

## Modernidade e brasilidade nas canções de Alberto Nepomuceno

Elizete Felix de Lira<sup>1</sup>

Universidade Federal da Paraíba / Programa de Pós-Graduação em Música  
SIMPOM: *Teoria e Prática de Execução Musical*  
nina.soprano@hotmail.com

**Resumo:** O trabalho aqui apresentado é parte de uma pesquisa de mestrado, na qual a autora analisou onze canções em português de Alberto Nepomuceno. Sendo este compositor considerado o pai da canção de câmara brasileira, foi de extrema importância investigar as estruturas musicais do repertório. Isso revelou, que as canções foram construídas de acordo com os moldes europeus e constatadas as semelhanças com o *Lied* e a *Mélodie*, no que se refere à escrita do acompanhamento para piano e sua relação com a melodia e o texto. Outro ponto importante foi a presença de aspectos musicais próprios do modernismo, que demonstraram uma ação vanguardista de Nepomuceno diante daquela realidade brasileira. Tal prática foi possível devido aos estudos e temporadas de residência do compositor na Europa. No entanto, as críticas de suas canções direcionadas ao uso da língua portuguesa, a qual era considerada inadequada para o canto erudito, uma vez que se tratava de uma época em que o *bel canto* era uma constante nos palcos brasileiros. Contudo, Nepomuceno colocou a canção de câmara brasileira em nível de concerto, tornando-se, assim, o diferencial que ascendeu o canto em vernáculo. Para este artigo, a autora apresentará duas das onze canções analisadas: *Candura* (Rio de Janeiro, 1908) e *A Jangada* (Rio de Janeiro, 1920). A escolha está relacionada aos fatores musicais e poéticos: *A Jangada* é considerada a única a fazer referência à brasilidade, a modernidade pode ser percebida em *Candura*, mediante a estrutura harmônica e exotismo na parte vocal. É importante ressaltar que Nepomuceno utilizou poemas de autores de nacionalidades diversas, o que amplia a variedade de temas e estilos literários.

**Palavras-chave:** Alberto Nepomuceno; Brasilidade; Canção Brasileira.

### Modern and Brazilian Characteristics in Alberto Nepomuceno's Songs

**Abstract:** This paper is part of a Master's research. The author analyzed eleven songs in Portuguese by Alberto Nepomuceno. Taking into consideration that this composer is considered that father of the Brazilian Vocal Chamber Music, it was very important to investigate the repertoire musical structures. The results revealed that the songs were built in accordance with the european patterns. The similarities with the *Lied* and the *Mélodie* were found in the piano accompaniment bringing out the melody and text. Another important point was the presence of specific musical aspects of modernism, which demonstrated Nepomuceno's vanguardist action towards the Brazilian reality. This special aspect was

---

<sup>1</sup> Orientador: Dr. José Vianey dos Santos. Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

possible due to periods the composer spent in Europe studying and presenting his work. However, the criticisms were directed to the use of the Portuguese language, which was considered inadequate for classical singing, since it was a time when the *bel canto* was a constant around the Brazilian stages. However, Nepomuceno was able to innovate the Brazilian Classical Singing and take it to concert level presentations. For this article, the author will present two of the eleven analyzed songs: *Candura* (Rio de Janeiro, 1908) and *A jangada* (Rio de Janeiro, 1920). These compositions were chosen due to musical and poetic factors: *A jangada* is the only song that refers to the Brazilian aspects according to the study of the songs; *Candura* brings modernity by its harmonic structure and exoticism in the vocals. It is also important to highlight that Nepomuceno worked with poems from authors of different nationalities, which expands the variety of themes and literary styles in his compositions.

**Keywords:** Alberto Nepomuceno; Brazilian characteristics; Brazilian song.

## Introdução

O estudo das canções de Alberto Nepomuceno, em especial, *Candura* e *A jangada*, resultou numa experiência ímpar, no que concerne à versatilidade deste compositor. A pesquisa revelou, também, a importância do canto em língua nacional, situando-o em equivalência ao *bel canto*. Pois esta era uma prática comum no período imperial devido à chegada de músicos portugueses e italianos ao Brasil, dentre eles, instrumentistas e cantores. Dentre estes, os *castrati* tiveram uma participação importante nos eventos sociais e religiosos da Corte, segundo Cardoso (2005).

