como, por exemplo, priorizar a ópera wagneriana, a música de concerto instrumental – em particular, poemas sinfônicos – e a música sinfônica germânica, francesa e russa (VOLPE, 2001, p.58 e 86-89).⁴ A essa lista deve-se incluir a questão da criação do INM como referência para o ensino musical da República. A nomeação da comissão tinha essa função, e o primeiro passo foi criar uma nova instituição de ensino de música independente da Academia de Belas Artes. Miguéz foi nomeado relator do projeto que, após a aprovação pela comissão, foi sancionado pelo governo e o Instituto Nacional de Música criado em 12 de janeiro de 1890, pelo Decreto n.º 143 do Governo Provisório. O decreto, além da criação do INM, estabelecia também os estatutos do novo instituto e assuntos gerais de administração, professores, conselhos diversos e comissões; currículos de todos os cursos de instrumento, canto e composição; e também incluía uma tabela de vencimentos estabelecendo quanto pagar aos professores e funcionários (BRASIL, 1890, cap. XV, Disposições Geraes).⁵

3 Para um panorama pormenorizado dos acontecimentos da época, vide Schwarcz e Starling (2015, p.291-317). Vide também Schwarcz (1998, p.409-444).

4 Para um amplo relato sobre a vida musical no Rio de Janeiro de finais do século XIX, vide Volpe (2001, cap. 2, p. 55-89) e Magaldi (2004).

5 Para referências biográficas sobre Miguéz, vide Alvim Corrêa (2005), Enciclopédia... (2000, p.513-514) e Pereira (2007, p.64-83).

Uma das decisões importantes na criação do INM foi que “a bibliotheca, o archivo, os instrumentos, o moveis e todos os utensilios pertencentes ao extinto Conservatorio, passarão a ser propriedade do Instituto Nacional de Música” (BRASIL, 1890, Art. 4.º; ver também BRANDÃO, 2018, p.83). Apenas uma semana após a criação do INM, em 18 de janeiro, Miguéz foi nomeado diretor do novo instituto, ocupando o cargo até sua morte, em 1902. Foi um dos mais entusiastas colaboradores da nova biblioteca. Ele doou inúmeras partituras, manuscritos e livros para o acervo. Miguéz desejava que o ensino da música estivesse atualizado com as tendências e materiais utilizados na Europa, principalmente, nessa época, em Paris. Por exemplo, ele adotou o *Traité d’harmonie théorique et pratique* (1881) de Emile Durand (1830-1903) em 1896 como livro-texto para as aulas de harmonia. Outra contribuição importante ocorreu em 1897, quando Miguéz atuou para adquirir os manuscritos do Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). O acervo era composto por manuscritos de diversas procedências e incluía exemplares de Bento Fernandes das Mercês (1805-1887), copista da Capela Imperial do Rio de Janeiro. A coleção foi vendida em 1897 para o INM por sua sobrinha Gabriela Alves de Souza e continha 112 manuscritos. A produção de Nunes Garcia é estimada em cerca de 400 obras, estando a maior parte delas atualmente na biblioteca do INM (BRANDÃO, 2018, p.87).

Além disso, Miguéz trabalhou arduamente para consolidar o Instituto Nacional como a melhor instituição de ensino de música da recém-fundada República. Ele determinou os currículos, nomeou professores, adquiriu um órgão Wilhelm Sauer e diversos instrumentos e, claro, foi o principal professor de composição do instituto. Todas essas intensas atividades visavam consolidar o Instituto Nacional não apenas como a principal escola de ensino de música, mas também como uma ferramenta para educar o público do Rio de Janeiro. Esse último objetivo foi expresso com vivacidade em um periódico publicado na época, a *Gazeta Musical*, impressa de agosto de 1891 a setembro de 1893. O periódico apresentava colunas à semelhança de outros periódicos musicais, e incluía notícias musicais do Rio de Janeiro, da Europa, além de colunas de crônica musical, entre outras. Ideologicamente, o periódico refletia a tendência positivista de Augusto Comte nos primeiros anos da República brasileira. O lema republicano de “Ordem e Progresso” era aludido em muitas passagens da *Gazeta Musical* (vide VOLPE, 2001, p.55-58). A forte orientação positivista refletiu-se nos muitos textos publicados na *Gazeta*, que tinha como titular Alfredo Fertin de Vasconcelos (1862-1934) e como redator-chefe, Ignacio Porto-Alegre (1854-1900), duas figuras importantes da vida musical no Rio de Janeiro da época e próximos a Miguéz,⁶ que, em 1890, nomeou ambos como professores do INM.

Um dos principais objetivos da *Gazeta Musical* era “educar” e refinar o “gosto musical do povo brasileiro”, bem como apoiar a produção musical nacional, já que o Brasil era considerado por eles um país de grande civilidade, igual ou superior a outros países. A ligação dos titulares da *Gazeta* com Miguéz, naturalmente, colocava o INM na perspectiva de uma instituição de ensino musical que apoiava e divulgava a música nacional (BOMFIM

6 Para um relato sobre a impressão musical no Brasil, vide Pequeno (1988, p.91-104 e 2000, p.370-379).

ANDRADE, 2013, p.25-35). Além disso, houve um esforço para mudar o gosto do público dominado pela música operística italiana para a tendência romântica alemã, em particular, enfatizando a música de Wagner.

Entre os colunistas da *Gazeta Musical*, Eduardo de Borja Reis (conhecido pela abreviatura B. R.) e Antonio Cardoso de Menezes apontaram a importância de Leopoldo Miguéz como educador e diretor do INM e como compositor que representava uma nova tendência na música brasileira: o entendimento da música alemã como a expressão moderna e mais elevada da música e que deveria ser seguida. Em 1890, Miguéz já havia estreado seus poemas sinfônicos *Parisina* Op. 15 e *Ave, Libertas!* Op. 18 com grande sucesso. A estreita associação entre a *Gazeta Musical* e o Instituto Nacional de Música proporcionou o cenário perfeito para reivindicar Miguéz como substituto de Carlos Gomes para a alcunha de principal compositor brasileiro. Porém, a divergência entre B. R. e Miguéz se dava em alguns pontos. Se, por um lado, B. R. defendia e valorizava a música popular urbana e a música folclórica, por outro, Miguéz valorizava a música instrumental germânica como a música de câmara e os poemas sinfônicos. No entanto, ambos concordavam que a nova República brasileira precisava de grandes talentos para representar o Brasil como um país moderno e importante, e os artistas (músicos) precisavam dos ideólogos republicanos para salvaguardar seu campo de trabalho (BOMFIM ANDRADE, 2013, p.43-46). Cardoso de Menezes, por sua vez, preocupava-se mais com questões estéticas e defendia o wagnerismo, a qual considerava a expressão moderna na música. Consequentemente, Menezes criticou a principal tendência da música italiana no Rio de Janeiro representada pelas óperas de Carlos Gomes (BOMFIM ANDRADE, 2013, p.52-58). Portanto, o papel da *Gazeta Musical* na carreira de Miguéz foi decisivo ao apoiar as convicções estéticas e ideológicas do compositor.

