

ALBERTO NEPOMUCENO E A LÍNGUA PORTUGUESA NO CANTO ERUDITO**Elizete Felix de Lira**

Universidade Federal da Paraíba

Mestranda em Práticas Interpretativas

SIMPOM: Subárea de Teoria e Prática da Execução Musical

O

Resumo: Este trabalho faz parte de uma pesquisa de mestrado, em andamento, que busca elucidar questões pertinentes ao uso do português brasileiro em onze canções de Alberto Nepomuceno. Devido à formação musical do compositor, em escolas europeias, houve a necessidade de verificar a estrutura das canções. Através desse conjunto de investigações, foi possível detectar alguns fatores importantes, que apontam para reflexões sobre problemas referentes à performance. Isso instigou esta autora a refletir sobre questionamentos relacionados às influências assimiladas por Nepomuceno. Sobre esse ponto, há o interesse de detectar a relação do Lied com as canções em estudo, em que nível se dá tal comparação e de que forma é demonstrada. Através desse processo, pretende-se fortalecer a notoriedade do compositor e sua contribuição para que outros continuassem essa prática. As discussões ocorridas no Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada em 1937, idealizado por Mário de Andrade, evidenciaram a relevância concernente à realização do canto erudito em português. Portanto, mostra-se aqui uma parcela de contribuição para ampliar as possibilidades de debate sobre o tema proposto. Não há a intenção de abordar a situação política do Brasil no século XIX, nem possíveis ideais nacionalistas, que possam ser atribuídos ao compositor. A escolha das canções seguiu alguns critérios como: a pouca divulgação nos recitais em Recife – PE e a extensão das melodias, de acordo com o tipo vocal desta autora. A análise das canções se desenvolveu a partir dos seguintes aspectos: o poema, o poeta, a tonalidade, as modulações, a melodia, a harmonia e o acompanhamento para piano, com base na coletânea de Dante Pignatari editada pela EDUSP (2004) e partituras manuscritas fornecidas pela Biblioteca Nacional. As canções foram compostas no período entre 1894 e 1920.

Palavras-chave: Alberto Nepomuceno; Português brasileiro cantado.

Alberto Nepomuceno and the Portuguese language in the classical singing

Abstract: The work is part of a research in progress, which seeks to clarify issues regarding the use of Brazilian Portuguese in eleven art songs of Alberto Nepomuceno. Due to the composer's musical education in European schools, there was a necessity to verify the structure of the songs. Through this set of investigations, it was possible to detect some important factors that point out reflections about the influences assimilated by Nepomuceno. On this point, there is interest to detect the relationship between the Lied and the songs in this study, at what level it gives such a comparison can be made and how it is demonstrated. Through this process, we intend to strengthen the reputation of the composer and his contribution to others that followed this practice. The discussions held at the First Congress of the National Language Sung in 1937, designed by Mario de Andrade, pointed out the relevance concerning the performance of classical singing in Portuguese. So, here shows a portion of contributions broadening the debate on the proposed topic. There is no intention of addressing the political situation in Brazil in the nineteenth century, nor possible nationalist ideals, which may be attributed to the composer. The choice of songs followed some criteria such as: a little appearance in the recitals in Recife – PE and extent of the melodies, according to the same vocal type of this author. The analysis of songs developed from the following: the poem, the poet, the tonality, modulations, melody, harmony and piano accompaniment, based

on the collection edited by Dante Pignatari EDUSP (2004) and manuscripts provided by the National Library. The art songs were composed in the period between 1894 and 1920.

Keywords: Alberto Nepomuceno; Brazilian Portuguese singing.