A pesquisa trata-se de uma diversidade de temas poéticos, cujos aspectos musicais são específicos em cada canção. Por outro lado, as análises confirmaram as influências do Romantismo tardio na escrita do acompanhamento para piano, especialmente, em *Candura*.

A canção *A jangada*, demonstrou ser a mais brasileira de todo o repertório estudado. O ritmo sincopado do acompanhamento para piano apresenta-se como uma alusão à paisagem praieira, culminando com o texto, que intensifica tal percepção.

Sendo assim, tais constatações afirmaram uma nova concepção na canção de câmara brasileira de tal forma que foi considerada o *Lied* nacional, em decorrência da atuação do compositor nas “primeiras conformações eruditas do novo estado-de-consciência coletivo que se formava na evolução social da nossa música, o nacionalismo” (ANDRADE, 1991, p. 23). De acordo com *The new Harvard dictionary of music*, a canção “é uma forma de expressão musical na qual a voz humana é o principal portador do texto” (RANDEL, 1986, p. 768). Segundo a mesma fonte, o *Lied* se refere a “um poema alemão, usualmente lírico e

estrófico; também uma canção com texto poético, mais comumente, uma música para voz solo e acompanhamento de piano em países de língua alemã nos períodos clássico e romântico” (RANDEL, 1986, p. 446). No Brasil, este gênero musical se consolidou “graças aos esforços de Alberto Nepomuceno, a primeira grande figura do *lied* nacional” (MARIZ, 1959, p. 25). Porém, é importante salientar que a canção brasileira de Alberto Nepomuceno é um legado seu, e o que torna desnecessária a titulação de *Lied* nacional.

Portanto, esse gênero musical sugere olhares atentos, que possam detectar valores capazes de enriquecer a interpretação. Sob esse ponto de vista, é preciso entender que “as palavras e a música podem ter auto-referencial significado, bem como sentido composto. A canção reconhece a influência exercida por ambas, palavra e música. Canção = processo, não o produto” (AGAWU, 1992, p. 1). A esse respeito, o autor explica através da figura abaixo.



**Figura 1: Canção = influência entre palavra e música. Fonte: AGAWU, 1992.**

Neste processo não se pode omitir a importância do acompanhamento instrumental na canção do período Romântico. Então, a “forma como os românticos conciliaram a música e a palavra reflete-se na importância que deram ao acompanhamento da música vocal”. (GROUT, 1994, p. 574). Randel (1986) afirma que antes de Schubert os “*Lieder* tinham uma melodia banal, harmonia convencional e acompanhamento figurado” (p. 447). A atuação de Schubert mostrou-se pela “beleza de suas melodias, sua criatividade e a escrita pictórica do piano” (RANDEL, 1986, p. 448).

Diante dessas informações, não há o interesse de comparar as canções de Alberto Nepomuceno com os *Lieder* de Franz Schubert e outros compositores do século XIX, mas, e tão somente, esclarecer as relações e aspectos técnicos ligados ao *Lied* e à *Mélodie*, sendo esta a contrapartida francesa, segundo Randel (1986).

Ainda sobre a interpretação, o texto é um ponto crucial a ser tratado: é a “alma” da canção; assim, é sobre o significado das palavras e as intenções dos temas abordados, que a atuação

dos intérpretes se fundamenta. Então, as questões técnicas vocais e pianísticas constroem, dessa forma, um cenário sonoro do qual emana a essência de sentimentos implícitos em cada obra. Por isso, a interpretação é fruto de um evento, no qual, devido à ausência do compositor, na maioria dos casos, vivencia-se o fato de que “se nessa relação a tarefa da obra é dar informações, a do intérprete é a de tomar decisões” (LABOISSIÈRE, 2007, p. 103). Isso parece decorrer de eventuais fatores previsíveis ou imprevisíveis, que interferem no resultado da *performance*, sem falar na ausência do compositor. Trata-se de um olhar momentâneo para a “alma” da canção: o poema. Portanto, ainda há decisões a serem tomadas sobre vários aspectos, quer seja na pronúncia do Português Cantado ou em outros processos inerentes à apresentação de uma obra vocal.