Em 1895, Miguéz foi incumbido pelo Ministro do Interior de viajar à Europa com o objetivo de observar a organização dos principais conservatórios de música e suas práticas pedagógicas. O resultado foi um relatório apresentado ao ministro em 1896. As cidades visitadas por Miguéz foram, entre outras: na Alemanha, Dresden, Leipzig, Colônia, Berlim e Munique; na Bélgica, Bruxelas; na França, Paris; e, na Itália, visitou Roma, Nápoles, Florença, Milão, Bolonha, Gênova e Turim. Um dos resultados da viagem de Miguéz a Paris foi a adoção do *Traité d'harmonie* de Durand para as aulas de harmonia do Instituto em 1896. Os comentários sobre os vários conservatórios são inconsistentes e carecem do rigor de uma abordagem sistemática, como observa Vermes (2004, n.p.). Por exemplo, ele observou que, em Viena, viu o crânio de Haydn e a máscara mortuária original de Beethoven e visitou o museu de instrumentos musicais (MIGUÉZ, 1897, p.13 *apud* VERMES, 2004, n.p.). Sobre os conservatórios italianos, observou "a falta de disciplina" (p.30). Em Paris, ele notou que "é censurável a promiscuidade de alunas com alunos. E notórias as relações íntimas que se contraem escandalosamente" (p.30). No entanto, ficou muito impressionado com os conservatórios alemães, que foram elogiados pelo compositor brasileiro. Ele escreveu: "Dizer que na Alemanha a arte é uma religião venerada por todos, é dizer o que todo o mundo sabe. Os seus *Professoren* são verdadeiros ministros do culto artístico e sinceros apóstolos da evolução" (p.30). Assim, ele polarizou duas posições ideológicas: primeiro, os conservatórios italianos

representando a decadente música e cultura italiana; segundo, os conservatórios alemães representando a ordem, o progresso, a disciplina e a arte sublime, ou seja, o modelo a ser seguido.⁷

No final da década de 1890, Miguéz era reconhecido como um dos mais ilustres compositores brasileiros. As suas obras sinfônicas foram executadas em vários concertos que ele próprio regeu. Em 1897, o Instituto Nacional de Música realizou uma série de concertos com obras de Miguéz, o “ciclo Miguéz”. Os quatro concertos ocorreram em junho e julho e incluíram os três poemas sinfônicos, dois andamentos da Sinfonia em Si bemol Op. 6, *Scherzo Fantástico* Op. 20 n. 3, música diversa para orquestra e solista, *Ce que c’est que la mort* Op. 13 para coro e orquestra, *Suite Antiga* Op. 25 e várias peças de música de câmara e solo. A crítica aplaudiu a iniciativa, mas também criticou veementemente a falta de entusiasmo do público e a baixa adesão. Um dos críticos mais influentes da época, Oscar Guanabarro (1851-1937) expressou, em *O Paiz*, sua preocupação com o primeiro concerto (efetivo também para os outros três):

Esperavamos encontrar no elegante recinto, construído por Sante Bucciarelli umas 800 pessoas, atraídas pelo valor artístico do grande compositor e impedidas ao menos por patriotismo, já que se não póde exigir da entidade chamada publico os deveres de cortezia para aquelle que indubitavelmente é um dos mais brilhantes ornamentos da sociedade fluminense e que trabalha assiduamente para dar á sua patria um lugar digno entre os povos que se impõem pelas artes. Mas tal não aconteceu; filas inteiras de poltronas estavam vasias e a metade pelo menos da lotação da sala estava abandonada.

A consequencia desse desamor, dessa falta de interesse pelo que é nosso, talvez seja um desastre para a arte, porque assim consideramos o desanimo do maestro Miguez, e se concorrer isso para a não continuação desses concertos, em que resplandece o seu talento de symphonista moderno, como nem todas as nações têm a felicidade de possuir um ao menos.

Pouca gente e gente fria.

Quando o artista subiu para o estrado da regencia o publico parecia ter visto entrar um desconhecido, um anonymo qualquer e não teve a coragem de saudalo com a convenção das palmas, senão depois que um cidadão considerado seu inimigo, ensinou como se recebem os grandes artistas do quilate de Leopoldo Miguez (GUANABARINO, *O Paiz*, 7 jun. 1897, p. 2, ed. 04630 in GOLDBERG; OLIVEIRA; MENUZZI, 2019b, v.2, p.512).

Um programa para *Ave, Libertas!*

O poema sinfônico *Ave, Libertas!* foi composto em 1890 e estreou em 15 de novembro do mesmo ano, em “homenagem ao Marechal Manuel Deodoro da Fonseca, proclamador da República brasileira, e comemorativo do primeiro aniversário da proclamação da República dos Estados Unidos do Brasil”. O programa original e que deveria acompanhar a partitura de *Ave, Libertas!* não foi localizado. No entanto, por ocasião do ciclo Miguéz, foi publicado no programa dos concertos um texto que se aproxima da intenção do compositor:

⁷ Para uma discussão produtiva sobre o relatório Miguéz e suas consequências no Instituto Nacional de Música, vide Vermes (2004).

Salão do Instituto Nacional de Música
Cyclo-Miguéz, 1897
quarta-feira, 14 de julho de 1897 á 1 ½ horas da tarde
[...]

Ave, Libertas!

E conturbara-se-nos o espirito ao ver desvanecidas as esperanças de Liberdade. Tristes presagios agoiravam o aniquilamento das nossas aspecções fazendo em muitos explodir o sentimento da revolta.

As imprecações dos impacientes, as queixas dos esmorecidos, e o murmúrio da turba vacillante e incoherente consorciavam-se em tal momento.

No tumulto que a confusão de sentimentos tão oppostos produzia, que nota é essa, porém, que a todos surprehende?

Será o canto festivo da aurora da Liberdade ou o prenuncio do despotismo jubiloso?

Indisível momento de angustia que a acção entorpece e a alma subjuga.

Mas, eis que se distingue o rumor longinquo das fanfarras. Ao som estridulo do clarim renasce o entusiasmo, e, quando mais perto soa o hymno da Liberdade, expande-se-nos a alma entoando hosannas á victoria. Ave, Libertas!⁸

O programa, de fato, é inerente à própria intenção da homenagem pretendida pelo compositor. As diferentes atmosferas que se sucedem sugerem ao ouvinte a ação musical do conteúdo programático. É óbvio que o ponto mais marcante é o início da marcha na segunda parte da obra. No entanto, vários momentos programáticos podem ser inferidos e derivados das diferentes características presentes na composição. Atmosferas musicais, tais como a apresentação temática estável e instável, conflito, tensão e relaxamento tonal, apresentação triunfante, fanfarras etc., são ilustrativas de uma intenção narrativa na obra. De fato, Cascudo, ao comentar sobre a estreia de *Ave, Libertas!* no Porto em 1897, observa que a obra expõe “musicalmente um processo de libertação da tirania e da angústia. [...] A marcha triunfal de *Ave Libertas* conclui com a chegada da liberdade” e é “[...] representativa do liberalismo republicano” (CASCUDO, 2000, p.141). Portanto, a narrativa sociopolítica da obra é expressa como a libertação de um regime político opressor, a monarquia, para uma república livre e “democrática”. A organização formal da obra tem esse intento, ou seja, o de transparecer a ideia de tradição, neste caso uma forma sonata, e libertação desta tradição, neste sentido a modificação da forma sonata,⁹ e a subsequente homenagem ao libertador, a marcha militar.

