

# ***Jangada e Medroso de Amor* de Alberto Nepomuceno: um foco em sentidos e em significados sob o ângulo do dialogismo de Mikhail Bakhtin**

***Jangada e Medroso de Amor* by Alberto Nepomuceno: a focus on senses and meanings from the perspective of Mikhail Bakhtin's dialogism**



**Magda de Miranda Clímaco**

Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia/GO Brasil  
magdaclimaco53@gmail.com



**Ana Guiomar Rego Souza**

Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia/GO Brasil  
anaguiomar@ufg.br

**Resumo:** Este artigo teve como objetivo examinar a trajetória de vida e as obras *Medroso de Amor* (1894) e *A Jangada* (1920) do compositor brasileiro Alberto Nepomuceno (1864-1920). A análise fundamentou-se em elementos da Teoria Enunciativo-Discursiva da Linguagem, de Mikhail Bakhtin (2003), considerando o entrelaçamento de enunciados presentes nessas trajetórias e obras, as intrincadas teias de relações e de tempos que incorporaram e, conseqüentemente, os sentidos e significados que as permeiam. As análises das obras revelaram gêneros do discurso de um compositor imerso nas profundas transformações do cenário brasileiro do final do século XIX e do início do século XX, que fez deslizar suas atuações e obras, assim como seus interesses pessoais e institucionais, entre diferentes polos e necessidades, forças e poderes diversos, além de ideologias republicanas, modernistas e nacionalistas. Suas obras continuaram sendo recebidas e atualizadas por outros compositores e intérpretes em outros tempos e espaços, evidenciando uma situação dialógica

conforme proposto por Bakhtin (2003), ou seja, o entrelaçamento de novos enunciados e significados.

**Palavras-chave:** Alberto Nepomuceno; *A Jangada e Medroso de Amor*; sentidos e significados; dialogismo; Mikhail Bakhtin.

**Abstract:** This article aimed to examine the life trajectory and works *Medroso de Amor* (1894) e *A jangada* (1920) by brazilian composer Alberto Nepomuceno (1864-1920). The analysis was based on elements of Mikhail Bakhtin's (2003) Enunciative-Discourse Theory of Language, considering the intertwining of statements present in these trajectories and works, the intricate webs of relationships and times that they incorporated and consequently, the senses and meanings that permeate them. The analysis of the works revealed genres of discourse composed by a composer immersed in the profound transformations of the Brazilian scenario at the end of 19th century and beginning of the 20th century. A composer who made his performances and works his personal and institutional interests slide between different poles and needs, diversifies forces and powers, republican, modernist and nationalist ideologies. His works continued to be received and updated by other composers and performers in other times and spaces, evidencing a dialogical situation as proposed by Bakhtin's dialogism, that is, the interweaving of new statements and meanings.

**Keywords:** Alberto Nepomuceno; *A Jangada and Medroso de Amor*; senses and meanings; dialogism; Mikhail Bakhtin.

Submetido em: 30 de junho de 2025

Aceito em: 22 de julho de 2025

Publicado em: janeiro de 2026

## 1 Introdução

O artigo teve como objetivo abordar a trajetória de vida e as obras *Medroso de amor* (1894) e *A Jangada* (1920) do compositor brasileiro Alberto Nepomuceno, com fundamento em elementos da Teoria Enunciativo-discursiva da Linguagem, de Mikhail Bakhtin (2003), tendo em vista a imbricação de enunciados incorporados nessa trajetória e nessas obras e, conseqüentemente, os sentidos e significados que as perpassam. O ponto de partida do trabalho foi o interesse crescente na obra e na vida de Nepomuceno, que realizou a sua carreira musical de uma forma sobremaneira relacionada com as grandes questões do seu tempo, no final do século XIX e no início do século XX. Esse período apresentou um cenário de profundas transformações políticas, sociais e econômicas, em que sobressaíram a abolição do regime escravagista, a Proclamação da República, marcantes investimentos em uma construção simbólica da nação, e a criação do Instituto Nacional de Música (1890-1937), do qual o compositor foi diretor por duas vezes. Trata-se de um contexto que sofria de perto os efeitos da colonialidade do poder, do saber e do sentir, conforme as reflexões de Aníbal Quijano (2005), já que a independência política na segunda década do século XIX não conseguiu extinguir esses efeitos. Foi extinto o colonialismo, mas não a colonialidade<sup>1</sup>.

Assim, as circunstâncias com as quais Nepomuceno interagiu estimulou a busca de uma abordagem teórico-metodológica que permitisse identificar, em exemplos escolhidos de seu repertório, a imbricação entre atuação musical, profissional e seu envolvimento com ideias e ideais que circulavam no seu tempo. Daí termos chegado em alguns elementos da Teoria Enunciativo-discursiva da Linguagem<sup>2</sup>. As obras *Medroso de Amor* (1894) e *A Jangada* (1920) foram selecionadas por terem sido compostas, a primeira, quando se preparava para iniciar a sua vida profissional no Brasil,

1 Baseado em Quijano (2005) e Mignolo (2017), Luiz Ricardo Silva Queiroz fez uma abordagem conceitual clara ao definir colonialismo como “um sistema político, uma dominação oficializada, uma soberania reconhecida e legitimada de uma sociedade (estado/nação) sobre outra” (Perspectivas [...], 2023, 1 h 46 min 55 s); e colonialidade como “uma força de poder, uma cultura de imposição não oficial, uma construção hegemônica de poder, de saber, de ser, de existir, de sentir, de viver...” (Perspectivas [...], 2023, 1 h 47 min 12 s).

2 Essa expressão foi utilizada pelas autoras Beth Brait e Rosineide Melo (2005, p. 65), estudiosas da teoria de Mikhail Bakhtin, ao mencionarem o seu trabalho.

já forjado pelos seus estudos e pelas suas experiências na Europa, e a segunda, no final de sua vida, em um momento marcado por conquistas, por conflitos e por perdas na sua trajetória musical e profissional; duas diferentes datas de composição que forneceram dados para a análise. Esses enfoques pedem, inicialmente, que sejam abordados alguns pontos importantes da Teoria Enunciativo-discursiva da Linguagem e alguns elementos que integraram o cenário histórico e sociocultural e da vida musical e profissional de Alberto Nepomuceno.

