

O pré-nacionalismo musical brasileiro e auto-imagem em Alberto Nepomuceno

Flávio Carvalho

Resumo: Discutiremos a presença de Alberto Nepomuceno, “Fundador da Música Nacional” (título que lhe atribui o *Jornal do Comércio* de 30 de agosto de 1906), no momento em que a procura por uma identidade nacional por parte das elites intelectuais e políticas do Brasil favoreceu sua criação musical e seus ideais de uma música nacional. Examinaremos, também, como o compositor se posiciona em relação à sua contribuição para a música brasileira no período chamado pré-nacionalista. Para isso, serão analisados dois de seus discursos, proferidos em 1913 – por ocasião da estréia de sua ópera *Abul-*, e a última entrevista antes de sua morte, concedida à revista *Época Theatra*, em 1917.

Palavras-chave: Música brasileira, ópera brasileira, Alberto Nepomuceno, nacionalismo musical, música do século XX, musicologia.

Alberto Nepomuceno e o nacionalismo

O sentimento nativista brasileiro, que antecede a idéia de nacionalismo, torna-se mais evidente a partir da chegada da corte portuguesa ao Brasil, com a abertura dos portos, a liberação das publicações e o incremento da vida cultural. As novas idéias de liberdade, igualdade e Estado Nacional chegam junto com essa nova gente – cerca de 20.000 pessoas – ao mesmo tempo em que também aportam no Brasil comerciantes ingleses e franceses, artistas italianos e naturalistas austríacos.

No primeiro império, esse nativismo se avoluma. Com o nascimento de Dom Pedro II (em 2 de dezembro de 1825) e, posteriormente, mediante sua identificação com o ideal nativista na imagem de um príncipe tropical, criam-se as condições ideais para o surgimento do ideal nacionalista. Para tanto, os intelectuais e políticos do período passam a se preocupar com a criação de uma identidade nacional que afirme a posição do Brasil como uma nação moderna e civilizada.

Dom Pedro II assume uma tarefa auto-imposta de criação de uma elite cultural brasileira, sendo esta política cultural mais evidente no período entre 1847-50.¹ Vejamos o que diz Lília Schwarcz:

É, portanto nos anos 50 que o imperador passa a tomar parte de um projeto maior: assegurar não só a realeza como destacar uma memória, reconhecer uma cultura. [...] Em 1830 [...] forma-se o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) congregando a elite econômica e literária carioca. É justamente esse recinto que abrigará, a partir de 1840, os românticos brasileiros [...]. A partir de 1850 o IHGB se afirma como um centro de estudos bastante ativo, favorecendo a pesquisa literária, estimulando a vida intelectual. [...] Assim, com seus vinte anos, a suposta marionete se revelaria, aos poucos, [...] uma espécie de mecenas das artes, em virtude da ambição de dar autonomia cultural ao país.²

A preocupação régia com a autonomia cultural também está presente na área musical, seja através da criação e custeio de bolsas de estudos para brasileiros no exterior (entre os agraciados está Carlos Gomes), seja como financiador de espetáculos operísticos e cameristas, ou mesmo como observador e incentivador de iniciativas e movimentos nativistas.

Dado o nosso objeto de pesquisa, nos interessa verificar mais de perto o movimento que visava à criação da ópera nacional.

Esse movimento consistiu no esforço de um grupo de músicos do antigo Teatro Provisório para a criação, inicialmente, de óperas de enredo nacional em língua italiana, modificando-se com o transcorrer do movimento e firmando-se na busca de obras de argumento nacional em língua nacional.

Podemos observar nos relatórios do Diretor do Teatro – desembargador João Antônio de Miranda – a D. Pedro II, que o imperador acompanhava de perto o desenrolar dos acontecimentos.³

Aqui aparecem as primeiras óperas de compositores brasileiros ou estrangeiros radicados no Brasil como *Marília de Itamaracá* ou *A donzela da mangueira* de Adolfo Maersch (com libreto de De Simoni) em 1854, e *A noite de São João* de Elias Álvares Lobo em 1861. Esta última é considerada a primeira ópera brasileira por ter sido levada à cena integralmente, já que a primeira só foi levada parcialmente em concertos.