Na primeira parte, a forma sonata é organizada com as seguintes características: 1) o tema principal (TP) é apresentado na tônica (Ré maior); 2) este é seguido pela transição (TR), que conduz ao tema secundário (TS); 3) TS é contrastante em relação ao TP e é apresentado em nova tonalidade (Fá sustenido maior), sendo que os elementos articuladores da exposição da forma sonata se apresentam de maneira tradicional, ou seja, o TP apresenta tonalidade estável e morfologicamente remete ao clássico, analogia possível seria remeter à monarquia. Já o TS é apresentado em Fá

8 Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=BibDigENM3&pasta=&pesq=cyclo%20miguez&pagfis=1610>.

9 A análise de *Ave, Libertas!* foi publicada em Dudeque (2021a, 2021b).

sustenido maior e remete, por analogia, ao novo ou ao instável, analogia possível à Proclamação da República.

A seção de desenvolvimento elabora o material temático já apresentado e é modulante, notadamente caracterizada por meio do procedimento de modelo e sequência. Uma analogia certamente corresponderia ao conflito gerado pela situação política. Finalmente, na recapitulação, o TP é reapresentado na tônica. A transição é resumida e conduz à reapresentação do TS, que é modificado por meio de transformação temática e apresentado em Mi menor. Isto gera a não resolução do problema tonal característico da forma sonata, ou seja, a tensão gerada entre TP (tônica) e TS (dominante ou outra tonalidade) deveria ser resolvida com a reapresentação do TS na tônica. No entanto, a resolução é parcialmente resolvida, ou seja, o conflito da seção de desenvolvimento é formalmente resolvido, mas não tonalmente.

A segunda parte da obra, *Tempo di marcia*, é referenciada pela tópica militar que remete diretamente à homenagem que o compositor almeja. A Marcha é organizada como uma alternância entre apresentações do TP transformadas tematicamente e episódios de elaboração do material apresentado. Inicialmente, o toque de trompete introduz o tópico militar e anuncia a Proclamação da República. O tema principal desta parte da obra é apresentado pelas trompas como uma fanfarra e é diretamente derivado por meio de transformação temática do TP da forma sonata e remete diretamente ao estilo militar. Seguem episódios de elaboração e fragmentação deste tema. Assim, o episódio 1 é modulante e remete ao conflito, este é seguido por uma nova apresentação temática do TS tonalmente estável e resolvendo, portanto, o conflito tonal da forma sonata. Os episódios 2 e 3 e a apresentação 3, todos apresentando o TP com transformação temática, representariam a transformação do velho, a monarquia; no novo, a República, sendo que a tonalidade permanece estável em Ré maior, ou seja, representaria a estabilidade do novo regime republicano. Finalmente, a apresentação 4 exhibe o TP com transformação temática, mas ambientada em uma gloriosa fanfarra final, representando a liberdade conquistada e a República vitoriosa.

O Quadro 1 propõe uma descrição programática para a obra. No quadro realiza-se a associação entre os elementos estruturais da obra e seu possível conteúdo programático.

Quadro 1: Proposta programática para *Ave, Libertas!* de Leopoldo Miguéz

Seção	Compassos	Elementos retórico-formais	Tonalidade	Proposta programática
Introdução	1-36	TP (c. 1-18) TP (c. 19-36)	Ré maior Fá sustenido menor	
Exposição	37-161	TP (c. 37-53)	Ré maior	Remete ao clássico, ao tradicional. Apresentação do TP estável [monarquia]. Tonalidade estável.
		TR (c. 54-89)	Ré maior/Fá maior (=Mi sustenido) CM	
		TS (c. 90-134)	Fá sustenido maior	Remete a uma tentativa de inovação; [Proclamação da República]. Apresentação do TS instável.
		SC (c. 135-161)	Lá maior	
Desenvolvimento	162-202	TP (transf. tem.)	Modulante-sequencial Ré menor-Mi bemol menor-vii ^{o7} /Si-vii ^{o7} /Lá	Conflito
Recapitulação	203-240	TP (c. 203-218)	Ré maior	Resolução parcial de conflito.
		TR (c. 219-232)		
		TS (transf. tem. c. 233-240)	Mi menor	
		TR ² (c. 241-267)		
Introdução	268-299	Tp ⁱ (toque marcial)	Ré maior	Anuncia o novo; remete ao tópico militar, estilo militar; marcha militar.

Parte I (forma sonata)

Tempo di marcia (Parte II)	Apresentação 1	300-336	TP ^m (transf. tem.) fanfarra	Ré maior	Apresenta o TP ^m fanfarra, estilo militar, marcha militar.
	Episódio 1 Elaboração	337-386	TP ^m (transf. tem.)	Fá maior/ Ré maior/ Fá susenido maior/Sol maior/Fá maior	Representa o conflito, modulante.
		387-399	TP ^m fragm.	Ré maior	
	Apresentação 2	400-408	TS (resolução do problema tonal)	Ré maior	Resolução do conflito; apresentação do TS na tônica.
	Episódio 2 Elaboração	408-423	TP ^m + TP (transf. tem.)		Estabilidade do novo regime republicano; estabilidade tonal na tônica; transformação do antigo para o novo; TP transformação temática.
	Apresentação 3	424-440	TP (transf. tem.)	Ré maior	
	Episódio 3 Elaboração	441-497	TP (transf. tem.)	Ré maior	
	Apresentação 4– Fanfarra final	498-501	TP ^m +TP (transf. tem.)	Ré maior (vii ⁹⁷ /V)	Liberdade! República vitoriosa! Fanfarra triunfal, Ré maior.
	Coda	502-512		Ré maior (I)	

Abreviações: TP = tema principal; TS = tema secundário; TR = transição; SC = seção conclusiva; CM = cesura medial; Tpi = toque de trompete introdução; TP^m = tema principal marcha; transf. tem. = transformação temática.

Nepomuceno e a *Série brasileira*

A segunda obra e o contexto político do compositor a serem considerados se referem à *Série Brasileira* de Alberto Nepomuceno. A partir da década de 1870, as opções ideológicas no Brasil são dominadas pelos ideais estéticos germânicos e franceses do final do século XIX, voltados para a objetividade da ciência, do positivismo, e pelo movimento abolicionista e o Republicanismo. A primeira expressão dessas tendências se deve à “Escola do Recife”, em particular a Tobias Barreto (1839-1889) e Silvio Romero (1851-1914) (BOSI, 2006, p.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 alarma partiu da Escola de Recife. (ROMERO, 1926, p. XXIII-XXIV *apud* BOSI, 2006, p.166).