### **As canções de Nepomuceno: uma interpretação**

Em relação à parte musical, é importante chamar a atenção para os pontos que produzem “uma sensação de movimento e tensão” (MED, 1996, p. 97), chamados de dissonâncias, que envolvem a junção da melodia com o acompanhamento para piano, os quais são a consonância que pode expressar um desequilíbrio, segundo Candé (2001). Tal ocorrência pode sugerir uma tendência impressionista, na qual, os estados de espírito e as sensações são evocadas através da harmonia e do colorido sonoro, conforme Grout e Palisca (1994). Essas ocorrências depõem que, a modernidade já fazia parte da vida de Nepomuceno. O uso de cromatismos<sup>2</sup> também ressalta aspectos inovadores na obra de Alberto Nepomuceno. Este tratamento harmônico foi utilizado por Richard Wagner (1813-1883) no “prelúdio de *Tristão*, por exemplo” (SCHOENBERG, 1999, p. 529). O mesmo autor afirma também, que “naturalmente, sobretudo os acordes errantes desempenham aqui papéis importantes: acordes de sétima – diminutos e aumentados, sexta napolitana, tríades aumentadas.” (SCHOENBERG, 1999, p. 529). Portanto, é indispensável ressaltar que, “o vocabulário harmônico das últimas obras levou ao limite mais extremo a tendência para a dissolução da estrutura tonal clássica, tornando-se o ponto de partida de desenvolvimento que se prolonga até a actualidade” (GROUT e PALISCA, 1994, p. 644).

Sendo assim, “a concepção moderna se desenvolve tendo em conta as máximas possibilidades da Tonalidade cromática” (ZAMACOIS, 1984, p. 156). É provável que ele tenha absorvido influências Wagnerianas. Isto é afirmado em relação à *Suíte* da ópera *Abul*, que “não tem características pessoais dignas de nota; tem muito mais de Wagner” (KIEFER, 1997, p. 117). Sobre a ópera *Ártemis*, “a concepção do libreto, como da música, baseava-se em Wagner, considerado por Coelho Netto o criador de uma arte moderna” (PEREIRA, 1997,

---

<sup>2</sup> “Tonalidade cromática” (ZAMACOIS, 1984, p. 156) também chamada de “Tonalidade flutuante” (SCHOENBERG, 1999, p. 527).

p. 134). Oscar Guanabara depreciou a apresentação de *O badejo* “chamando o compositor de ‘caricatura do mestre de Bayreuth’, instava para que varresse do espírito ‘essa vaidade de ser Wagner’” (PEREIRA, 1994, p. 135).

O período Romântico-tardio trouxe inovações sonoras importantes para o rompimento do tradicionalismo nas regras composicionais. De acordo com Goldberg (2007), o enfraquecimento das relações *dominante-tônica* deu lugar ao embelezamento mediante a combinação de notas. Dessa forma, uma nova percepção da música estava em prática, revelando novas alternativas para os compositores.

É importante destacar, que no século XIX houve o movimento musical *Ars Gallica* na França, o qual propiciou aos compositores franceses a abertura para mostrar novas composições e suas propostas estéticas. Isso sugere a possibilidade de Nepomuceno ter conhecido essa prática, tendo em vista que o mesmo residiu em Paris na década de 1890. Isso pode esclarecer, enquanto sonoridade, as semelhanças estéticas de algumas composições de Nepomuceno em relação às obras de compositores europeus do mesmo período.

Outro fato, que pode ser relevante, é uma das ações de Alberto Nepomuceno na direção do Instituto Nacional de Música. Trata-se do planejamento do curso de harmonia com base em “um apoio para as tendências modernas representadas por Wagner e Liszt” (PEREIRA, 1997, p. 194). Pretendia-se firmar o referido curso em três bases harmônicas: tonal, modulante e cromática.