Introdução

Alberto Nepomuceno (1864-1920), recém-chegado da Europa no final do século XIX, trouxe ideias inovadoras, além do amadurecimento musical alicerçado nas tradições europeias. “Nepomuceno tinha um espírito camaleônico que lhe permitia incorporar, em pouco tempo, traços estilísticos dos autores que admirou momentaneamente.” (SOUZA, 2012, p. 224). Esta afirmação pode ser fortalecida através da opinião de Rossini Tavares de Lima ao dizer, que “parece ter sido o Lied que sugeriu a Alberto Nepomuceno a canção brasileira, ...” (ADERALDO, 1964, p. 156). A prática do canto em vernáculo despertou a crítica, que gerou uma expectativa em torno da viabilidade e aceitação da fonética brasileira para o canto erudito. Há registros de que anteriormente, houve a mesma tentativa “através da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, no entanto, não resistiu à concorrência com a ópera italiana.” (PEREIRA, 2007, p. 114).

Porém, Nepomuceno expressou em firme concepção que, “não tem pátria um povo que não canta em sua língua” (CORRÊA, 1985, p. 11). Ele estabeleceu a obrigatoriedade do canto em português nas provas do Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da UFRJ. “O programa de canto, incluía necessariamente uma ou mais peças de livre escolha, mas *em português*.” (PEREIRA, 2007, p. 194). Se a iniciativa do compositor foi motivada pelo sentimento nacionalista, não vem ao caso neste trabalho, “por outro lado, identificava-se com o projeto positivista progressista republicano, argumentando que o texto cantado devia ser inteligível para o público.” (SOUZA, 2012, p. 228). Embora essa pesquisa das canções nos leve “a considerar os dois debates que foram historicamente associados a elas: a defesa do canto em português e o projeto de uma música nacionalista brasileira” (PIGNATARI, 2004, p. 16), o interesse desta autora está relacionado à inserção do português brasileiro, dentro de uma técnica predominantemente italiana, em voga no Brasil do século XIX. Compositor de várias canções em outros idiomas e em português, “Nepomuceno preparou o caminho desta forma vocal facilitando assim a produção dos futuros compositores brasileiros.” (SANTOS, 2006, p.72).

A pronúncia do português brasileiro no canto erudito é alvo de reflexões desde 1938, por iniciativa de Mário de Andrade. Através da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM, encontros foram realizados em busca de um estudo

atualizado em prol da fonética brasileira para o canto, conforme Kayama (2007). No entanto, há uma escassez de relatos sobre a preocupação do compositor voltada para as questões técnicas do canto, uma vez que ele não era professor dessa especialidade.

Sobre o aspecto cultural, Fernando José C. Duarte, traz um estudo fundamentado no conhecimento da fisiologia da voz aplicada ao canto em português. O artigo também menciona as vogais nasais, assunto delicado, que ainda desperta discussões entre alguns cantores e professores de canto erudito. Sobre este aspecto vale salientar que “Mário de Andrade coloca a nasalidade como coloração timbrística importante da ‘genuína voz brasileira’.” (DUARTE, 1994, p. 94). Ainda em relação às particularidades da língua vernácula, é importante destacar que a tabela de Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito contribui para a continuidade dos debates sobre a questão. Vale destacar uma lacuna concernente a vários aspectos como, nasalidade, ditongos e símbolos. Sendo assim, a necessidade de reflexões reforça a importância deste trabalho. Alberto Nepomuceno seguiu firme em seu propósito, ele “entoava canções do norte e colecionava versos populares, estava destinado a convencer o público e a crítica brasileiros das qualidades da língua e do populário de nosso país.” (MARIZ, 1983, p. 99).

Portanto, mais de um século se passou e os estudos são plausíveis no que se refere à valorização do português brasileiro no canto erudito. É importante frisar que as análises a seguir são apenas um recorte de uma pesquisa mais ampla, apresentando, portanto, algumas pontuações de cada canção. A investigação bibliográfica, análise das partituras e a performance do repertório em estudo formam a metodologia desta pesquisa.