No entanto, Wilson Martins, por sua vez, escreve sobre a importância da Escola do Recife e aponta que havia uma certa aceitação acrítica do germanismo científico por

parte de Barreto. Assim, o ponto fundamental para a Escola do Recife era, segundo Martins, “tomar a ciência alemã como padrão de julgamento e as ideias alemãs como critério de verdade”. Ilustrativo é o entendimento da palavra *literatura* por Barreto. Segundo Martins, “uma estatística aprofundada de todas as produções intelectuais de um país, em uma época dada, ciência, filosofia, poesia, teatro, romance e até música e pintura” e justificava sua concepção dizendo: “Assim se compreende na Alemanha” (MARTINS, 1977, p.496).

Muito embora sua obra seja voltada principalmente para filosofia, direito e política, Barreto também desenvolveu alguma crítica musical. Surpreendentemente, um de seus interesses era a ópera italiana. Textos como *Carlos Gomes e a Ópera Salvator Rosa, Bellini e Norma* certamente não passaram despercebidos por Nepomuceno. De fato, a crítica musical de Barreto se centrava na música operística italiana, francesa e alemã e suas possíveis comparações estilísticas. Antônio Barreto (*apud* VIDAL, 2014, p.172) sintetiza a visão de que ele (Tobias Barreto)

[...] identificava e localizava sua visão musical nos limites do seu germanismo. Completava-se, assim, o círculo cultural que fazia da Alemanha um modelo capaz de ser utilizado como ferramental comparativo. [...] em essência, toda a obra de Tobias Barreto, em todo o seu luminoso espectro de investigação crítica, é de forma e fundo germânicos.

Juntamente com o germanismo estava a defesa de causas abolicionistas e republicanas que dominaram a cena social-política da Escola do Recife. Por exemplo, o Club Carlos Gomes em Recife foi uma instituição que atuou com Tobias Barreto e Carlos Gomes promovendo a causa abolicionista. Nepomuceno filiou-se ao Club em 1880 e tornou-se diretor de concertos logo em seguida.¹⁰

Em 1881, Nepomuceno passa a frequentar a Faculdade de Direito do Recife e a ter contato com Tobias Barreto, supostamente estudando com ele filosofia e alemão (ALVIM CORRÊA, 1996, p.12; *vide* também PEREIRA, 2004, p.75). Entre 1882 e 1885, Nepomuceno ligou-se a João Brígido dos Santos (1829-1921) – jornalista e político – e a João Cordeiro (1842-1931) – empresário e político –, ambos abolicionistas e atuantes no Ceará. As atividades abolicionistas e republicanas de Nepomuceno parecem ter sido importantes a ponto de causar o indeferimento da petição feita, em 1885, pela Assembleia Legislativa cearense para concessão de auxílio financeiro para aperfeiçoamento na Europa.¹¹

Em 1889-1890, assim como Miguéz, Nepomuceno participa do concurso para escolha do novo Hino Nacional e sua obra é classificada entre os primeiros lugares, o que lhe garantiu subsídio financeiro para prosseguir seus estudos na Europa.¹² Ainda em 1890, Nepomuceno decide partir para a Itália para estudos no Liceo Musicale Santa Cecilia em Roma com Eugenio Terziani (1824-1889) e, posteriormente, com Cesare De

10 Para uma visão ampla da Escola do Recife e a importância de Tobias Barreto, *vide* Vidal (2014, p.153-176).

11 *Vide* Alvim Corrêa (1996, p.10-11). Também é importante lembrarmos da relação entre Nepomuceno, já no Rio de Janeiro, e os irmãos Bernardelli, Henrique (1857-1936) e Rodolfo (1852-1931), incentivadores da carreira do compositor.

12 Há uma inconsistência se Nepomuceno foi classificado em terceiro ou segundo lugar no concurso (*vide* ALVIM CORRÊA, 1996, p.11 e VIDAL, 2014, p.222-224).

Sanctis (1824-1916). Deste último, propôs traduzir o tratado de harmonia, parte de *La polifonia nell'arte moderna spiegata secondo i principi classici*, obra em três volumes: I. *Trattato d'armonia*; II. *Appendice al trattato d'armonia*; III. *Trattato di contrappunto e fuga*; publicados em Milão em 1888 a fim de ser adotado no Instituto Nacional de Música. No entanto, ao final de 1890, Nepomuceno decide estudar na Akademie der Künste, em Berlim. Entre 1891 e 1892, frequentou as classes de composição musical com Heinrich Herzogenberg e com Max Bruch na Hochschule für Musik, e, entre 1892 e 1894, Nepomuceno se transfere para o Stern'sches Konservatorium der Musik, onde frequenta as classes de composição de Arno Kleffel (1840-1913), que foi *kapellmeister* do Teatro de Colônia (vide VIDAL, 2014, p.221-387).

Em seu retorno ao Brasil em 1895, Nepomuceno organiza um concerto em 4 de agosto no INM quando apresenta várias de suas obras: entre outras, algumas de suas canções em português. Alvim Corrêa argumenta que, nesta data, começa a "sua patriótica e árdua campanha pela nacionalização definitiva de nossa música erudita, ao impor o canto em vernáculo nas salas de concerto" (ALVIM CORRÊA, 1996, p.11). Conseqüentemente, inicia-se a polêmica entre Nepomuceno e o crítico Oscar Guanabarro sobre o uso do português nas canções nacionais. Apesar da disputa, Guanabarro saudou o compositor, quando do concerto de retorno, de maneira positiva, concluindo sua resenha como segue:

Alberto Nepomuceno é portanto um compositor symphonico que vem collocar-se ao lado do grande compositor Leopoldo Miguez e com elle honrar a nossa Republica, que cita hoje esses nomes como cita o de Carlos Gomes e como ha de citar mais tarde os nomes de Valle e de Braga, que seguem a estrada gloriosa cujo primeiro marco foi plantado pelo padre José Mauricio. (GUANABARINO, *O Paiz*, 5 ago. 1895, p. 2, ed. 03960 in GOLDBERG; OLIVEIRA; MENUZZI, 2019b, v.2, p.512)

Importante notar que Nepomuceno é colocado ao lado dos principais compositores brasileiros da época, naturalmente, para honrar a República.

Em 1902, após a morte de Miguéz, Nepomuceno assume, pela primeira vez, a direção do Instituto Nacional de Música e propõe uma ampla reforma administrativa. O Decreto n.º 968, de 2 de janeiro de 1903, reorganizava o INM, sendo uma das maiores novidades a extinção do antigo conselho e a criação da congregação, que passava a ter as mesmas atribuições do conselho extinto. Notadamente, Nepomuceno buscava democratizar a participação de todos os professores do INM que passavam a fazer parte da nova congregação, além de três membros honorários externos indicados pela congregação. Além disso, a reforma de Nepomuceno consolidou os cursos noturnos e criou o cargo de bibliotecário (tão almejado por Miguéz). O novo regulamento do Instituto foi especificado no Decreto n.º 4.779, de 2 de março de 1903. Ali, estavam definidas as atribuições da congregação, dos professores, dos funcionários, da disciplina escolar, além de tratar em detalhe das atribuições do bibliotecário. No entanto, a reforma proposta por Nepomuceno foi malsucedida, e o compositor renuncia ao cargo logo em maio de 1903, possivelmente por não concordar com questões administrativas irregulares. Entretanto, ao final de 1906, retorna ao cargo de direção do INM, no qual permanece até 1916. A reforma administrativa

almejada por Nepomuceno é retomada e concluída com êxito por meio do Decreto n.º 6.621, de 29 de agosto de 1907.