## 2 Sobre a Teoria Enunciativo-discursiva da Linguagem

Na Teoria Enunciativo-discursiva da Linguagem, Bakhtin (2003) investe “na prática” e nas “obras” realizadas pelo homem que vive no mundo, que fala com outros homens e tempos, em constante relação dialógica. Esse enfoque é o cerne metodológico do pensamento desse autor, focado na “*real unidade* da comunicação discursiva – o enunciado” (Bakhtin, 2003, p. 274), entendido como “um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (Bakhtin, 2003, p. 272). Nesse âmbito, é necessário levar em conta uma alternância entre os sujeitos do discurso, um papel ativo entre “falantes”: o autor do enunciado, situado em um “tempo-espaco-situação” específicos; aqueles evocados pela memória, que transparecem no enunciado do autor, e aqueles que responderão ao seu enunciado (concordando, discordando, refletindo sobre ele, entre outras possibilidades). Importante lembrar que, na relação dialógica, todos que a integram, ocupando o seu próprio campo de atividade em um determinado recorte social-espacial-temporal, podem ser identificados por uma ideologia correspondente à posição que ocupam na trama sociocultural, que se coloca em relação à ideologia e à posição daqueles que incorporam um status dominante. Beth Brait (2008), referindo-se à relação dialógica defendida por Bakhtin, em *Marxismo e filosofia da linguagem*, observa que o estudo do discurso se dá não na sua dimensão individual, mas como “instância significativa”, como:

entrelaçamento de discursos que, veiculados socialmente, se realizam nas e pelas interações entre sujeitos. Sob essa perspectiva, a natureza do fenômeno linguístico passa a ser enfrentada em sua dimensão histórica, a partir de questões específicas de interação, de compreensão e da significação, trabalhadas discursivamente (Brait, 2008, p. 95).

Os elos de enunciados, uma trama de relações e de tempos, levaram Eni Orlandi (2002, p. 21), fundamentada em Bakhtin, a definir discurso “como efeito de sentidos entre locutores”. Para Orlandi (2002, p. 21), não há separação entre o que está “sendo dito” e o “já dito”, entre o emissor e o receptor, ambos realizam, ao mesmo tempo, o processo de significação. Nesse contexto, o discurso decorre da concepção de sentido construído no processo comunicativo, não se confundindo nem com o dado empírico, nem com o texto como pura organização de signos.

A Teoria Enunciativo-discursiva da Linguagem, tendo como fundamento essa relação dialógica, advoga que cada campo de utilização da língua elabora e disponibiliza os seus “tipos relativamente estáveis de enunciado”. Esses “enunciados tipo”, os quais Bakhtin (2003, p. 262) denomina gêneros do discurso, são integrados por três elementos constitutivos: conteúdo temático, forma composicional e estilo (de ordem contextual e individual). Segundo Bakhtin (2003), o exercício da língua realiza-se por meio de enunciados concretos e singulares, orais ou escritos, produzidos por participantes de diferentes esferas da atividade humana, a despeito dos idiomatismos particulares de cada autor(a). Os enunciados, em sua forma concreta, expressam as especificidades e as finalidades próprias de cada campo da atividade humana. Essa singularidade manifesta-se, antes de tudo, no conteúdo temático abordado, mas também no estilo da linguagem, entendido como um processo de seleção – consciente ou não – dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais disponíveis na língua (Bakhtin, 2003, p. 261-262).

Vale destacar que, em Bakhtin (2003), a ênfase no princípio do dialogismo não se restringe ao gênero do romance. As reflexões

elaboradas nesse campo estendem-se, como categorias discursivas, a todo e qualquer discurso, seja ele literário ou não (Brait, 2008, p. 96). Deste modo, a música também pode constituir gêneros do discurso, ou seja, “enunciados tipo” do campo de produção musical – atualizados em um tempo, espaço e circunstância específicos. Por esse viés, as canções *Medroso de Amor* e *A Jangada* são percebidas aqui como gêneros do discurso integrados por diferentes enunciados: os enunciados do compositor, os enunciados que podem ser percebidos como memória, ideologias, e os enunciados dos possíveis receptores. Todos esses enunciados são perpassados por “sentidos” implicados com significação e tema, o que remete diretamente ao que Bakhtin (2003) denomina de conteúdo temático, forma composicional e características de estilo de ordem individual e contextual, gênero do discurso implicado com a “mobilidade específica da forma linguística”, portanto, conforme também expressão do autor (Bakhtin, 1990, p. 94 *apud* Dias, 2008, p. 104).

## 2.1 Sentido, significação, tema (conteúdo temático) e forma composicional

A forma ampla com que o **sentido** é percebido na teoria de Bakhtin tem a ver com seu entendimento dos conceitos de significação e de tema (conteúdo temático) e com a inseparabilidade entre essas duas noções. **Significação**, pelo viés bakhtiniano, remete aos elementos linguísticos enunciativos, ou seja, aos significados relacionados às palavras, às escolhas sintáticas e fonéticas, às indicações de sentido dicionarizadas. O tema (conteúdo temático), além da significação, tem a ver também com o sentido do enunciado, relacionado a uma situação concreta de relações, no momento em que se pronuncia o enunciado. Portanto, o tema incorpora os elementos que fazem parte de uma situação extraverbal: identidade dos interlocutores, finalidade da enunciação, momento histórico, memória, ideologia, entre outras possibilidades. No dizer de Bakhtin (2003), na sua obra *Estética da Criação Verbal*,



[...] só o contato do *significado* linguístico com a realidade concreta, só o contato da língua com a realidade, o qual se dá no *enunciado*, gera a centelha da expressão; esta não existe nem no sistema da língua nem na realidade objetiva existente fora de nós. Portanto, a emoção, o juízo de valor, a expressão, são estranhos à palavra da língua e surgem unicamente no processo do seu emprego vivo em um enunciado concreto. Em si mesmo, o *significado* de uma palavra (sem referência à realidade concreta) é extra emocional. Há palavras que significam especialmente emoções, juízos de valor: “alegria”, “sofrimento”, “belo”, “alegre”, “triste”, etc. Mas também esses *significados* são igualmente neutros como todos os demais. O colorido expressivo só se obtém no enunciado, e esse colorido é independente do significado de tais palavras, isoladamente tomado de forma abstrata [...] (Bakhtin, 2003, p. 292, grifo nosso).

No pensamento bakhtiniano, a significação só ganha expressividade quando vinculada às relações de um contexto específico. É nesse âmbito que tema/conteúdo temático manifesta-se como elemento constitutivo da enunciação, irrepetível, pois expressa uma situação histórica e singular na qual um enunciado é produzido. A **significação da palavra** já remete aos elementos que são **reiteráveis** e idênticos cada vez que são repetidos. Assim, é a junção de significação (própria da palavra) e de sentido (tema/conteúdo temático), com o potencial de múltiplas significações das palavras em contextos de diferentes enunciados, que levam ao conceito de “mobilidade específica da forma linguística”. Para o autor, “o elemento que torna a forma linguística um signo não é a sua identidade como um sinal, mas a sua mobilidade específica” (Bakhtin, 1990, p. 94). No caso específico da música, é impossível conseguir significação sem que se efetive a imbricação entre composição e conteúdo temático, a qual se revela por meio de uma forma composicional ancorada no som.