O movimento no Teatro Provisório vai durar de Junho a setembro de 1852, porém sua iniciativa dará o hausto necessário à criação, em 1857, da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, também sob incentivo e financiamento imperiais.

Apesar do intuito de se levar à cena uma ópera de compositor brasileiro por ano, a Imperial Academia segue suas atividades encenando óperas estrangeiras e zarzuelas espanholas traduzidas para o português, sem apresentar uma única ópera de autor nacional até sua extinção em 1861.

Mesmo com o fechamento da Academia, o tema da criação de óperas nacionais em português não cessa, como podemos inferir através do artigo escrito por Machado de Assis no periódico *Diário do Rio de Janeiro*. O escritor discorre sobre a temporada de óperas de 1861, nomeia vários compositores que, naquele momento, tinham óperas prontas (ou quase prontas) e talentos brasileiros que chegavam da Europa trazendo consigo obras e conhecimento musical europeu. Em seu escrito eufórico, garante que não faltarão aos artistas a acolhida do público e os favores dos poderes do Estado.⁴

Observamos, entretanto, que, durante o século XIX e os primeiros anos do século XX, as iniciativas para se alcançar uma música de caráter nacional não passavam pela criação de novos paradigmas. As artes em geral – e a música especificamente – estão ligadas a um projeto civilizador da nação, pois o que importa é a criação de obras e artistas da terra, e não, como a partir do modernismo, a concepção de algo novo, com raízes em nosso folclore, que nos diferencie do estrangeiro.

Neste sentido, vejamos o que diz Arnaldo Contier:

A elite burguesa estava muito mais acostumada à música italiana (óperas) e francesa ou alemã (instrumental) do que às músicas baseadas em temas nacionais. A língua portuguesa (libretos de óperas) e a temática brasileira

representavam, para essa elite, signos estranhos ao seu universo mental. Por outro lado, muitos intelectuais passaram a defender a literatura nacional, lutando para que as obras de Machado de Assis, José de Alencar, Joaquim Manoel de Macedo, Olavo Bilac, Castro Alves começassem a ser consumidas pela elite. Na verdade o consumo de música estrangeira não entrava em choque com a noção de brasilidade vigente durante este momento histórico, uma vez que esse consumo coadunava-se com o ideal de progresso ou ainda corroborava o estabelecimento de paridade entre a burguesia brasileira e a cosmopolita parisiense, por exemplo, em consonância com mitos, então em voga, acerca de uma sociedade civilizada.⁵

Com a República, os parâmetros musicais não sofrem uma total mudança de rumos como se poderia esperar. Ao contrário, permanecem os parâmetros e também os atores do desenvolvimento cultural.

Também na Europa, onde viveu Nepomuceno por sete anos (1888 a 1905), havia um movimento de retorno às origens nacionais e populares que caracterizou o romantismo europeu, e nosso compositor certamente sentiu as influências do que via, ouvia e aprendia naquele momento, quando estudava em Roma, Berlim, Viena e Paris.

Não nos ateremos aqui a um detalhamento da biografia do compositor (já conhecida em seus termos gerais pela literatura especializada), mas, no período de sua estada na Europa, parece-nos que um dos momentos mais significativos possa ter sido – o que pode ser confirmado depois de pesquisas mais profundas – seu encontro com Edward Grieg, o grande compositor do nacionalismo norueguês.