Certamente, uma das boas realizações foi, finalmente, a criação do cargo de bibliotecário e a consolidação da biblioteca do Instituto – atualmente Biblioteca Alberto Nepomuceno.¹³ Politicamente, esse período foi caracterizado por uma maior adesão aos ideais republicanos. Entre as várias iniciativas caras à República está a criação dos concertos do Instituto. O Capítulo XIII, Art. 103 estabelecia seu propósito:

Os concertos do Instituto têm por fim ministrar instrução e educação musical aos alunos, e proporcionar ao público o conhecimento das melhores obras dos mestres clássicos e dos compositores modernos mais dignos de nota, desenvolvendo nos alunos o gosto artístico, familiarizando-os com o público, e dando-lhes, por esta forma, todo o incentivo para que se tornem artistas completos. (BRASIL, 1907, Art. 103).

Mas, graças à aprovação do Governo, haveria a subvenção dos concertos (Art. 109). Rodrigues Barbosa, que participou da fundação do INM, fez um adendo ao ofício de Leopoldo Miguéz em que este argumentava pela criação de uma orquestra com a finalidade de instituir os concertos do Instituto. As palavras anexadas de Rodrigues Barbosa denotam a importância das artes para a nova República: “ao ideal político realizado pelo advento da República em 1889 devia corresponder necessariamente uma arte nova, pelo influxo da lei fatal da evolução do pensamento”, ademais, “à nossa evolução política deve corresponder um movimento idêntico nas artes, movimento que, na música contemporânea, só pode ser determinado pela educação” (*apud* PEREIRA, 2007, p.196-197).¹⁴ Consequentemente, Nepomuceno “vestiu a casaca”, literalmente, e tornou-se um exímio regente e grande incentivador da música sinfônica. No seu repertório encontravam-se obras de seus patrícios contemporâneos Carlos Gomes (1836-1896), Leopoldo Miguéz (1850-1902), Francisco Braga (1868-1945), Henrique Oswald (1852-1931), Alexandre Levy (1864-1892), Arthur Napoleão (1843-1925), entre outros. Naturalmente, os clássicos e românticos germânicos também predominaram no repertório, mas notório também é o papel de Nepomuceno na divulgação e estreia de música romântico-nacionalista e moderna representada por obras de Bedrich Smetana (1824-1884), Paul Dukas (1865-1935), Claude Debussy (1862-1918), Darius Milhaud (1892-1974), Maurice Ravel (1875-1937), Albert Roussel (1869-1937) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

A *Série Brasileira*, composta em 1891, foi estreada por completo em 1897 no Rio de Janeiro, mas o segundo movimento, “Intermédio”, foi estreado em 1895, e o “Batuque”, quarto movimento, foi estreado em 1892 em um concerto no Tonhalle de Zurique, Suíça (ALVIM CORRÊA, 1996, p.16-17). A obra aparece inúmeras vezes constando nos programas de concerto regidos por Nepomuceno ao longo de sua carreira. Dos quatro movimentos, “Alvorada na Serra”, “Intermédio”, “Sesta na Rede” e “Batuque”, dois são

13 Pereira relata detalhadamente não apenas as questões administrativas que levaram Nepomuceno a renunciar em 1903, mas também o período positivo que se sucedeu, de 1906 a 1916 (*vide* PEREIRA, 2007, p.140-168 e p.193-201).

14 Ofício n.º 460, 27 nov. 1893. Arquivo Nacional (IE 7 90), Ministério da Justiça e Negócios Interiores, Instituto Nacional de Música, Relatórios e ofícios do diretor.

derivados de obras anteriores: o “Intermédio” utiliza material do “Intermezzo” do Quarteto para cordas n.º 3, de 1891, e o “Batuque” é uma orquestração da *Dança de Negros* para piano composta em 1887. Na *Série Brasileira*, Nepomuceno “narra” em música impressões que podem ser relacionados à natureza, tais como o alvorecer da manhã na montanha e um canto de pássaro. O compositor também utiliza referências às danças sociais, a costumes sociais, tais como o gentil balançar de uma rede, e utiliza elementos de dança de caráter afro-brasileiro na última das peças, “Batuque”. A *Série Brasileira* pode ser considerada corretamente como referenciando aspectos da natureza e da sociedade brasileira da época. Assim, por vezes, o entendimento dessa obra pode tender para uma interpretação que argumente que a obra marca o início da música nacionalista no Brasil. Por exemplo, Renato Almeida escreve:

Sem dúvida a página de maior e mais significativa da sua produção, no sentido brasileiro. É concebida dentro de um lirismo muito nosso, cheio de pitoresco e colorido, aproveitando motivos populares, como o do famoso *Sapo Jururu*, apresentados com graça e vibração, posto dentro de uma expressão ainda europeia, tendo Andrade Muricy encontrado no *intermédio* a frescura, a transparência schubertiana. A *Sesta na rede* é uma deliciosa cantiga cheia de poesia, e o *Batuque* final aproveita com brilho o ritmo da dança afro-brasileira e se desenvolve num crescendo rico de sonoridade e de força. (ALMEIDA, 1942, p.431).

Luiz Heitor, por sua vez, apresenta uma descrição mais crítica da obra e dos elementos que podem ser considerados de cunho nacionalista:

A *Série Brasileira*, malgrado a singeleza, quiçá mediocridade da orquestração, fica sendo na música brasileira o marco inicial da orientação nacionalista... Nas quatro peças que a integram o compositor emprega temas brasileiros ou os tipos de melodias e ritmos que caracterizam nossa música. Na página descritiva inicial, *Alvorada na Serra*, faz intervir o tema *sapo-jururu*, que tem sua origem no *bumba-meu-boi* nordestino, espécie de auto popular, representado e dançado no meio da rua. No *Intermezzo*, de um espírito esfuziante, aparece a linha bulhosa de certo maxixe muito em voga, no Rio. A *Sesta na rede* tem na moleza cálida das horas de sol a pino, quando, adormentada pelo brando afago da brisa, a gente nordestina busca preguiçosamente a rede, e se entrega ao seu leve e sonolento embalo; há um misto de sensualidade e nostalgia nessas páginas de uma poesia penetrante, em que o ritmo das cordas evoca o movimento característico da rede, fazendo ranger os ganchos que a sustentam; é, na *Série Brasileira*, o número cujo nacionalismo se conserva impalpável, pois não reside na adaptação de fórmulas musicais; concentra-se, todo, na evocação do quadro tipicamente brasileiro. O *Batuque* final, com o colorido sombrio e as graves batidas sincopadas do início transformando-se, pouco a pouco, na orgia de sons e de ritmos do *doppio movimento*, conseguiu popularizar-se mais ainda do que os números precedentes; a sutileza da arte de Nepomuceno revela-se no partido que ele soube tirar de um simples motivo intensivamente sincopado, mas sem muita caracterização melódica; por meio de modulações e de transformações rítmicas ele mantém em suspenso o ouvinte, conduzindo-o às mais variadas e surpreendentes gradações, até atingir a explosão final. (AZEVEDO, 1956, p.166-167).