## 2.2 Estilo de índole contextual e individual

O enfoque do terceiro elemento que integra um gênero do discurso – **o estilo** –, conjuntamente com os dois primeiros já abordados, conteúdo temático e forma composicional, também guiará a análise das canções *Medroso de Amor* e *A Jangada*, de Nepomuceno. O estilo, para Bakhtin (2003, p. 294), apresenta-se na sua índole contextual e individual. Para o autor, no âmbito do gênero do discurso, estilo refere-se não só ao “enunciado tipo” de um determinado campo, que faz história, por lhe ser peculiar e por apresentar características estilísticas que o caracterizam como “este gênero” (estilo de índole contextual), mas também a cada uma de suas atualizações efetuadas por receptores, que lançam mão de outras características estilísticas em uma nova situação concreta de relações (estilo de índole individual). A relação do falante com o objeto de seu discurso orienta a escolha de recursos lexicais, gramaticais e composicionais; entretanto, o estilo individual do enunciado define-se, sobretudo, por seu caráter expressivo (Bakhtin, 2003, p. 289). Voloshinov/Bakhtin (1976, p. 23) comenta: “o estilo é pelo menos duas pessoas ou, mais precisamente, uma pessoa mais seu grupo social na forma de seu representante autorizado, o ouvinte – o participante constante na fala interior e exterior de uma pessoa”.

Portanto, compreende-se que a trajetória de Alberto Nepomuceno, assim como suas obras *Medroso de Amor* e *A Jangada*, revelam elementos de uma rede de enunciados que as constituem e que se conectam às experiências dos sujeitos envolvidos na comunicação. Esses elementos entrelaçam-se em uma situação social concreta e imediata que, no caso do compositor, abrange seu tempo histórico, o contexto de produção, os espaços de performance e os diferentes públicos que receberam suas obras. Trata-se de um conjunto complexo de imagens, ideias, percepções, responsabilidades, compromissos, memórias, ideologias e construções simbólicas que, materializadas nas relações, articulam-se em uma unidade de sentido interno, moldando uma forma composicional. Essa forma é definida pela interação entre o



material sonoro e os espaços de execução, em diálogo com o conteúdo temático e com traços estilísticos tanto contextuais quanto individuais, que são elementos capazes de evidenciar sentidos e significados intrinsecamente relacionados às canções *Medroso de Amor* e *A Jangada*. As canções analisadas neste trabalho são percebidas como atualizações do gênero vocal canção de câmara brasileira<sup>3</sup> e apresentam, respectivamente, implicações relacionadas a atualizações de elementos estilísticos dos gêneros modinha, lundu e *lied*.

Assim, para alcançar uma análise que considere a relação intrincada entre a obra e o seu tempo, à luz da fundamentação bakhtiniana, torna-se necessário recuperar alguns elementos do contexto histórico vivido por Nepomuceno, bem como aspectos de sua trajetória pessoal e profissional.

### 3 O tempo de Alberto Nepomuceno e algumas de suas trajetórias

O contexto histórico de Alberto Nepomuceno, situado entre o final do século XIX e o início do século XX, foi marcado por profundas transformações: a abolição da escravidão, a transição da Monarquia para a República e a passagem de uma ordem escravista para uma realidade capitalista, urbana e industrial. Ao mesmo tempo, essas mudanças sociais e econômicas ampliaram o debate sobre o povo brasileiro e sobre os processos identitários ligados à formação nacional. Nesse cenário, Ortiz (2012) destaca Sílvio Romero como um dos precursores das Ciências Sociais no Brasil, que, na virada do século XIX, dedicou-se ao estudo da sociedade brasileira. Buscando interpretar a realidade nacional à luz das correntes desenvolvimentistas então vigentes – como o positivismo de Auguste Comte, o darwinismo social e o evolucionismo de Herbert Spencer – Romero e seus contemporâneos procuraram explicar o chamado “atraso” brasileiro em relação ao

3 Sobre a canção de câmara brasileira, ver a obra *Canção de câmara brasileira*, de Picchi (2019). O autor aborda o papel do piano como fundamental na constituição da canção de câmara e mostra, em exemplos, como se pode abordar esse formato do gênero vocal.

modelo de civilização europeu com base em duas noções centrais: o meio e a raça. Segundo Ortiz (2012, p. 17), esses dois elementos tornariam-se fundamentais para a elaboração de uma identidade nacional, articulando as categorias do nacional e do popular.

Os pensadores mencionados entendiam a mestiçagem como um traço definidor do povo brasileiro, atribuindo-lhe características como “preguiça” e “indolência”, vistas como marcas inerentes à raça mestiça (Ortiz, 2012, p. 42). Como aponta Ortiz (2012), o projeto nacionalista da época partia de uma visão que inferiorizava o mestiço, sustentando a ideia de que, apenas por meio da evolução social, seria possível superar os estigmas das “raças inferiores”. Essa perspectiva defendia, portanto, o branqueamento progressivo da sociedade brasileira como caminho para o progresso. Consequentemente, a construção de um Estado nacional era projetada como uma meta futura, e não como uma realidade consolidada (Ortiz, 2012, p. 21).

No início do século XX, especificamente entre 1902 e 1906, a administração do prefeito Pereira Passos promoveu uma profunda transformação no centro do Rio de Janeiro. Essas reformas urbanísticas ultrapassaram a simples remodelação física da cidade, configurando um projeto civilizatório que, por meio de um processo metonímico, conforme Pesavento (2002), converteu a capital em um símbolo vivo da modernidade almejada para todo o país. A construção dessa modernidade assumiu um papel de imperativo simbólico fundamental para a definição da identidade nacional. O projeto visava criar uma versão tropical da Paris à beira-mar, na qual, segundo Pesavento (2002, p. 161), “a vida urbana, em sua totalidade, era experimentada como condizente com um ethos moderno”. Além da transformação da paisagem urbana, a reforma tinha o objetivo de influenciar comportamentos, hábitos e mentalidades, promovendo uma nova sociabilidade urbana.

Como resultado, o Rio de Janeiro ultrapassou sua condição meramente urbana para se tornar um complexo de representações sociais. Por meio desse mecanismo metonímico analisado por Pesavento (2002), a capital consolidou-se como um modelo

concreto de modernidade para o Brasil, buscando harmonizar as particularidades culturais nacionais com os padrões universais da civilização europeia. Conforme a autora, essas representações urbanas cariocas estabeleceram “um padrão de referência identitária nacional, num viés metonímico que permite a sensação da modernidade introjetar-se no país, através da representação metropolizada do Rio” (Pesavento, 2002, p. 210).

Alberto Nepomuceno morreu em 1920, mas pôde vivenciar tanto as ideologias e as profundas transformações vigentes quanto as que estavam latentes nesse período. Nepomuceno viveu em um tempo em que o nacional era uma utopia a ser conquistada no futuro. “O branqueamento como projeto de formação de uma raça brasileira era a própria metáfora da nação em construção” (Pereira, 2007, p. 28). Uma afirmação que permitiu a Pereira (2007) observar que: “Para uma nação em construção, uma música em construção. Suponho que se deva a isso o fato de Nepomuceno ser rotulado ‘precursor’ de algo em construção e não como o legítimo representante de uma música que já existia” (Pereira, 2007, p. 28).