Análises das canções:

Amo-te muito Op. 12, nº 2: Composição de 1894 em Paris. O poema foi escrito pelo poeta lírico português João de Deus Ramos (1830-1896), cujo “eu poético” é masculino. A canção está em Fá maior e não há a ocorrência de modulação e possui forma A B. A extensão limita-se de Dó3 a Sol4. A pequena passagem em Sol menor, nos compassos 4 a 6, apoia o texto *Se não esta palavra já sem força, A força de empregada... Mas eu tímida corça*. Novamente, uma rápida passagem por Sol menor na seção B, enfatiza o sofrimento do sujeito poético nos compassos 15 a 17 que diz *Mais puro intuito e mais razão! Estas palavras... as sílabas são ais*. É importante destacar um clímax no primeiro tempo do compasso 23, com a nota Sol4 e a sílaba *mui* da palavra *muito*. A expressão *Amo-te muito* é repetida em movimento descendente, finalizando a canção demonstrando que o sujeito poético tem plena convicção do seu amor.

Tu és o sol!: Canção composta em Paris (1894) com o poema de Juvenal Galeno (1836-1931). Composição em Sol^b maior com a forma A B A'. O poema possui o “eu poético” neutro. A canção possui extensão de Ré3 a Sol4. Não há a ocorrência de modulação. Nos compassos 1 a 9, a melodia apresenta um movimento ascendente, chegando a um clímax com as palavras *e teu sorrir, o seu fugir* na nota Sol4, contrastando, em seguida, com a palavra *névoa* nas notas Lá3 e Sol3 enquanto o piano parece demonstrar as fagulhas solares desde o início da canção. Do compasso 12 ao 28 o piano apresenta uma textura branda simultaneamente à melodia, que está na extensão de Ré3 a Mi4 com o texto *e eu no páramo, planta gelada, triste misérrima, abandonada! Quando raiaste, tu me salvaste, a vida deste-me afortunada. E, pois em êxtase, qual girassol, pra ver-te volvo-me desde o arrebol... Que és meu dia, minha alegria, sou planta gélida...* Esse momento sugere uma satisfação do sujeito poético motivada pela gratidão à pessoa amada.

Coração triste Op. 18, nº 1: Canção composta em 1899, Petrópolis. O poema é de Machado de Assis (1839-1908) e possui o “eu poético” neutro. A canção foi dedicada à cantora americana Roxy King (1878-?). Composição em Ré m com a forma A B A'. Com andamento *Lentamente* (♩ = 80), a canção possui extensão de Ré3 a Sol4. Nos compassos 18 e 19, o arpejo do V grau maior prepara a entrada em Lá maior na seção B, juntamente com o andamento *um pouco mais animado*, tendo como texto, *Como a escura montanha, esguia e pavorosa faz, quando sol descamba, o vale enoitecer. A montanha da alma, a tristeza amorosa, também de ignota sombra enche todo meu ser.* A partir do compasso 47 há uma dramaticidade na melodia e no texto. O clamor pelo sol é enfatizado através de um *crescendo e stringendo*, que culmina no *forte* do compasso 51 com a sílaba *tu* da palavra *altura*. O *rallentando* a partir do compasso 52, com a indicação de *pianíssimo* e a melodia descendente, enfatizam a tristeza, caracterizada pela frase final *Vê se podes fundir o meu triste coração*.

Soneto: Canção em Fá maior, composta em 1901, Petrópolis. O poema foi escrito por Coelho Netto (1864-1934) e possui “eu poético” masculino. A canção foi dedicada à Maria Gabriela Brandão (Madame Coelho Netto), possui a forma A B e extensão de Mi3 a Sol4. Não há a ocorrência de modulação, apenas uma pequena passagem em Fá menor na seção B, compassos 33 a 39. Na seção A, compasso 12, há o arpejo do terceiro grau maior no acompanhamento sugerindo uma apreensão no texto, que exprime a palavra *perder-te*. No compasso 19, há um clímax na melodia, com as notas Fá4 e Mi4, enfatizando a frase *julgo*

que enlouqueci. Os compassos de 33 a 39 sinalizam uma passagem pelo homônimo Fá menor, que realça o teor da melancolia do texto que diz: *se de saudade choro, és o meu pranto, és meu silêncio se de dor me calo*. Do compasso 40 ao 44, a canção finaliza com um encaminhamento da melodia para a nota Sol⁴, no compasso 43, realizando a resolução na nota Fá⁴, no compasso 44, valorizando a frase em pianíssimo *és o meu sonho, quando à noite sonho*.