Em 1893, já casado com Valborg Bang, Nepomuceno e a esposa são hospedados por Grieg (ex-professor de Valborg) durante algumas semanas.⁶

Esse período da vida de Nepomuceno carece de um olhar mais aprofundado, uma vez que, aparentemente, a partir das conversas entre esses dois compositores emergirá o Nepomuceno que abre as portas de um nacionalismo musical brasileiro com uma perspectiva inédita até aquele momento. No período em que estiveram juntos, Grieg e Nepomuceno conversavam sobre o aproveitamento dos instrumentos populares e das canções e danças folclóricas de seus respectivos países na criação musical erudita.

As conversas e a troca de experiências incentivam Nepomuceno a compor canções com textos em português, dos principais autores portugueses e brasileiros. Retornando ao Brasil, em julho 1895, apresenta-se em 5 de agosto (do mesmo ano) num recital no Instituto Nacional de Música com composições suas, entre as quais, várias canções em português.⁷

A conjuntura daquele momento histórico lhe favorecerá, já que seu projeto pessoal de nacionalização em música conjuga-se a um projeto político de criação de uma identidade nacional, no qual a arte tinha um papel fundamental, ganhando a simpatia e apoio público do Presidente Rodrigues Alves.

Contudo, podemos sentir que a relação de Nepomuceno com a criação musical se liga à questão civilizatória da arte. Sempre informado de todo desenvolvimento da música contemporânea e apresentando a seus pares possibilidades de mudanças e modernizações do fazer e ensinar música – como fica claro na sua tradução e tentativa de adoção do Tratado de Harmonia de Schoenberg, em 1916, entre outras ações –,

Nepomuceno acolhe todas as teorias e práticas musicais de seu tempo, fazendo apenas tímidas incursões pelos caminhos do aproveitamento do popular em suas composições.

Talvez em suas canções possamos sentir mais nitidamente sua aproximação com os elementos de ritmo e melodias populares. Mesmo assim, encontramos nas composições não vocais a introdução de instrumentos populares como o reco-reco, na obra *Batuque*, e o aportuguesamento de expressões musicais (Alberto Nepomuceno e Ernesto Nazareth serão os primeiros a usar) revelando sua real intenção na “criação de um idioma próprio e caracteristicamente nacional”.⁸

Alberto Nepomuceno é sempre muito bem recebido pela crítica musical carioca, que lhe atribui qualidades de mestre nas artes da composição, elogiando a sua maestria na fatura musical, seu valor artístico, sua concepção musical e sua brasilidade. Mesmo seu crítico mais ferrenho, Oscar Guanabara, nunca renega essas qualidades, porém diverge do compositor quanto ao modo como elas aparecem nas obras. *O Jornal do Comércio*, em 1906, atribui a ele a criação da música brasileira nos seguintes termos:

Terminou o concerto o Prelúdio da comédia lírica *O Garatuja*. A propósito deste trecho, já dissemos que ele só poderia ter sido escrito pelo fundador da Música Brasileira e esse é o título devido ao Sr. Alberto Nepomuceno, de todos os nossos compositores o mais original e principalmente o mais brasileiro, senão o único.⁹

As qualidades musicais de Alberto Nepomuceno são, portanto, reconhecidas. É preciso destacar, entretanto, que o traço “brasilidade” não é esclarecido quanto ao seu significado¹⁰. Sim, entendemos que a imprensa tinha sua visão sobre a figura do nosso compositor e sua contribuição para com a música brasileira, porém, iremos aqui tentar esboçar um pouco mais a auto-imagem de Nepomuceno com relação à música nacional. Para isso, vejamos o que o próprio compositor formula em seus discursos de 1913 e em sua entrevista de 1917.

Nepomuceno por ele mesmo

Para entender de que modo Alberto Nepomuceno via sua contribuição à música nacional – ao “patrimônio artístico nacional”, em suas próprias palavras – passaremos a observar seus discursos de 1913, por ocasião da estréia de sua ópera *Abul*, em Buenos Aires e no Rio de Janeiro. Veremos também uma entrevista dada por ele à revista *Época Theatral* em 1917, a última entrevista antes de sua morte em 1920.