### 3.1 Trajetórias formativas e profissionais do compositor

Nepomuceno chegou ao Rio de Janeiro por volta de 1884. Em 1889, conseguiu realizar o sonho de estudar na Europa, depois de levantar o dinheiro em uma excursão artística na região nordeste e, mais adiante, de ter recebido do governo uma pensão pela sua participação no concurso para a composição do Hino da República, o que lhe permitiu prolongar a sua estadia na Europa. O compositor esteve na Itália, na Alemanha, na Noruega e na França, voltando ao Brasil em 1895, quando passou a atuar no Instituto Nacional de Música, depois de ter sido nomeado professor de órgão. Em 1900, realizou nova viagem à Europa, voltando ao Brasil em 1902, depois de uma grave doença que atrapalhou os seus planos de permanecer naquele continente.

No Brasil, conforme Pereira (2007), Alberto Nepomuceno atuou em diversos campos de performance, espaços que lhe possibilitaram exercer múltiplas funções: compositor, organista,

pianista, regente, professor, gestor musical, produtor cultural, agente de políticas culturais e colaborador em jornais. Como compositor, instrumentista e professor, Nepomuceno dedicou-se principalmente à música de tradição escrita. Sua formação europeia foi ampla e diversa: em Roma, estudou harmonia, contraponto, cantochão, *faux-bourdon* e piano no Liceo Musicale Santa Cecilia. Em Berlim, frequentou a Academia Meisterschulle para composição e, posteriormente, no Conservatório Stern, especializou-se em composição, órgão e piano, momento em que se familiarizou com o contraponto modal de Palestrina, por meio do tratado de Heinrich Beller mann (1832-1903). Em Paris, foi aluno de órgão na Schola Cantorum, instituição fundada por Vincent d'Indy, por Alexandre Guilmant e por Charles Bordes, dedicada à recuperação do canto gregoriano e da polifonia palestriniana. Em Bergen, residiu na casa do compositor norueguês Edvard Grieg, figura central do nacionalismo romântico.

Como gestor, Nepomuceno destacou-se à frente da Associação de Concertos Populares (1896–1906) e do Instituto Nacional de Música. Seu trabalho como gestor, produtor cultural e agente de políticas culturais esteve estreitamente ligado aos espaços que ocupou ao longo de sua trajetória. Nomeado diretor do Instituto Nacional de Música, pela primeira vez, em 1902, após a morte de Leopoldo Miguez, demitiu-se no ano seguinte devido a discordâncias quanto a irregularidades administrativas. Foi novamente nomeado diretor em 1906, após a renúncia de Henrique Oswald, cargo que exerceu por dez anos. Durante sua segunda gestão, incentivou a produção musical nacional, apoiado pelo Visconde de Taunay, promovendo a restauração e a divulgação de obras de José Maurício Nunes Garcia e fomentando compositores populares, como Catulo da Paixão Cearense. Encarregou-se do projeto de adaptação do Hino Nacional aos ideais da República e valorizou a figura de Francisco Manuel da Silva. Dirigiu os *Concertos Sinfônicos* da *Exposição Nacional da Praia Vermelha*, em comemoração ao Centenário da Abertura dos Portos, ocasião em que divulgou compositores europeus contemporâneos e brasileiros,

como Carlos Gomes, Barroso Neto, Leopoldo Miguez e Henrique Oswald. Também atuou pela publicação das obras do jovem Heitor Villa-Lobos.

Nepomuceno realizou esforços junto ao Congresso Nacional para a criação de uma orquestra sinfônica patrocinada pelo Estado. Traduziu o *Tratado de Harmonia*, de Arnold Schoenberg, e, em 1916, tentou implementá-lo no Instituto Nacional de Música, sem alcançar sucesso nessa iniciativa (Pereira, 2007).

A inserção de Nepomuceno nos espaços da crítica musical carioca foi provocada por um recital realizado no Instituto Nacional de Música (4 de agosto de 1895), onde apresentou canções de sua lavra em português. Abriu-se a famosa disputa com o crítico Oscar Guanabara sobre a adequação ou não do português para o *bel canto*. Interessante também são suas cartas no *Jornal do Commercio* (1895-1898), em apoio ao movimento liderado pelo crítico José Rodrigues Barbosa, em prol da restauração da música sacra no Rio de Janeiro. Nesse sentido, causa espécie o envolvimento de Nepomuceno na seara música sacra, considerando que sua produção, em quase sua totalidade, não contempla o gênero litúrgico ou religioso, nem ele foi mestre de igreja. Esse traçado da trajetória de Alberto Nepomuceno evidencia um compositor que teve uma formação musical de viés europeu, uma trajetória implicada com a sua intensa atuação institucional à frente do Instituto Nacional de Música e ligada a várias e diferentes iniciativas do novo governo republicano. Nesse contexto, Nepomuceno abriu o seu espaço, tanto pessoal quanto institucional, experimentou o poder como gestor do Instituto Nacional de Música, lutou pela sua sobrevivência por meio da música, teve oportunidade de pôr em curso um projeto de feições nacionais, seguindo diretrizes traçadas na intersecção do pensamento de diversos intelectuais da época.

Considerando as reflexões de Pereira (2007), não é possível abordar a figura de Alberto Nepomuceno sem dialogar com o debate macropolítico que envolve as ideias sociais e políticas relativas à transição da Monarquia para a República no Brasil. É preciso também refletir sobre os elementos da construção do nacional

disseminados pelos intelectuais da época, assim como analisar as interrelações entre música, sociedade e política, e as condições sociais que moldaram a produção musical. Nesse contexto, destaca-se a luta dos artistas pelo reconhecimento e pelo espaço cultural. Nepomuceno interagiu com uma sociedade burguesa e cosmopolita, atenta às inovações da modernidade capitalista, inserida em um cenário marcado pela colonialidade do poder.

A luta pela garantia da sobrevivência, por meio da música, e a busca pela consolidação de seu projeto estético geraram um intenso debate político-ideológico e estético. Da política musical, emerge um conjunto de questões ideológicas mais amplas, como as tensões entre o nacional, o moderno e o tradicional, assim como entre o erudito e o popular. Desse cenário, surgiram representações ligadas a um ideal republicano, nacional e moderno, ao qual Nepomuceno – por meio de suas ações, práticas e obras – associou-se, o que levou Pereira (2007) a considerá-lo um dos principais líderes do que definiu como a “República Musical”. Para esse autor, “República musical” remete à incorporação do imaginário político e social republicano na música brasileira, identificando, nesse espaço, os embates estéticos e ideológicos em curso, bem como as disputas travadas pelos diversos agentes que, ao competirem por espaços de produção, configuram uma verdadeira política musical (Pereira, 2007, p. 32).