No entanto, Squeff observa a insistência equivocada dos musicólogos brasileiros, por exemplo, Almeida e Luiz Heitor acima citados, em atribuir importância à música de Nepomuceno somente pela sua tendência nacionalista (SQUEFF, 2001, p.33). De fato, o

nacionalismo na música de Nepomuceno é somente um dos aspectos da sua ideologia, que também é relacionada ao mote 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 havia abolido a escravidão (1888) da sua realidade. A abolição dos escravos significou para Nepomuceno a liberação para incluir elementos de música afro-brasileira na sua própria música, tais como ritmos sincopados. Ao apresentar essa música à audiência europeia e brasileira, Nepomuceno também mostrava como seu país era moderno e progressista. Carvalho, observando um artigo no *Jornal do Commercio* de 1906 que atribui a Nepomuceno o título de fundador da música brasileira, resume esta ideia:

A primeira República, neste momento, está empenhada em uma política de transformação e afirmação do Brasil como uma nação civilizada, sendo que, para isso, é necessária a criação de um patrimônio artístico e cultural que represente esse desenvolvimento tão almejado. Essa ideia foi muito bem recebida pelos artistas da época, que se empenharam em fomentar o nascimento de artistas autóctones e incentivar as produções artísticas e culturais daqueles já consagrados ou dos que já haviam, de alguma forma, iniciado seu trabalho. Nepomuceno, jovem talento brasileiro, recém-chegado do Velho Mundo, parece ser a figura ideal para servir como grande emblema desta República nascente e destes novos ares de reforma nas artes brasileiras que pairavam no momento. Suas ligações políticas e suas amizades com grandes artistas da época – como os irmãos Bernardelli, Eliseu Visconti, Artur Azevedo e outros – parecem ter sido fundamentais para sua alçada como figura central da música do período. (CARVALHO, 2003, p.6-7).

Da mesma maneira, entende-se que as influências europeias e as de cunho nacionalista presentes na música de Nepomuceno o mostram como um homem do seu tempo, um cosmopolita. Nepomuceno apresentou, na sua obra, as diversas tendências estéticas da sua época, incluindo aí conotações descritivas, sociais e políticas.

Uma proposta programática para a *Série brasileira*

A *Série Brasileira* proporciona ao ouvinte uma possível associação programática derivada dos títulos de cada um de seus movimentos.

Considerando-se o título descritivo que Nepomuceno dá ao primeiro movimento, “Alvorada na Serra”, tem-se um direcionamento para uma representação pictórica, uma imitação da natureza por meio da analogia entre o amanhecer e a passagem do tempo, e de sons não musicais, como a referência ao canto do sabiá. O primeiro movimento da *Série Brasileira* inicia-se com uma representação pictórica do alvorecer nas montanhas. A descrição que, possivelmente, Nepomuceno tenha almejado representa, por meio de vários parâmetros musicais, os elementos sonoros capazes de refletir uma imitação da natureza. Um exemplo é a apresentação da primeira frase do tema (*sapo-cururu*) no oboé, que é acompanhada de uma intervenção nas flautas e de uma nota pedal nas trompas (c. 1-13). A repetição deste tema nos c. 14-21 reforça o caráter bucólico da melodia, bem como o caráter serrano do início da obra. Pelo acompanhamento dessa

reapresentação, cordas tocando em semibreves e mínimas e a nota pedal na viola, que chega a apresentar um caráter pastoral. O pedal nas trompas (c. 1-10) cumpre uma função sintática de repouso, de falta de movimento, o que se pode associar à ideia de estático, no contexto da peça, de uma falta de movimento temporal. Assim, o pedal desempenha uma função que se refere a um tema ainda não desenvolvido e quiçá com uma conotação de “primitivo”. O próximo estágio apresenta o adensamento da textura (c. 29-43) com a entrada dos trompetes sobre o pedal de dominante nos violoncelos, e as imitações do início do tema, nos sopros e nas cordas. A partir do c. 38, ocorre uma redução progressiva do motivo inicial até sua completa liquidação e transformação em trinado no c. 43. A narrativa musical de Nepomuceno é clara e de fácil percepção. Uma narrativa com elementos que remetem à natureza (o amanhecer), a elementos do folclore (sapo-cururu) e ao aspecto de deslocamento temporal (o avançar do amanhecer) que culmina com a apresentação do canto do sabiá (sons não musicais).

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 à elaboração musical e dar à sua obra uma conotação estética de arte pela arte, de elaboração do material musical de maneira sofisticada. A última seção, A' (c. 166-190), é abreviada em relação à seção inicial, mas todos os elementos da primeira seção estão presentes: o início da canção folclórica, a apresentação da melodia inicial sem uma definição clara da tônica e a citação do canto do sabiá como uma lembrança distante.

No segundo movimento, “Intermédio”, a utilização de elementos rítmicos sincopados e melodias derivadas de ritmos populares parece não ser suficiente para corroborar a ideia de nacionalismo em uma obra que tem por característica geral a representação e a manifestação de valores nacionais, sociais e políticos. Neste sentido, o “Intermédio” parece ser 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 sustenido menor e apresentada pelo oboé e 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. Aliás, segundo Mário de Andrade, “foi da fusão da habanera, pela rítmica, e da polca, pela andadura, com a adaptação da sincopa afro-lusitana que originou-se o Maxixe” (ANDRADE, 1989, p.317). Esses dois elementos recorrem ao “Intermédio” de maneira estrutural, o primeiro como característica do acompanhamento e o segundo na melodia apresentada pelo oboé.

A forma de apresentação dessas características reflete a adaptação de Nepomuceno na estrutura de forma sonata do movimento. Assim, temos: TP em Lá maior e reapresentado em Fá sustenido menor (c. 1-36), TR (transição) (c. 37-44.1) e TS em Fá sustenido menor (c. 44-87) e SC (seção conclusiva) (c. 88-105). A seção central de desenvolvimento corrobora a leitura da forma sonata do movimento. Essa seção apresenta um desenvolvimento dos elementos temáticos apresentados na exposição e, de maneira significativa, apresenta uma seção de falsa recapitulação em Fá maior (c.

120-128) e de retransição (c. 148-159), cumprindo, assim, com as funções sintáticas normativas da seção correspondente da forma sonata. Importante nesta seção é o prolongamento da harmonia de V/V de Lá maior, que, no entanto, não é resolvida no V de Lá, mas que sofre uma elisão do acorde de V.

A recapitulação, por sua vez, apresenta a resolução tonal dos dois temas na tônica, TP em Lá maior e TS em Lá menor. O início da recapitulação ainda apresenta imitações do TP entre a sua exposição no violoncelo e a da flauta, mais um aspecto da técnica composicional adquirida por Nepomuceno e sua intenção de apresentar o popular e o social de uma maneira refinada dentro da narrativa musical da obra.