Turquesa: Canção composta em 1901, Petrópolis. O poema possui “eu poético” neutro e tem a autoria de Luís Guimarães Filho (1878-1940). A canção em Ré[♭] maior possui a forma A B A’ e extensão de Ré³ a Sol⁴. Dois tipos de compasso são executados simultaneamente, sendo a parte da voz em compasso binário simples enquanto a acompanhamento para piano possui compasso binário composto. A seção B apresenta-se com duas passagens, em Sol menor nos compassos 23 a 34 e Lá maior nos compassos 33 a 43. O compositor fez uso de notas alteradas para enfatizar determinadas palavras. Esse recurso pode ser visto no compasso 9, com a palavra *pálida*, na qual está um dobrado bemol que forma o acorde do segundo grau diminuto com a sétima, na mesma é utilizada como nota pedal vinda dos compassos anteriores e prosseguindo até o compasso 14. No compasso 16, a palavra *baixar* também apresenta notas alteradas como o Mi e o Sol naturais, formando uma diminuta de passagem. Tais efeitos parecem realçar o sentido das palavras em questão. A seção B, compassos 23 a 43 apresenta duas modulações, sendo, Sol menor compassos 23 a 35 e Lá maior compassos 36 a 43. No trecho em Sol menor, o poema se refere a um *luar* e uma *neblina*, enquanto que em Lá maior a referência é para o *azul* que *talvez apague tristezas*. A melodia finaliza com um movimento ascendente até Fá⁴, concluindo com um intervalo de sexta maior descendente, contrastando com o movimento ascendente do acompanhamento para piano, que enfatiza a beleza da cor *azul celeste*.

Trovas Op. 29, nº 1: Composição de 1901, Petrópolis. Canção em Mi menor, possui a forma A B, com poema de Osório Duque Estrada (1870-1927), foi dedicada à D. Zilda Chiabotto. O texto contém o “eu poético” masculino. A extensão limita-se de Mi³ a Fá⁴. Não há a ocorrência de modulação. O andamento indicado é *Moderato*. Na seção A, compassos 1 a 28 há uma introdução em compasso binário, em arpejos, que finaliza no compasso 4 (ternário) com uma textura densa enfatizando o início do poema em andamento *Moderato*, o qual expressa a tristeza e o desespero. A mesma introdução se repete do compasso 25 ao 29 em andamento *Um pouco mais vivo*, dando início a seção B, compassos 30 a 55, com o

andamento *Moderato*. O início do trecho cantado, em ambas as seções, são antecidos por uma introdução com arpejos sugerindo uma inquietação do sujeito poético, confirmada pela entrega à tristeza consequente de um amor não correspondido. Do compasso 5 ao 12, o acompanhamento apresenta-se em forma de acordes prolongados, que reforçam a situação de melancolia do personagem. A partir do compasso 13 até o compasso 24, o acompanhamento possui uma textura na qual o encaminhamento melódico evidencia as reações do sofrimento identificadas nas frases *querendo chorar, eu canto, querendo cantar, eu choro!*