Segundo Pereira (2007, p. 33), os elementos de produção musical, “técnicas de harmonia, análise e contraponto, e o tratamento melódico, rítmico, forma, etc. constituem escolhas de caráter técnico-estético e podem igualmente apontar para uma carga político-ideológica, consciente ou não”. Pereira (2007) observa ainda que o viés político evidencia-se também no empenho de Nepomuceno em prol do canto lírico em português, bem como a própria criação de um novo *Hino Nacional Brasileiro*, que visava não só a desvincular os tempos imperiais do novo regime republicano, por meio de seu símbolo sonoro – a *Marcha Triunfal* (instrumental) –, mas também a dotá-lo de uma letra que pudesse ser cantada por todos. Essas escolhas foram incrementadas a partir de sua



condição de diretor e professor do Instituto Nacional de Música, do relativo poder que tinha de influir no estabelecimento dos repertórios e funcionamento daquela instituição.

No Instituto Nacional de Música, espaço dedicado à produção e à transmissão de conhecimentos, de saberes e de técnicas musicais, as discussões acerca das noções de tradição e de modernidade ganharam destaque. Os programas dos cursos tornaram-se mais detalhados, e Nepomuceno neles imprimiu suas orientações estéticas. Por exemplo, na “Seção de Composição”, o curso de harmonia incluía, no programa, a harmonia tonal, modulante e cromática, alinhando-se às tendências representadas por Liszt e Wagner. O programa de canto incluía, necessariamente, uma ou mais peças de livre escolha em português. Com isso, Nepomuceno, implicitamente, tornou obrigatório o canto em português nas aulas, nas provas e nos concursos do Instituto, obrigando os alunos – e, conseqüentemente, seus professores – a executarem canções no vernáculo (Pereira, 2007, p. 194-195). Para a época foi muito, mas, especificamente, na estrutura curricular, manteve o viés europeizante no Instituto, o que se mantém até os dias de hoje na maioria das escolas de músicas do Brasil.

Por outro lado, é importante observar que a constante luta de Nepomuceno pela sua sobrevivência por meio da música e o seu preconceito em relação ao caráter popularesco do gênero opereta fizeram o compositor usar o pseudônimo João Valdez ao compor a opereta *La Cicala*, cujo libreto era de autoria de Luís de Castro. Se os editores da partitura Castro&Lima honraram o compromisso ao não revelar o nome verdadeiro dos autores da opereta, o mesmo não aconteceu com a companhia teatral que pretendia levar a peça e que revelou o fato ao crítico Oscar Guanabara, desafeto e crítico ferrenho de Nepomuceno. Esse fato traz também à baila um dos elementos do contexto que revelam as relações intrincadas e paradoxais de Nepomuceno com o campo de produção musical que interagia com os ideais republicanos de sua época. Ele se utilizou bem desse campo, dialogando com autoridades que influíam no andamento institucional do Instituto Nacional de

Música, lutando por melhores salários e por autonomia musical de seus pares, explorando, ao seu modo, não somente circunstâncias rentáveis, como o caso mencionado, mas também os conflitos e os confrontos com o crítico musical, que, muitas vezes, provocava-o: “a sobrevivência por vezes fala mais alto do que as convicções estéticas e ideológicas” (Pereira, 2007, p. 228); posições são matizadas e fronteiras são rompidas (Pereira, 2007). Conforme Pereira (2007), Nepomuceno oscilou sempre entre a conquista do espaço autônomo e profissional do músico e a inserção nos aparelhos estatais, auferindo vantagens pessoais dessa posição.

Referente ainda ao campo de produção musical, já vigorava uma incipiente indústria cultural, uma cultura urbana produzida em torno de um mercado em expansão. Empresas de teatro multiplicaram-se pela aceitação pública, divulgando canções e danças dos mais variados gêneros, as quais eram impressas pelas editoras e vendidas nas casas de música para ávidos consumidores.

### 3.2 Enunciados evidenciados

O levantamento de alguns elementos do cenário histórico e sociocultural com o qual Nepomuceno interagiu, sua trajetória de vida e sua trajetória profissional possibilitaram a percepção de alguns enunciados que circulavam no seu tempo e espaço, interferindo naqueles enunciados que o próprio compositor formulava. São eles: o cultivo dos ideais republicanos ligados à ideologia capitalista, ao liberalismo, às noções de progresso; o investimento em um país moderno, em uma modernidade capitalista, urbana e industrial; o investimento em teorias desenvolvimentistas, como o positivismo, o darwinismo e o evolucionismo, o que disseminava uma visão linear da história, busca de ordem e progresso; a explicação do atraso do brasileiro frente à Europa por meio das noções de meio e raça, que se traduziam no nacional e no popular; o ideal do nacional era uma utopia a ser realizada no futuro – ideologia do embranquecimento do mestiço, cenário no qual o colonialismo do poder, do ser e do sentir se evidenciava claro.

Imersas neste contexto e cenário, no colonialismo do poder, do ser e do sentir que emanava, as práticas e ações de Nepomuceno também expõem o entrecruzamento com elementos destes enunciados: cultivo do ideal republicano, nacionalista e moderno, elementos que constituíam matizes de seu pensamento estético e político; pacto com uma corrente progressista/moderna que combatia uma corrente conservadora/tradicional; técnicas utilizadas e práticas efetivadas que evidenciavam não somente uma escolha de caráter técnico-estético, mas também uma carga política e ideológica; consciência de sua sólida formação europeia; investimento na música popular e folclórica apesar do preconceito que tinha em relação ao que considerava uma “música menor”; investimento na ocupação do espaço institucional e/ou particular, onde defendia, respectivamente, poder de ação no campo musical e sua sobrevivência por meio da música; conflito entre exercer sua atividade como músico ou investir na administração que lhe dava o poder de abrir os espaços pretendidos; investimento institucional, político e ideológico ao insistir nas canções em língua portuguesa; oscilação entre a consolidação de espaços de performance da música e a ocupação de esferas institucionais e políticas.

As ações e práticas do compositor revelam enunciados em diálogo com vários enunciados que circulavam no cenário nacional e no seu campo de atuação, enunciados que evidenciam poderes, necessidades, conflitos, interesses, ações, conciliações e negociações se entrecruzando. Pode ser afirmado que se trata também de enunciados que apontam para a vigência de um tempo e espaço a partir de sentidos e de significados que o instituem e da circunstância de um indivíduo imerso nesse cenário sociopolítico-histórico e cultural.

Quais elementos desses enunciados, abordados ou outros formulados, podem ser identificados na análise da interpretação, da instrumentação, das técnicas e dos materiais utilizados na composição das obras selecionadas, especialmente em sua relação com determinados aspectos do cenário histórico e sociocultural? E quanto às circunstâncias de recepção dessas obras? Em outras

palavras, ao examinar sua forma composicional, conteúdo temático e as características estilísticas, tanto contextuais quanto individuais, quais condições contribuem para a percepção dos enunciados que as constituem?