Nesses registros encontramos três idéias principais: 1) seu dever de trabalhar pela pátria, que inclui o esforço consciente de auto-superação em prol do país; 2) a relação de sua música com seu povo e sua raça; 3) sua sinceridade artística.

Analisaremos como essas idéias evoluíram nos discursos e na entrevista, sem entrarmos na discussão da utilização de qualquer dos conceitos em suas obras composicionais.

Nos artigos em que o compositor expõe suas idéias e suas intenções como criador e artista, podemos notar que existe um desejo consciente de contribuir para o engrandecimento do Brasil com seu trabalho e inteligência.

Olhando para minha vida, retrospectivamente, vejo-me tal qual sou: um homem que tem trabalhado e no seu trabalho tem procurado pôr em contribuição alguns dons que recebeu da natureza. Tenho procurado cumprir o meu dever. Não tem mérito quem é inteligente; tem mérito, porém, quem é trabalhador. Não sou modesto, bem o vedes.

O homem inteligente deve-se pelo seu trabalho à sua pátria, aos seus amigos e aos seus companheiros de planeta, na expressão feliz daquele pensador brasileiro que foi Eduardo Prado. É com o trabalho reunido com a inteligência que se tem formado o patrimônio da humanidade.¹¹

Nota-se que Alberto Nepomuceno atribui ao trabalho a ação mais importante de sua missão, de seu dever para com a pátria. Essa ação aparece como domadora do espírito indomável da inteligência, canalizando-a para resultados mais concretos na criação artística.

Sentimos a influência do pensamento positivista francês em seu discurso. Tendo em vista a trajetória do compositor como republicano de primeira hora e seu engajamento político desde sua mocidade, entendemos em suas palavras a vontade consciente de contribuir com a nação na construção de um patrimônio cultural, estando aí uma noção de identidade nacional orientada pelo volume de obras criadas pelo trabalho e pela inteligência de brasileiros.

Neste momento histórico, por volta de 1913, há, no bojo das novidades impostas pela República, a busca latente de uma identidade nacional calcada na modernização e no processo civilizatório do Brasil, processo que leva a uma aproximação cada vez maior com o fazer técnico, científico e cultural da Europa.

Alguns dias depois, em outro discurso, desta vez no Brasil, o compositor parece reforçar suas idéias, como vemos abaixo:

Alguma coisa fiz, é verdade, e mais ajude-me Deus, penso fazer. Com isso, nada mais que meu dever cumprirei, como depositário que sou de uma partícula da inteligência, dom esse que o Criador atira ao acaso sobre o mundo e que aconteceu receber eu uma parte mínima. Aproveitar pelo trabalho, valorizar este dom é dever com os amigos, para com a Pátria, para com a humanidade, e, furtar-se a esse dever é ser um depositário infiel.

Se não tenho dedicado toda a minha atividade no aproveitamento desse dom, não é que me faleça vontade, mas sim por ter necessidade de empregar minha atividade num outro trabalho, esse exaustivo, quase inglório com o qual nada tem de comum a produção intelectual. Para isso aproveito momentos fugazes, pode-se assim dizer, e o faço com verdadeira força de vontade, vencendo a fadiga, para lisonjear uma satisfação muito íntima, o meu amor próprio, e para ter nessas ocasiões a suprema ventura de ser feliz.¹²

Notamos como é forte, em seu discurso, o reforço à certeza de que o trabalho, domador da inteligência, é seu grande dever. Logo no começo do discurso, percebemos a reincidência da idéia de patrimônio cultural. Ele mostra ter consciência do que fez e almeja fazer ainda mais. Sabe, porém, que a criação desse patrimônio é sempre ameaçada pela necessidade de se dedicar também a outra atividade que não a criação artística, no caso, a direção do Instituto Nacional de Música.