No compasso 20, o acorde do VI grau maior tenciona a palavra *choro* num momento de desespero caracterizado pela nota Fá 4 na primeira sílaba da palavra, finalizando a mesma com um salto de oitava descendente. O acorde de V7 com a nota Sol 3 de passagem para o Fá 3, no compasso 24, acentua o desfalecimento na palavra *choro*. Do compasso 30 ao 33, o ritmo sincopado com notas graves no acompanhamento para piano, repetido e com bordadura superior sugerem uma sensação depressiva no texto *Curvado à lei dos pesares, não sei se morro ou se vivo*. Do compasso 34 ao 45, há a indicação de *piano* com *crescendos* e *decrecendos* intercalados, culminando com a frase *não será de mais ninguém!* na qual, a sílaba tônica da última palavra *ninguém* encontra-se na nota Fá4, longa, enfatizando o sentimento de posse. A mesma frase é repetida no final da canção, mas de um modo desfalecido.

Trovas Op. 29, nº 2: Composição de 1901, Petrópolis. O poema é de Magalhães Azeredo (1872-1929). A canção dedicada ao amigo do compositor, Dr. Alberto das Chagas Leite. O “eu poético” é masculino. O andamento indicado é *Com espírito* ($\downarrow = 108$). A canção está na tonalidade de Fá menor, finalizando em Fá maior, não ocorrendo modulação. Possui a forma A B A' com a extensão de Mi3 a Sol4 e com compasso ternário simples. Ao contrário da *Trovas* nº 1, esta apresenta um caráter antagônico a anterior. Os arpejos ascendentes nos compassos 3 e 4 ilustram o início do texto, que sugere a ansiedade de quem está à janela. No início da melodia, há uma indicação de *piano*, em seguida o *crescendo* vai ao *forte* com a nota Fá 4 e a palavra *luz*. Esta mesma palavra faz um movimento descendente, indo à nota Lá 3, que ilustra a ausência da luz mencionada no poema. Nos compassos 24 e 25 o acompanhamento para piano parece refletir a reação da pessoa que está à janela, isso acontece após a frase *já não canto para ti*. A partir do compasso 28 retorna a mesma textura do acompanhamento da seção A e segue até o final da canção. Isso ocorre quando o personagem diz que agora canta para a *lua que sorri...* Por fim, *Vai te deitar outra vez!* demonstra que o personagem não se importa com o sentimento da outra pessoa. Essa atitude é fortalecida pela

tonalidade de Fá maior e um *sforzando* na sílaba tônica da palavra *deitar*. O arremate dessa reação se faz com a finalização na nota Fá 4 com a palavra *vez*.

Cantigas: Canção composta em 1902, Rio de Janeiro. O poema possui o “eu poético” feminino e é da autoria de Branca de Gonta Colaço (1880-1945). O andamento indicado é *Em tom popular* com compasso binário simples. A tonalidade é Lá maior, com a forma, A B A B A’, sendo as seções B em Lá menor. No compasso 6, a palavra *céus* está com a nota Ré 4 precedida de um intervalo ascendente, no entanto no compasso 8, a palavra *negra* aparece em uma tercina descendente e mantêm-se as próximas palavras na nota Mi 3 repetida várias vezes, dando uma impressão de sofrimento. Nos compassos 15 ao 35, em Lá menor, o sujeito poético fala da sua tristeza causada por um amor não correspondido expressa no texto *O meu pobre coração vale mais que um paraíso; é uma casinha ignorada onde mora o teu sorriso...* Isso é enfatizado pelo acorde do V grau menor de Lá maior e o movimento descendente da melodia nos compassos 29 e 30. A frase *mas creio que ma roubaram* é enfatizada pelo movimento descendente da melodia. Em seguida, *que eu de certo a não perdi!* é reforçada pela repetição do Mi3, sugerindo uma desilusão amorosa. Nos compassos 53 ao 67, o poema expressa uma autoestima valorizada, *Não quero morrer ainda, nem deixar os meus amores, que a minha vida é tão linda como um canteiro de flores*. A personagem expressa novamente a desilusão, dessa vez mencionando a morte, *morrer venturosa e nova*. A repetição da nota Mi 3 no final do poema, *melhor me fora talvez* sinaliza a depressão da personagem.