A coda final, *Vivo*, fragmenta o motivo inicial do TP e é interrompida ao fazer menção ao ritmo de acompanhamento da melodia de maxixe e de retorno ao *Tempo 1º* (c. 258-261). A retórica que Nepomuceno propõe nesse movimento é a de inserção de elementos que fazem referência à música de caráter nacional, mas dentro da dialética da música europeia. Ao mesmo tempo, representa o seu país, o nacional, a realidade de aspectos sociais representados pela dança, o *maxixe*, e a tentativa de mostrar esta realidade de acordo com a tradição europeia de “música culta” ao utilizar a forma sonata.

No terceiro movimento, “Sesta na rede”, o compositor retoma o caráter musical-descriptivo. Como o título dado ao movimento sugere, o balançar de uma rede é evocado durante a maior parte da peça. A estrutura do movimento é de uma forma ternária A-B-A', em que 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. Os onze primeiros compassos da peça apresentam elementos estruturados de maneira a não produzir ou representar qualquer sentido de movimento. Por exemplo, a nota pedal nos violoncelos; a utilização de harmonias estáticas, sem variação; e a apresentação do tema da peça, primeiramente na flauta e depois no oboé, caracterizando uma melodia bucólica pela sua singeleza. Ademais, a intenção de Nepomuceno em “modalizar” a harmonia da peça por meio do uso do sétimo grau abaixado em Dó maior (Si bemol) no tema (flauta c. 4-6) e de Mi bemol (Ré bemol), c. 12-19, provoca uma ambiguidade tonal que, por sua vez, também contribui para o sentido de monotonia, de falta de direcionamento harmônico na peça. A seção central (c. 32-51), *Un poco più Presto*, em Lá menor, descontinua o sentido estático e monótono da primeira seção. A seção apresenta um fragmento do tema inicial. Já a progressão harmônica é mais dinâmica e direcional e se dirige para a cadência *ad libitum* da flauta solo (c. 48-51). A criatividade de Nepomuceno nesta peça – demonstrada na utilização de notas pedal, harmonias estáticas para representar o balanço da rede e na produção de um movimento harmônico com a intenção de promover contraste – aponta para uma intenção clara de representação programática de um aspecto social: o costume de descansar na rede, frequente na região Nordeste do Brasil.

O “Batuque”, quarto movimento da *Série Brasileira*, apresenta um modelo de imitação de expressão de música de origem africana. Uma das características da dança, o batuque, é a constante aceleração, tal qual descrita no *Dicionário Musical Brasileiro* de Mário de Andrade, que diz:

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, p.54).¹⁵

Na Fig. 1, encontra-se uma representação de batuque de escravos em São Paulo presente no acervo da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro.

Fig. 1: Laderer. *Danse de la Battuca à St. Paul*. Firmin Didot frères et Cie, 1846. Fonte: Biblioteca Nacional, CDD: 769.944.



A peça de Nepomuceno parece seguir a descrição de Andrade e encontra justificativa na situação política/social da época de sua composição. 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* para piano como uma referência à música de caráter afro-brasileiro e uma espécie de manifesto musical. Esta peça foi incluída na *Série Brasileira* e orquestrada recebendo o título de "Batuque". Por suas características, o "Batuque" parece liberar a utilização de elementos afro-brasileiros na peça de Nepomuceno e levou Squeff a declarar: "o escravo liberto abre os salões para seu gesto e Nepomuceno sabia disso ao fazer seu *Batuque*" (SQUEFF, 2001, p.51).

A peça é estruturada em duas grandes seções. A primeira apresenta um tema introdutório (c. 1-17) caracterizado por um movimento ascendente seguido de um segundo tema caracterizado por síncopas (c. 18-39). Notável é a repetição motívica do tema sincopado, efeito com a intenção de imitar a música percussiva de origem afro-brasileira com a intenção de produzir êxtase. A única variação que Nepomuceno

15 Sobre a origem e a prática de danças na corte imperial no Rio de Janeiro, *vide* Magaldi (2004, p.105-112).

introduz é relativa à harmonia. Esse tema passa pelas regiões de Dó maior, Mi menor/ maior, Dó maior, transição (c. 50–52), Mi maior, nova transição (c. 62-65) e Fá maior. A chegada em Fá maior prepara e introduz a tonalidade da segunda parte da peça. A segunda parte, *Doppio Movimento*, tem um tema principal que utiliza elementos do tema inicial, muito embora não apresente uma relação de derivação. A seção apresenta uma alternância constante entre Fá maior e Lá bemol maior, mas a intenção do compositor de criar um movimento contínuo, correspondente à descrição de *accelerando* 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).

O Quadro 2 resume os principais aspectos que contribuem para uma proposta programática da obra de Nepomuceno.

Quadro 2: proposta programática para a Série Brasileira de Alberto Nepomuceno.

Movimento	Seção	Compassos	Elementos retórico-formais	Tonalidade	Proposta programática
Alvorada na Serra	A	1-93	Melodia Sapo cururú, nota pedal, canto do sabiá.	Dó maior (1-51) Lá maior-Si menor-Sol maior (52-84) Dó maior (85-93).	Imitação da natureza; descrição do amanhecer na montanha (<i>Tonmalerei</i>); alvorecer; passagem temporal.
	B	94-165	Elaboração sobre canto do sabiá Ponto culminante Relaxamento	Dó maior (94-118) Modulação (119-128) Sol suspenso maior (129-142) Retorno a Dó maior (143-165)	Início de movimento melódico ascendente até o ponto culminante; narra o nascer do sol; após o relaxamento de textura retorna a reexposição.
	A'	166-190	Reexposição abreviada	Dó maior (166-190)	Retorno à calma (relaxamento); recordação do canto do sabiá.

Intermédio (forma sonata)	Exposição:	1-105			O Urbano, Dança urbana, Maxixe, Forma culta de apresentação: forma sonata. O popular e social brasileiro apresentado de maneira culta.
		1-36	TP	Lá maior	
		37-46	TR Tema novo, Modulação para Fá suspenido menor, CM		
		47-87	TS Tema de maxixe	Fá suspenido menor	
		88-105	SC		
	Desenvolvimento	106-160	Fragmento tema TR	Fá maior	
		120-128	Falsa recapitulação TS		
		148-160	Retransição		
	Recapitulação	160.2-280			Estilo culto
		160.2-194	TP apresentado em imitações	Lá maior	
		195-207	TR	Não modulante; mudança para modo menor	
		208-233	TS	Lá menor	
		234-243	SC		
	Coda: Vivo	244-280		Lá maior	

Sesta na Rede	A	1-31	Nota pedal, harmonia estática, monotonia, descritivo modalismo (7. ^o grau abaixado).	Dó maior (Lá bemol maior–Lá menor–Dó maior)	Imitação de costume social; representação do balanço da rede; modalismo típico da música nordestina; natureza e urbano.
	B	32-51	Fragmentação motívica, cadência <i>ad. Libitum</i> (48-51), contraste e elaboração temática.	Lá menor	
	A'	52-69	Reexposição resumida, harmonia estática, monotonia, descritivo.	Dó maior	
Batuque	A	1-76	Movimento rítmico contínuo e sincopado, Dó maior, Mi menor/maior, Dó maior Fá maior.	Dó maior Mi menor/maior Dó maior Transição Mi maior Transição Fá maior	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.
	B	77-251	Diminuição rítmica, alternância entre Fá maior/Lá bemol maior.	Fá maior Lá bemol maior	Movimento rítmico contínuo até atingir um clímax (Furioso).
	Coda	252-284	Furioso	Fá maior	Clímax

Abreviações: TP = tema principal; TS = tema secundário; TR = transição; SC = seção conclusiva; CM = cesura medial.