## 4 Sobre a análise das duas canções de Nepomuceno

As obras selecionadas, as canções *Medroso de Amor* (1894) e *A Jangada* (1920), foram compostas em dois momentos distintos. A primeira, na década de 1890, período muito próximo da volta de Nepomuceno ao Rio de Janeiro (1895), e a segunda, no ano de sua morte, 1920. São canções de câmara em português, na língua vernácula, representativas de gêneros do discurso atualizados pelo compositor. Neste processo de atualização de gêneros, realizado por Nepomuceno, demonstrativo da “mobilidade específica da forma linguística” (Bakhtin; Voloshinov, 1990, p. 94 *apud* Dias, 2008, p. 104), definida por Bakhtin (1990), o compositor expõe, na sua base, uma polifonia de vozes que faz transitar aspectos nacionalistas, românticos, modernistas, percebidos e absorvidos nos vários espaços por onde transitou e atuou e faz transitar o atual com a memória. Essas vozes tecem uma trama complexa entre conteúdo temático, organização sonora, características de estilo contextuais e individuais, culminando na forma composicional, revelando elementos básicos de um gênero do discurso e suas implicações com outros gêneros do discurso.

### 4.1 *Medroso de Amor* Op. 17 n.1

*Medroso de Amor* foi composta em Paris, em 1894, com versos de Juvenal Galeno (1836-1931)<sup>4</sup>. Galeno considerava-se um poeta popular, observador dos costumes interioranos, do sertão, das praias e de suas jangadas. Poema brejeiro, *Medroso de Amor* canta

#### 4 Texto da canção *Medroso de Amor*

Moreninha, não sorrias  
Com meiguice... com ternura  
(Não sorrias com meiguice)  
Este riso de candura  
Não desfolhes, não sorrias  
Que eu tenho medo d' amores  
Que só trazem desventuras.

Moreninha! Não me fites  
Como agora, apaixonada  
Não me fites como agora  
Este olhar toda enlevada  
Não desprendas, não me fites  
Pois assim derramas fogo  
Em minh' alma regelada

Moreninha! (Moreninha) vai-te embora!  
Com teus encantos maltratas;  
Moreninha, vai-te embora...)  
Eu fui mártir das ingratas  
Quando amei...Oh!, vai-te embora!  
Hoje fujo das mulheres  
Pois fui mártir das ingratas.

um tipo bem brasileiro e significativo para a construção do nacional: a “moreninha”. Uma figura étnica brasileira que habita o imaginário do povo como expressão da sedução, da meiguice e da paixão.

O tom lírico, queixoso e esquivo do enamorado pela moreninha (características da modinha) interage com um andamento Presto presto, remetendo simultaneamente a algumas peculiaridades do lundu (o tema – atração pelos encantos e sensualidade da moreninha; o andamento rápido; o movimento agitado e sincopado). Pignatari (2009, p. 86) observa que o presto imprime, de forma intencional, um caráter de “ansiedade inquieta” à obra, e, junto à indicação do compositor “com persistência e ternura”, e ao caráter fragmentado e cromático da melodia, sugere um tom “urgente e queixoso”, ao qual acrescentamos “esquivo”. Evidencia-se aí um contexto de interação entre os dois gêneros.

A canção está elaborada em Re m e é estrófica, o que, para Pignatari (2009, p. 85), em Nepomuceno, “é quase sempre um sinal de proximidade da canção com o universo folclórico e/ou popular”. A música é repetida três vezes, uma para cada estrofe do poema.

Apresenta um ostinato (Figura 1 – Comp. 1) que se inicia no piano dois compassos antes da voz, elaborado em terças que caminham em contratempo em relação ao baixo e a uma parte intermediária constituída por duas apogiaturas que acentuam o terceiro tempo do compasso quaternário, sugerindo também o clima de ansiedade e temor. A linha melódica da voz, trabalhando cromatismo, apoia-se neste arcaísmo realizado pelo acompanhamento. É formada por fragmentos melódicos que começam no tempo fraco dos compassos terminando sempre em um movimento descendente (Figura 1 – Comp. 3 a 7). Esse trabalho do ostinato, que se junta à voz, evidencia a tarimba e o conhecimento musical do compositor, de formação europeia.



**Figura 1 – *Medroso de Amor*. Canção de Alberto Nepomuceno. Comp. 1 a 7. Ostinato realizado pelo piano e linha melódica do início da 1ª parte da estrofe**

Op. 17, nº 1

**Canto** *Presto* (♩ = 92) *com insistência e ternura* *p*

Mo - re - ni - nha!

**Piano** *p*

4 *f*

não sor - ri - as com mei - gui - ce... com ter - nu - ra... não sor -

*cresc.*

Fonte: Pignatari (2013, p. 116).

Na segunda parte da estrofe, o ostinato do acompanhamento é simplificado, dando lugar a uma sequência de acordes sincopados sobre o baixo (Figura 2 – Comp. 10 a 13) e a uma sequência de acordes e de oitavas em contratempo (Figura 2 – Comp. 13 e 14), conforme exemplificado aqui, não há justaposição de modos maior e menor, o acorde de D7(b9) é a dominante individual de Gm, Subdominante do tom de Ré menor. Essas passagens estabelecem uma contrametricidade característica da música popular brasileira. Nessa parte da estrofe, a linha da voz deixa de ser fragmentada e cromática, o que reforça, segundo Pignatari (2009, p. 87), “o caráter agri doce herdado da modinha”, assemelhando-se mais à linha melódica deste gênero do que aconteceu no início da peça.



**Figura 2 – Medroso de Amor. Canção de Alberto Nepomuceno. Comp. 10 a 16.**  
Acordes sincopados e oitavas em contratempo

10 11 12

Es - - - te ri - so de can - du - ra não de - fle - res... não sor - ri - as,

13 14 15 16

que eu te - nho me - do de a - mo - res que só tra - zem des - ven - tu - ras.

Fonte: Pignatari (2013, p. 116).

Em *Medroso de Amor*, portanto, Nepomuceno atualiza o gênero do discurso música de câmara brasileira, assim como elementos estilísticos dos gêneros modinha e lundu. O compositor mantém algumas características dos gêneros de índole contextual, acrescentando-lhes as de índole individual, o que inclui, além da interação entre os dois gêneros, elementos de sua formação europeia: a sugestão sonora realizada pelo acompanhamento do piano, tão característica do *lied* de origem alemã. Há encontro e atualização de gêneros do campo artístico musical, na verdade, em uma estruturação que revela conhecimento e domínio das características contextuais desses gêneros, o que o capacita a trabalhá-las livremente, imprimindo ali a sua individualidade. Segundo Bakhtin,

Quanto melhor dominamos os gêneros, tanto mais livremente, tanto mais plena e nitidamente descobrimos neles a nossa individualidade (onde isso é possível e necessário), refletimos de modo mais flexível e sutil a situação peculiar da comunicação; em suma, realizamos de modo mais acabado o nosso livre projeto de discurso (Bakhtin, 2003, p. 285).