Cantilena: Canção composta em 1902, Petrópolis. O poema tem autoria de Coelho Netto, possui “eu poético” feminino. Canção em Fá menor, porém os interlúdios do piano apresentam-se em Fá maior. A forma é A B e extensão de Dó3 a Mi4. O andamento indicado é (♩ = 69) com compasso quaternário simples. O texto da sessão A parece revelar um convite ao amor de uma forma muito sensual, expressando um teor de independência feminina não habitual no início do século XX. Na sessão A, a primeira parte do poema diz *Dormi, dormi tranquilamente, aconchegado ao meu amor; tendes no colo um ninho quente onde achareis sempre calor*. Na sessão B as palavras ficam ainda incisivas quando diz, *Meu coração arde e inflama para aquecer-vos, meu senhor; não há calor como o da chama que nasce esplêndida do amor*. Simultaneamente ao texto, nas duas sessões, o acompanhamento para piano tem alternância de acordes para as mãos separadamente, mas nos interlúdios e na finalização da canção, a clave de Sol do piano é trabalhada em tercinas, que sugere o ato de embalar, balançar alguém, dessa forma reforçando o convite inicial.

Candura: Canção composta em 1908, Rio de Janeiro, dedicada ao Dr. Roberto Gomes. O poema é da autoria de Rabindranath Thakur, “em inglês Tagore” (XAVIER, apud TAGORE, 1972 p. 11). A adaptação do poema para o português foi escrita por Plácido Barbosa e possui o “eu poético” masculino. A canção está em Ré menor, com forma A B e extensão de Mi³ a Sol⁴. O andamento indicado é *Muito devagar e com verdadeira unção*, com compasso quaternário simples, alternando com ternário simples e binário simples ao longo da composição. A canção apresenta intervalos melódicos não comuns às outras canções dessa pesquisa, que juntamente com o acompanhamento para piano sinalizam uma sonoridade exótica. No compasso 20, o acorde de Dó sustenido menor, repetido até o início do compasso 21, traz a sensação de uma expectativa, já que o texto diz que *o ramallete que fazias ficava por acabar*. Mas na seção B, os compassos 22 e 23 apresentam-se em Fá maior, com destaque para a palavra *puro* com a nota F⁴ e *amor*, com a nota D⁴, na sequência, uma pequena passagem em Ré menor nos compassos 24 e 25. Do compasso 31 ao 35, há uma passagem pelo tom de Lá maior, que expressa um momento de satisfação do sujeito poético quando o texto diz *como um elogio o ramo de jasmims que tu me deste*. Do compasso 36 ao 38, uma declamação que diz, *e nos buscamos e nos fugimos, doces lutas simuladas... risos... timidez...* prepara para o final com a frase, *Como é puro este nosso amor*. O exotismo melódico caracteriza uma sofisticação de Nepomuceno juntamente com os arpejos do piano, que sugerem uma semelhança com um instrumento de cordas, talvez a cítara indiana, por se tratar da nacionalidade do poeta.

A Jangada: Composta em 1920, Rio de Janeiro. O poema escrito por Juvenal Galeno (1836-1931) e possui o “eu poético” masculino. A canção está em Fá menor, com passagem em Ré^b maior e a extensão de F³ a F⁴. Há quatro estrofes, com refrão, entretanto a finalização da adaptação dos últimos versos à música ficou a cargo do amigo de Nepomuceno, Otávio Bevilacqua, de acordo com Pereira 2007, p. 340. Trata-se da última canção de Nepomuceno, com texto fazendo referências às paisagens litorâneas. Dentre as canções demonstradas, *A Jangada* é a mais brasileira em relação ao poema. Os elementos presentes no texto como: jangada, vela, terra, vento, praias, areia, oceano, garça, donzela, brisa, peixe, embalar, beira do mar, dentre outros, denotam uma proximidade entre o compositor e os mesmos devido à sua origem nordestina. Sobre a canção, de um modo geral, é importante destacar que na última estrofe ocorre um deslocamento de acentuação na palavra *vamos*, cuja característica não foi constatada nas outras estrofes. A melodia trabalhada em tercinas, sugere uma representação do movimento das ondas do mar. O acompanhamento para

piano apresenta, na clave de Fá, um ritmo que sinaliza o uso da habanera, conforme figura abaixo.