Considerações finais

O envolvimento dos dois compositores nos movimentos de apoio à Proclamação da República e em prol do abolicionismo se refletiu, de certa maneira, no conteúdo musical de suas composições. Leopoldo Miguéz não adotou nenhuma tendência nacionalista nas suas obras; pelo contrário, sempre priorizou uma vertente europeia e internacionalista. Alberto Nepomuceno, por outro lado, além de adotar em algumas de suas obras elementos de cunho nacionalista, também utilizou elementos da música europeia. Apesar das distintas opções composicionais, os dois artistas se alinharam ao movimento republicano e apoiaram fortemente sua ideologia e agenda.

A criação do Instituto Nacional de Música, em grande parte pelo esforço de Leopoldo Miguéz, desencadeou um movimento musical artístico-político no Rio de Janeiro de fins do século XIX e início do XX. A agenda político-artística da República priorizava uma visão moderna e progressiva do país. Assim, o INM, juntamente com a imprensa especializada da época, enfatizava a educação musical e artística, e a música considerada como moderna, ou seja, a germânica romântica, foi fundamental para o desenvolvimento da audiência. Se o trabalho como diretor do INM de Miguéz foi caracterizado como autoritário, talvez necessário no início da instituição, o de Nepomuceno foi visto como democrático. Ambos contribuíram para a formação musical em geral, por exemplo, criando e fortalecendo a biblioteca do INM e primando pela atualização de materiais didáticos e de consulta.

No campo político, Miguéz e Nepomuceno foram ativos e convictos de suas crenças a ponto de moldar a concepção de suas obras musicais nas convicções republicanas e abolicionistas. A obra *Ave, Libertas!*, de Miguéz, é um poema sinfônico que presta homenagem ao proclamador da República e que fortemente sugere um programa que induz o ouvinte às questões de tradição (monarquia) e progresso (república). Através da *Marcha Militar*, a obra presta homenagem ao Marechal Deodoro da Fonseca. No caso da *Série Brasileira* de Nepomuceno, percebe-se claramente um tipo de abordagem “nacionalista” por expressar a natureza, os costumes sociais, danças e música de origem africana do seu país, tornando-se uma espécie de “manifesto musical” do progresso, da ordem e da modernidade da então recém-criada República.

Referências

ALMEIDA, Renato. *História Da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briquelet & Comp., 1942.

ALVIM CORRÊA, Sérgio Nepomuceno. *Alberto Nepomuceno: Catálogo Geral*. Rio de Janeiro: Funarte/INM, 1996.

ALVIM CORRÊA, Sérgio Nepomuceno. *Leopoldo Miguéz, Catálogo de Obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Org. Oneyda Alvarenga e Flávia Toni. São Paulo: Ministério da Cultura: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1989.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 Anos de Música No Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BOMFIM ANDRADE, Clarissa L. *A Gazeta Musical: positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRANDÃO, Dolores Castorino. A formação do acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno. *Revista Brasileira de Música*, n. 31, v. 1, p. 81-95, 2018.
- BRASIL. Lei n.º 3.353, de 13 de maio de 1888. Declara extinta a escravidão no Brasil. *Coleção de Leis do Brasil*, 1888.
- BRASIL. Decreto n.º 143, de 12 de Janeiro de 1890. Extingue o Conservatorio de Musica e crêa o Instituto Nacional de Musica. *Coleção de Leis do Brasil*, v. 1, fasc. 1º, p. 24 1890.
- BRASIL. Decreto n.º 6.621, de 29 de agosto de 1907. Approva o regulamento do Instituto Nacional de Musica. *Coleção de Leis do Brasil*, 1907.
- CARVALHO, Flávio. O retorno de Alberto Nepomuceno ao Rio de Janeiro em 1895: a recepção do compositor pelos jornais cariocas. *Rotunda*, n. 2, p. 57-89, 2003.
- CASCUDO, Teresa. Relações musicais luso-brasileiras em finais do século XIX. *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, v. 11, p. 136-141, 2000.
- DUDEQUE, Norton. Realismo Musical, Nacionalismo e a Série Brasileira de Nepomuceno. *Música em Perspectiva*, n. 3, v. 1, p. 136-163, 2010.
- DUDEQUE, Norton. Program, Tonality, and Sonata Deformation in Leopoldo Miguéz's Symphonic Poems. *Musica Theorica*, v. 6, n. 2, p. 21-64, 2021a.
- DUDEQUE, Norton. Ave, Libertas!, Op. 18 de Leopoldo Miguéz, Considerações Sobre a Estrutura Musical. *Opus*, v. 27, v. 1, p. 1-23, 2021b.
- GUANABARINO, Oscar. *Transcrições Guanabarinas: Antologia Crítica – O Paiz (1884–1889)*. Ed. Luiz Guilherme D. Goldberg, Amanda Oliveira e Patrick Menuzzi. Porto Alegre: LiquidBook, 2019a. v. 1.
- GUANABARINO, Oscar. *Transcrições Guanabarinas: Antologia Crítica – O Paiz (1890–1899)*. Ed. Luiz Guilherme D. Goldberg, Amanda Oliveira e Patrick Menuzzi. Porto Alegre: LiquidBook, 2019b. v. 2.
- MAGALDI, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu*. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2004.
- MARCONDES, Marcos Antônio (ed.). *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. 3. ed. São Paulo: Art: Publifolha, 2000.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1977.

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

PEREIRA, Avelino Romero. Leopoldo Miguéz, um Prometeu na República. *Revista Brasileira de Música*, v. 31, n. 1, p. 141-161, 2018.

PEQUENO, Mercedes Reis. Brazilian Music Publishers. *Inter-American Music Review*, v. 9, n. 2, p. 91-104, 1988.

PEQUENO, Mercedes Reis. Impressão musical no Brasil. In: MARCONDES, Marcos Antônio (ed.). *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. 3. ed. São Paulo: Art: Publifolha, 2000. p. 370-379.

SCHWARCZ, Lilia M. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SOUSA, Miranda B. T. R. Nunes de. Brazilian Series by Alberto Nepomuceno: Race, Philosophy and Political Agency in Symphonic Music at the Turn of the Twentieth Century. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2020.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

VERMES, Mónica. Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: O relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. 8, 2004. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REm8/rem8.html.

VIDAL, João. *Formação germânica de Alberto Nepomuceno: estudos sobre recepção e intertextualidade*. Rio de Janeiro: Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

VOLPE, Maria Alice. Algumas considerações sobre o conceito de romantismo musical no Brasil. *Brasiliana: Revista da Academia Brasileira de Música*, v. 5, p. 36-46, 2000.

VOLPE, Maria Alice. *Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s*. Tese (Doutorado) – University of Texas, Austin, 2001.