Houve também, o registro de comentários dentre os quais vale mencionar a apreciação do compositor francês André Messager, ao assistir a apresentação do *Trio* de Nepomuceno em 1916. Teria este declarado, que Alberto Nepomuceno enquadrava-se entre os melhores compositores da modernidade. Vale salientar, que Nepomuceno recorreu à escala hexatônica na composição do *Trio*, da mesma forma que Debussy, conforme Pereira (2007). De acordo com Pereira (2007), Nepomuceno regou um concerto no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1918, no qual foram apresentadas obras de compositores franceses, dentre os quais, constava Claude Debussy. Isso indica o conhecimento de Nepomuceno referente aos aspectos modernos da música na sua época.

Essas informações, portanto, revelam a ação inovadora de Nepomuceno, sem esquecer a menção ao exotismo melódico, quando utiliza sequências intervalares, não comuns às canções brasileiras daquela época, como exemplo, *Candura*.

### **Análises das canções**

“*Candura*”: Canção composta em 1908, Rio de Janeiro, dedicada ao Dr. Roberto Gomes. O poema é da autoria de Rabindranath Thakur, “em inglês Tagore” (1861-1941), identificado como Romancista. (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 Fá maior, com modulação para Lá maior, cuja forma é A B A B e extensão vocal de mi<sup>3</sup> a Sol<sup>4</sup>. 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 com diversas alterações, não comuns às outras canções desse trabalho, que juntamente com o acompanhamento para piano, em arpejos, sinalizam uma sonoridade exótica. No compasso 20, o acorde de Dó sustenido menor, repetido até o início do compasso 21, demonstra, talvez, 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 a indicação *com elevação*, que parece destacar as palavras *puro*, com a nota Fá<sup>4</sup>, e *amor*, com a nota Dó<sup>4</sup>, 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 sugere 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, um recitativo que diz, *e nos buscamos e nos fugimos, doces lutas simuladas... risos... timidez...* parece indicar a preparação para o final com a frase, *Como é puro este nosso amor*.

Quanto aos intervalos, observa-se na sequência dos mesmos, no início da melodia, que de uma 4<sup>a</sup> justa ascendente seguiu para uma 5<sup>a</sup> diminuta descendente, depois para uma sexta menor ascendente. Do compasso 9 ao 15, há uma passagem em Lá maior, que é preparada desde o início. O texto nesse trecho diz *Era por um luar de maio, as flores se abriam em perfume*. A primeira frase tem a melodia em graus conjuntos, com movimentos ascendentes e descendentes, na região central do piano, enquanto a segunda frase caminha para a região aguda, culminando com a nota Sol<sup>4</sup> na palavra *perfume*, ocorrendo então, o clímax melódico.

O exotismo melódico é demonstrado através dos arpejos no acompanhamento piano, que sugerem uma semelhança com um instrumento de cordas, talvez o sitar indiano, em referência à nacionalidade do poeta. Por outro lado, alguns acordes (sétima meio diminuto e sétima da dominante com nona) lembram a influência de Wagner e Debussy. Porém, essas características fazem parte da desintegração tonal no Romantismo-tardio. Segundo Candé (2001), a utilização das dissonâncias não resolvidas e dos intervalos cromáticos anunciaram uma revolução no sistema tonal. Os exemplos (Figuras 2 e 3) ilustram alguns intervalos alterados na parte vocal e também, os acordes relacionados aos aspectos da modernidade musical.

Muito devagar e com verdadeira unção

Canto  
As tu - as mãos nas mi-nhas mãos, os meus  
o - lhos nos teus o - lhos; as - sim co - me - çou o nos - so a -  
mor. El - ra pee um lu - ar de Ma - io  
lento e sempre

Piano  
*pp*

Figura 2 - *Candura*, uso de cromatismos nos compassos de 1 a 10.

declamando com suavidade

Enos bus-camos e nos fu - gimos, do ces litas sinu-ladas... risos tímidez...

*pp*

Figura 3: *Candura*, recitativo nos compassos de 36 a 38.