No discurso de 15/7/1913, percebemos que algo mais está em seu pensamento, na sua ligação com o nacional:

Um de vós, senhores da imprensa, [...] teve essas palavras: *Sua música é clara, fácil e melodiosa, portanto, latina*. Não podeis imaginar, senhores, o justo orgulho que se apoderou de mim. Vi nessa crítica o espontâneo reconhecimento de minha sinceridade e da minha honestidade artística. Ela demonstra que nós refletiremos sempre as qualidades ou os defeitos de nossa raça, sejam quais forem as condições em que nos encontremos. E não está aí o segredo do êxito do meu *Abul*, nesta bela e opulenta cidade?¹³

O orgulho que sente pelo elogio à sua obra parece gerar, em Nepomuceno, uma consciência do quanto sua obra é marcada por sua brasilidade. Podemos perceber que uma das características abordadas pelo repórter citado é a melodia, ou o caráter melódico da música de Alberto Nepomuceno, aliado à sua clareza e facilidade, porém o compositor não se refere a estas características musicais no correr de seu discurso. O fato de relacionar os defeitos e qualidades de sua ópera *Abul* aos defeitos e qualidades da sua raça – nas palavras do compositor – sem, no entanto, entrar em detalhes sobre o que seriam essas características, não nos permite compreender de fato o que vem a ser esta brasilidade musical.

Em 1917, entretanto, em entrevista à revista *Época Theatral*, essa idéia já está melhor esboçada; e podemos entendê-la melhor:

[...] – Em geral [...] a nota característica da música popular brasileira são as indicativas de suas origens étnicas – indígena, africana e peninsular – tal como na poesia popular foi verificado pelos nossos folcloristas como Sílvio Romero, Melo Moraes Filho e outros. É de notar que no elemento peninsular são fatores de importância o mouro e o cigano. Infelizmente a parte musical nos estudos do folclore brasileiro ainda não foi estudada (pesquisada), provavelmente por ser a técnica musical uma disciplina que escapa ao conhecimento dos investigadores do assunto.

Nunca me dediquei a esses estudos, mas possuo, como diletante, uma coleção de uns oitenta cantos populares e danças, e procuro sempre aumentá-la. Acham-se quase todos estudados e classificados, e, nesse trabalho, verifiquei uma modalidade que não é regional, pois que se encontra em cantos recolhidos no Pará, no Ceará e no interior do Estado do Rio e que – parece-me – não tem ligação com nenhum dos elementos étnicos acima citados. Essa modalidade de ordem melódica e harmônica é produzida pelo abaixamento do sétimo grau sempre que o canto tenda para o sexto, como função do segundo ou do quarto graus.

Outra modalidade característica verificada em grande número de cantos é a nota final ser o 3º grau e, por vezes, o 5º, ou o 2º como função do 5º o que dá lugar, na harmonização desse cantos, ao emprego das cadências finais do terceiro e sétimo modos gregorianos respectivamente. Não é essa a única afinidade que encontrei com o cantochão. Nos *aboiados* – cantos tristes que os vaqueiros entoam à frente do gado para reuni-lo, guiá-lo e pacificá-lo – o vaqueiro, segundo as circunstâncias, amplia seu *aboiar* com vocalizes que lembram o do cantochão. Os *aboiados* são usados em todos os estados criadores do Nordeste, e segundo estou informado, em Minas e Goiás... [...]

Estes elementos ainda não estão incorporados ao patrimônio artístico dos nossos compositores. Será por culpa da nossa educação musical européia, refinada, que impede a aproximação do artista – flor de civilização – e da alma simples dos sertanejos que ainda hoje – por criminosa culpa dos governos –

não passam de retardatários segundo a classificação justa de Euclides da Cunha; ou será por não ter aparecido ainda um gênio musical sertanejo, imbuído de sentimentos regionalistas, que, segregando-se de toda influência estrangeira, consiga criar uma música brasileira por excelência, sincera, simples, mística, violenta, tenaz e humanamente sofredora, como são a alma e o povo do sertão.¹⁴

Não nos ateremos aqui ao quanto e como Alberto Nepomuceno se utilizou dos elementos populares e folclóricos aqui relacionados em suas obras, mas, sim, o quanto a idéia de identidade nacional se desenvolveu até aqui em seus discursos.