Se o estilo está ligado às peculiaridades de um gênero (enunciado tipo) aberto à individualização do falante e à sua seleção de recursos linguísticos (lexicais, fraseológicos e gramaticais), a interação com outros gêneros relaciona-se com a maneira de organizar, de estruturar materialmente este conteúdo temático, sendo determinada pelo projeto enunciativo do locutor. A convergência desses fatores revelou-se pela análise, por meio do tom lírico, queixoso, do enamorado pela moreninha, do “caráter agri-doce”, estabelecidos, respectivamente, pela construção das frases e pela harmonia, peculiaridades da modinha que interatuam com elementos característicos do lundu, com o seu andamento presto (andamento que consta nos manuscritos originais de *Medroso de Amor*), com o tema que remete à atração, aos encantos e à sensualidade da moreninha, com o ritmo e o movimento agitados e sincopados.

O encontro de gêneros presente nessa obra remete a uma polifonia de vozes (conteúdo temático) entrecruzada com a forma composicional. Essa polifonia de vozes é constituída por: enunciados ligados à memória, a dois gêneros considerados como primeiros da música popular urbana brasileira que também foram ressignificados; ideologia nacionalista que se voltava para elementos do meio e da raça, no caso, a moreninha; enunciados que já anunciavam o investimento do compositor no universo da música popular, apesar de considerá-la uma música “menor”; um projeto de música nacional que não abandonou elementos da sua formação europeia. Essas vozes cruzam-se dizendo, contradizendo, colocando, anunciando, ligadas à memória e ao momento em que, embora ainda vivendo na Europa, já era certo Nepomuceno

vir a atuar no cenário musical brasileiro. Os enunciados já marcavam, também, na forma composicional de *Medroso de amor*, um direcionamento não só para futuros receptores incitados por seus objetivos estético-político-ideológicos, de promoção e de situação de vida pessoal, conforme já mencionado citando Pereira (2007), mas também pela provocação que esse material melódico, rítmico, harmônico, significativo e contextual efetivaria no cenário da “República Musical” como um todo e nos diversos tempos que o receberam. Conforme Bakhtin (2003, p. 272), “cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados”.

Referente ainda aos enunciados ligados à recepção, os quais evidenciam, de forma direta, a “mobilidade específica da forma linguística” mencionada por Bakhtin (1990, p. 94 *apud* Dias, 2008), *Medroso de Amor* foi fruída, interpretada e ressignificada por vários músicos ao longo dos últimos dois séculos. Cada interpretação/atualização, aqui também percebida com Apro (2023)<sup>5</sup> como um processo de recriação, representou a recepção própria dos espaços de performance, da ação de individualidades, do “falante”, do “receptor”. Na verdade, lembrando agora Faraco (2003, p. 112) e a iminência da constante atualização dos gêneros do discurso, a relativa estabilidade desses gêneros permite que comportem contínuas transformações e que sejam “maleáveis e plásticos, precisamente porque as atividades humanas são dinâmicas e estão em contínua mutação”. Ao se atualizar o gênero, as releituras, as recriações e as ressignificações, fazem-no, ao mesmo tempo, “novo” e “mesmo”. “Novo”, por sua natureza única e não repetível – características de índole individual – e “mesmo”, pela permanência de elementos que o tornam reconhecíveis, um “enunciado-tipo” do campo da atividade musical – características de índole contextual. Neste sentido, importante é a observação de Marra (2007), tendo em vista as peculiaridades de registro musical, de que cada performance resulta em enunciações distintas, “consequentemente, na formação de novos sentidos, a partir de

5 Apro (2023, p. 30) acha justo “o intérprete pretender que sua maneira de compreender a obra seja também respeitada e levada em consideração como um processo recriativo”.

velhas formas sonoras” (Marra, 2007, p. 23). Essa autora reitera, portanto, o que Bakhtin (1990, p. 94 *apud* Dias, 2008) cita sobre a unicidade e não-repetibilidade dos enunciados pelos receptores, a efetivação da “mobilidade específica da forma linguística”, fato evidenciado nas seguintes versões de *Medroso do Amor*<sup>6</sup>:

1) Em 1968, Nara Leão (1942 – 1989) gravou o LP *Medroso de Amor* (Medroso [...], 2013), arranjada por Rogério Duprat (1932 – 2006), uma versão sem a imitação da voz da maioria das versões interpretadas por cantoras e por cantores líricos e para voz e orquestra. Nessa versão, predominam o *ethos* modinheiro, em diálogo com a atmosfera intimista e o gesto vocal bossanovista, bem como a ênfase na melodia e na obliteração do ritmo sincopado da versão original de Nepomuceno. De outro lado, o arranjo instrumental do regente, do arranjador e do compositor Rogério Duprat, músico ligado à música de concerto, funde timbres sinfônicos com os gêneros anteriores e acentua as harmonias mais modais e o caráter fragmentado e cromático da melodia, enfatizando não o nacionalismo, mas o “novo” de viés modernista presente na obra. Aqui, a provocação do “falante” puxa mais para elementos estilísticos do gênero modinha e os enunciados que sobressaem são aqueles que levam ao investimento no modernismo.

2) Já a versão da soprano Patrícia Endo e do pianista Dante Pignatari (Patrícia [...], 2009), realizada no SESC Paulista, em São Paulo, no dia 22 de maio de 2009, estabelece um contraste radical com a construção de Nara Leão e Régis Duprat. Essa versão busca manter-se mais “fiel” às indicações de Nepomuceno no manuscrito original. Os ritmos sincopados, tanto do acompanhamento como da melodia, são enfatizados em representação explícita do ideal nacionalista. O andamento presto também reforça estereótipos próprios da construção do nacional na época, de certa forma, “disfarçados” em aspectos mais modernistas. A provocação do “falante” puxa para o gênero lundu e o enunciado que sobressai é aquele que leva ao investimento na ideologia nacionalista.

<sup>6</sup> Ver, nas referências, indicação de audição/vídeos das versões mencionadas. A opção por vídeos visa também à interpretação, à performance e/ou a maiores informações sobre a obra.

3) A versão de Maria Helena Buzelin (soprano) e de Alceo Bocchino (regente) (Alberto [...], 2018b) também apresenta um arranjo para orquestra, como no primeiro exemplo, só que com andamento moderato e mantendo o ritmo da habanera. Essa versão traz a impoção da voz bem característica, revelando uma proximidade maior, simultaneamente, com a modinha e com o universo da música de concerto.