Figura 1. *A Jangada*. Manuscrito obtido na Biblioteca Nacional

Conclusão

As canções abordadas neste trabalho demonstram que Alberto Nepomuceno valorizou o canto em vernáculo ao apresentar este repertório em nível compatível com o *Lied* e com a *mélodie*.

As composições apresentam relações entre o poema e os elementos musicais, sejam as melodias, harmonias, dinâmicas, ritmos e os acompanhamentos para piano, constituindo um conjunto, que requer dos cantores a necessidade de ampliar os olhares sobre a percepção e a interpretação. Em relação ao uso da língua portuguesa, percebe-se que Nepomuceno tratou a questão com naturalidade, dando a impressão de não se preocupar com a nasalidade e a emissão de algumas vogais em notas agudas, a exemplo da canção *Amo-te muito* dentre outras. Sobre a performance das canções mencionadas foi utilizada a última tabela de Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito, porém com restrições referentes aos regionalismos, algumas terminações nasais, ditongos e outros símbolos ausentes na tabela.

O estudo apresentado mostra Alberto Nepomuceno como um compositor surpreendente, criativo e disponível para a inovação, isto requer mais aprofundamento na busca por novos conhecimentos sobre o seu trabalho.

Referências

- ADERALDO, Mozart. Alberto Nepomuceno – o fundador da música nacional. *Revista do Instituto do Ceará, Fortaleza*, n. 78, p. 153-159, 1964.
<http://www.ceara.pro.br/Instituto-site/Rev-apresentacao/RevPorAnoHTML/1964indice.html> Acesso em: 18 mar. 2011.
- CORRÊA, Sérgio N. A. *Alberto Nepomuceno: catálogo geral*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- DUARTE, Fernando José Carvalhaes. A fala e o canto no Brasil: dois modelos de emissão vocal. *ARTEunesp*. Universidade Estadual Paulista. E. UNESP. São Paulo. v. 10, p. 87-97, 1994.
- KAYAMA, Adriana. (Orgs.). *PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito*, 2007. Disponível em: http://www.anppom.com.br/opus13/202/02-kayama_et_al.pdf Acesso em: 20 ago. 2009.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 2. Ed. Rio de Janeiro. Editora: Civilização brasileira, 1983.
- PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Editora UFRJ, 2007.
- PIGNATARI, Dante. *Alberto Nepomuceno: Canções para Voz e Piano*. São Paulo: EDUSP, 2004.
- SANTOS, José Vianey dos. *Treze Canções de Amor de Camargo Guarnieri: uma abordagem histórica, analítica e interpretativa*, 2006. Disponível em: http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/13/num13_cap_06.pdf Acesso em: 17 jun. 2010.
- SOUZA, Rodolfo C. de. A influência do simbolismo nas óperas de Alberto Nepomuceno. In: VOLPE, Maria A. (Org.). *Atualidade da ópera. Série Simpósio internacional de musicologia da UFRJ*, v. 1. Rio de Janeiro, 2012. p. 223 – 231.
http://www.musica.ufrj.br/posgraduacao/sim/anais/livroAtualidadeOpera_ISBN9788565537001.pdf Acesso em: 24 jun. 2012.
- XAVIER, Raul. Introdução. In: TAGORE, R. *Tagore: obras selecionadas*. Livros do Mundo. Rio de Janeiro, 1972.