Primeiramente, notamos uma certa dubiedade entre o que considera popular e folclórico. Não nos parece que haja uma distinção entre os dois termos que, aparentemente, fundem-se em um só conceito, como também se verifica em Sílvio Romero, um dos folcloristas citados.

Tendo em vista sua formação como professor e músico de seu tempo, não é de se espantar que tenha conhecimento das raízes da música folclórica brasileira, mas causa surpresa o fato de Nepomuceno ter colecionado “uns oitenta cantos populares e danças” em uma época em que este tipo de pesquisa não era bem vista pelos músicos e compositores brasileiros, e que só passará a ser efetiva e organizada nos anos vinte e trinta.

Na entrevista de 1917, percebemos que sua auto-imagem talvez tenha mudado um pouco desde 1913. Voltando à idéia de patrimônio artístico, Nepomuceno percebe o quanto está distante a aproximação entre compositores – suas obras – e a alma popular e que isso se deve a não haver “aparecido ainda um gênio musical sertanejo, imbuído de sentimentos regionalistas, que, segregando-se de toda influência estrangeira, consiga criar uma música brasileira por excelência, sincera, simples, mística, violenta, tenaz e humanamente sofredora, como são a alma e o povo do sertão.” Nos parece que Alberto Nepomuceno quer tirar de si o peso que há anos estava sobre seus ombros: o título de “Fundador da Música Brasileira”, atribuído pelo *Jornal do Comércio* de 30 de agosto de 1906.

Sim, muito fez pela música brasileira; criou sozinho um patrimônio musical expressivo, a divulgar a canção erudita brasileira em português, dedicou-se ao restauro das obras de Padre José Maurício, mas, nessa entrevista nos evidencia o quanto estamos distantes da “música brasileira por excelência”.

Os atributos que julga necessários àquele que terá a ventura de concretizar este sonho, talvez não possam ser alcançados por um só indivíduo, e o conceito de música brasileira, naquele momento em que a entrevista é concedida, ainda não se cristalizou em uma proposta palpável, estando ainda em processo de germinação.

Percebemos, nos textos escolhidos e apreciados aqui, que sua sinceridade artística sempre foi o motor de sua criação e de sua vida. Ele mesmo menciona esta sua qualidade nos dois discursos de 1913:

Nossas almas tendo de comum sua latinidade têm, para falar musicalmente, a mesma fundamental. [...] A vossa sinceridade reconheceu a minha sinceridade.¹⁵ Forçosamente, digo-o com convicção, tenho de ser sincero, e isto o reconheceréis vós outros, meus amigos, o sentis.¹⁶

Sinceridade pode ser sentida em sua entrevista de 1917, na qual reconhece o quanto ainda há para ser percorrido no caminho que leva à “música brasileira por excelência, sincera, simples, mística, violenta, tenaz e humanamente sofredora, como são a alma e o povo do sertão”.

Entretanto, entendemos que nos textos aqui apresentados, Alberto Nepomuceno expõe suas convicções de uma forma muito clara e, mais uma vez, sincera por acreditar no que faz e no que diz. Esses textos podem falar por si. Podemos também inferir que, dentro de quatro anos, muito parece ter mudado no espírito do compositor. As idéias aqui seguidas tiveram um desenvolvimento expressivo em direção ao entendimento do quanto ainda havia a ser feito, surgindo também uma proposta de como caminhar em direção à constituição de uma música brasileira, conforme a visão do compositor.

De onde poderia vir um compositor apartado das influências de escolas, de modismos musicais, de padrões musicais estrangeiros e mesmo distante de uma educação musical formal e sectária? Será possível que esse compositor venha mesmo a existir ou mesmo que já tenha existido?