“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 maior e a extensão vocal de Fá3 a Fá4. Há quatro estrofes, com refrão, entretanto a finalização da adaptação dos últimos versos à música ficou a cargo do amigo de Nepomuceno, Otávio Bevilacqua (1887-1959), de acordo com Pereira (2007). Trata-se da última canção de Nepomuceno, com texto fazendo referências às paisagens litorâneas, talvez uma lembrança da sua terra natal, o Ceará. 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 vivência entre o compositor e esses elementos devido à sua origem nordestina. Vale salientar, que de acordo com Pereira (2007), a canção identifica-se com os

cantos populares nordestinos através das características sonoras da região inseridas no tratamento da melodia e da harmonia. 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 de caráter popular, que sinaliza o uso da *habanera* , em compasso binário, conforme Randel, (1986). O texto juntamente com o ritmo expresso no acompanhamento para piano, denotam a brasilidade explícita do compositor, parece demonstrar o balanço das jangadas no mar. O andamento indica *Moderado* na edição de Pignatari (2004), entretanto na partitura original, manuscrita, a indicação é *Lentamente*.



Figura 4: Trecho de *A Jangada*. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional.

O acompanhamento para piano apresenta, na clave de Fá, um ritmo que sinaliza o uso da *habanera*, conforme figura abaixo. Isto ocorre nos compassos 25 a 31 e 56 a 67.



Figura 5: Trecho de *A Jangada* compassos 24 a 27. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional.

Outra observação importante está relacionada à edição da partitura, trata-se da ausência do sinal de repetição que não consta na edição de Pignatari, no compasso 31, mas pode ser visto no trecho do manuscrito.



Figura 6 – Trecho de *A Jangada*, compassos 28 a 31. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional.

## Conclusão

O motivo da rejeição ao uso da língua nacional tinha como suporte a prática do *bel canto*, motivada por cantores trazidos da Europa por D. João VI.

A canção *Candura* é destacada nesta pesquisa pelo exotismo melódico, o qual está relacionado aos intervalos alterados, não comuns nas demais e outras características peculiares ao período Romântico-tardio, por exemplo: a desintegração tonal. Por sua vez, a presença de um recitativo causa um diferencial importante.

Diferentemente, *A jangada* foi considerada a mais brasileira das canções analisadas, cujo texto faz referência à paisagem praieira, comum nas regiões litorâneas do Brasil. O ritmo sincopado, repetitivo, em andamento moderado no acompanhamento para piano, denota o movimento da jangada sobre as ondas do mar.

As semelhanças técnicas com o *Lied* alemão e a *Mélodie* francesa nas canções analisadas revelaram, também, influências modernistas, que mostram a atividade vanguardista de Alberto Nepomuceno.

## Referências

- AGAWU, Kofi. Theory and Practice in the Analysis of Nineteenth-Century 'Lied'. *Music Analysis*. Blackwell Publishing. Vol.11, nº 1, p. 3-36, março, 1992. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/854301> Acesso em: 25 dez. 2010.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. B. Horizonte – R. de Janeiro: Editora Villa Rica, 1991.
- CANDÉ, Roland. *História Universal da Música*. V. 2. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CARDOSO, André. *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de música, 2005.
- GOLDBERG, Guilherme. *Um Garatuja entre Wotan e o Fauno: Alberto Nepomuceno e o modernismo musical no Brasil*, 2007. Disponível em: <http://www.lume.ufgrs.br/handle/10183/10716?show=full> Acesso em: 30 mai. 2013.
- GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1994.
- KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1997.
- LABOISSIÈRE, Marília. *Interpretação musical: a dimensão recriadora da comunicação poética*. São Paulo: Annablume, 2007.

- MARIZ, Vasco. *A canção brasileira: erudita, folclórica e popular*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1959.
- MED, Bohumil. *Teoria da Música*. Brasília, DF: Musimed, 1996.
- PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- PIGNATARI, Dante. *Alberto Nepomuceno: Canções para Voz e Piano*. São Paulo: EDUSP, 2004.
- RANDEL, Don Michael. *The new Harvard dictionary of music*. President and Fellows of Harvard College, 1986.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.
- XAVIER, Raul. *Tagore: obras selecionadas*. Rio de Janeiro: Livros do Mundo Inteiro, 1972.
- ZAMACOIS, Joaquín. *Tratado de armonia*. 2v. Barcelona: Editora Labor, 1984.