Creemos que essas perguntas ficarão sem resposta, porém não podemos deixar de pensar o quanto esse pensamento está próximo ao que seria, anos depois, proposto por Mário de Andrade em seus escritos sobre música brasileira.

Abstract: This article will discuss the presence of Alberto Nepomuceno, “Founder of [Brazilian] Nationalist Music” (title attributed to him by the newspaper *Jornal do Comércio* of August 30, 1906) at the historical moment when Brazilian intellectuals and politicians were in search of a national identity, which favoured Nepomuceno’s compositions and his idealism of nationalist music. Another issue discussed through the analysis of two of his speeches – one given in 1913 and the other, his last interview before his death – is how the composer positions himself in relation to his contribution to Brazilian music during the period called pre-nationalistic.

Key words: Brazilian music, Brazilian opera, Alberto Nepomuceno, musical nationalism, XX th century music, musicology.

Notas

1. Contribuem para isto o afastamento de Paulo Barbosa – mordomo real do palácio – e o final do professorado de Aureliano Coutinho.
2. SCHWARCZ, Lília Moritz. *As barbas do imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 126.
3. ANDRADE, Ayres. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Rio de Janeiro: TB, [19-] (p. 83 e 87).
4. Op. cit., p. 102.
5. CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil novo, música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. São Paulo, 1988. Tese de Livre Docência – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, (p. XXXVIII).
6. CORREIA, Sérgio Nepomuceno Alvin. *Alberto Nepomuceno: catálogo geral*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1996.
7. Nepomuceno lança neste mesmo ano o lema: “Não tem pátria o povo que não canta em sua língua”.

8. CORREIA, Sérgio Nepomuceno Alvin. Op. cit., p. 10.
9. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 30/8/1906. Coluna “Músicas e Theatros”.
10. Este artigo não pretende balizar as idéias de música nacional encontradas em Alberto Nepomuceno, por aquelas categorias criadas por Mário de Andrade, visto que o projeto proposto por este último para a música brasileira começa a ter maior visibilidade a partir da SAM, em 1922.
11. *Jornal do Comércio* (edição da tarde). Rio de Janeiro, 15/7/1913. Discurso feito em Buenos Aires e publicado neste periódico.
12. MAESTRO Alberto Nepomuceno. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 30/7/1913. Discurso feito no Rio de Janeiro e publicado neste periódico.
13. *Jornal do Comércio* (edição da tarde). 15/7/1913. Op. cit.
14. ÉPOCA Theatral entrevista o maestro Alberto Nepomuceno. *A Época Theatral*, Rio de Janeiro, 27/12/1917.
15. *Jornal do Comércio* (edição da tarde) 15/7/1913. Op. cit.
16. *Jornal do Comércio* 30/7/1913. Op. cit.

Referências

- ANDRADE, Ayres. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Rio de Janeiro: TB, [19-].
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil novo, música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. São Paulo, 1988. Tese de Livre Docência – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- CORREIA, Sérgio Nepomuceno Alvin. *Alberto Nepomuceno: catálogo geral*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1996.
- ÉPOCA Theatral entrevista o maestro Alberto Nepomuceno. *A Época Theatral*, Rio de Janeiro, 27/12/1917.
- JORNAL do Comércio (edição da tarde). Rio de Janeiro, 15/7/1913.
- JORNAL do Comércio. Rio de Janeiro, 30/8/1906. Coluna “Músicas e Theatros”.
- MAESTRO Alberto Nepomuceno. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 30/7/1913.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *As barbas do imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Flávio Carvalho é professor do Departamento de Música e Artes Cênicas da UFU, doutorando em Música pela Unicamp, na área de Práticas Interpretativas – Canto, onde tem como orientadora a Profa. Dra. Adriana G. Kayama, e como co-orientador o Prof. Dr. Paulo Köhl. fcarvalho@iar.unicamp.br