4) Anna Maria Kieffer e Achille Picchi, por sua vez, em sua interpretação/atualização de *Medroso de Amor* (Ana [...], 2014b); estabelecem uma recepção que se afasta das três interpretações anteriores, conferindo à obra sentidos que se alinham a uma visão crítica que faz dialogar uma musicologia de viés cultural e sociológico e a resultante performática. A versão traz uma inquietação, de certa forma, trágica, que não é própria nem da modinha nem do lundu. Trata-se de um trágico existencial, nem romântico, nem jocoso, com a voz em alguns momentos quase “recitando”. É nítida a ressignificação contemporânea da personagem em uma busca sonora de desmistificar o estereótipo romântico e, por que não, pejorativo da mulher brasileira. Trata-se de uma estrutura discursiva polifônica, no sentido que lhe confere Bakhtin (2003), um encontro de sujeitos “falantes”, suas visões de mundo e consequentes tensões, entrecruzamento de enunciados ligados à memória, ao tempo do compositor e ao tempo da atualização do gênero pelos intérpretes.

## 4.2 A Jangada

Última canção de Nepomuceno, *A Jangada* foi composta em 1920 no Rio de Janeiro. O poema também é de Juvenal Galeno<sup>7</sup>. A canção é constituída por quatro estrofes com refrão, tendo ficado

### 7 Texto da Canção *A Jangada*

Minha jangada de vela que vento queres levar?  
Tu queres vento de terra ou queres vento do mar?  
Aqui, no meio das ondas, das verdes ondas do mar  
És como que pensativa, duvidosa a bordejar  
Jangada de vela que vento queres levar?  
Se a fresca brisa da tarde, a vela vem te oscular  
Estremeces como a noiva, se vem-lhe o noivo beijar  
Quer sossegada na praia, quer nos abismos do mar  
Tu és, ó minha jangada, a virgem do meu sonhar  
Minha jangada de vela que vento queres levar?

Saudades tens lá das praias, queres n'areia encalhar  
Ou no meio do oceano apraz-te as ondas sulcar  
Sobre as vagas, como a garça, gosto de ver-te adejar  
Ou qual donzela no prado resvalando a meditar  
Minha jangada de vela que vento queres levar?  
A tua vela branquinha acabo de borrifar  
Ja peixe tenho de sobra, vamos à terra aproar  
Ai, vamos que as verdes ondas fagueiras a te embalar  
São falsas nestas alturas quais lá na beira do mar  
Minha jangada de vela, é tempo de repousar



a adaptação dos últimos versos a cargo de Otávio Bevilacqua, amigo de Nepomuceno (Pereira, 2007, p. 340). No manuscrito, constam apenas a primeira e segunda estrofes. O texto, que fala do mar e de suas jangadas, do vento, das ondas, da praia e das garças, faz referência à paisagem litorânea do Ceará, terra natal do compositor, representações que mostram, novamente, o investimento de Nepomuceno na construção do nacional implicada com o meio e com a raça, conforme a ideologia vigente.

Essa canção começa em Fa m e segue com um trabalho modal apurado, passando pelo modo Frígio (Figura 3) e pelo modo Lídio (Figura 4). A música revela significativo investimento na contrametricidade. Logo no início, o acompanhamento pianístico apresenta uma variação do ritmo da habanera na mão esquerda, com acordes em contratempo na mão direita (Figura 3 – Comp. 13 a 17). Esse trabalho rítmico é mantido durante toda a estrofe, sugerindo um movimento ondulatório que evoca as ondas do mar, movimento rítmico sobreposto por tercinas na voz superior, que imita o movimento da jangada sobre a água, marcando referência a uma importante característica estilística do *lied* alemão do século XIX: descrição e sugestão sonora, reforçando os elementos expressivos do texto. A linha da voz está construída em tercinas, que se sobrepõem às síncopas, às colcheias e às semicolcheias do acompanhamento, mostrando polirritmia, o que é exemplificado na Figura 3, Comp. 15 a 16. Conforme Pignatari (2009, p. 141): “o resultado é um movimento ondulatório com balanço brasileiro, uma recriação musical do mar nordestino. Por sobre ele paira a voz, representando jangada e jangadeiro, tensionada ritmicamente pelas tercinas sobrepostas à subdivisão quaternária do acompanhamento”.

No segundo verso da estrofe, no acompanhamento, os intervalos cromáticos que caracterizam a sequência de notas da parte superior dos acordes no primeiro verso são substituídos por intervalos de quarta (Figura 3 – Comp. 13 a 17), configurando o movimento característico das asas das garças, mencionado na terceira estrofe do poema.



**Figura 3 – *Jangada*. Canção de Alberto Nepomuceno. Comp. 13 a 17. Passagem no Modo Frígio. Contrametricidade – Variação do ritmo da habanera / Tercinas / Polirritmia**



Fonte: Pignatari (2013, p. 271).

No refrão (Figura 4), que exemplifica a abordagem do Modo Lídio, pode ser observado novamente o ritmo da habanera no baixo do acompanhamento, agora sem variação (Figura 4 – Comp. 25 a 28), estabelecendo o mesmo trabalho polirrítmico realizado com as tercinas que aparecem na linha da voz (Figura 4 – Comp. 25 a 27).

**Figura 4 – *A Jangada*. Canção de Alberto Nepomuceno. Comp. 25 a 28. Passagem no Modo Lídio. Contrametricidade – Ritmo da habanera /Tercinas/ Polirritmia**

Fonte: Pignatari (2013, p. 274).

O trabalho modal, característico do cancioneiro nordestino, advém das tradições musicais da região, a chamada “escala

nordestina" (4a aumentada; 7a menor), criando uma sonoridade local. Esse trabalho modal também é influenciado pelos estudos de Nepomuceno na Europa sobre o Canto Gregoriano e a polifonia palestriniana, bem como influenciado pela revalorização do modalismo a partir, sobretudo, da influência francesa. Importante aqui ressaltar a posição de Souza (2010, p. 36), a respeito da gênese da canção de câmara brasileira: "tudo que hoje se conhece de música vocal brasileira anterior a Nepomuceno filia-se diretamente à influência da moda italiana, inclusive a modinha. Nepomuceno percorre um caminho diverso ao assimilar a influência direta do *Lied* alemão e da *Mélodie* francesa".

Em *A Jangada*, podem ser detectadas, de forma mais marcante que em *Medroso de Amor*, peculiaridades estilísticas do *lied* alemão, características que se encontram com peculiaridades estilísticas de gêneros brasileiros, como a contrametricidade básica e o ritmo da habanera, revelando uma polifonia de vozes que se imbricam na trama da forma composicional para evocar uma cena que remete a sentidos que trazem de novo a ideologia nacionalista relacionada à raça e ao meio. Isso é feito por meio da figura do nordestino jangadeiro, de uma ambientação brasileira, como as praias nordestinas, a jangada e seu movimento peculiar sobre as águas do mar, elementos que mostram uma ideologia nacionalista que se entrecruza nessa trama composicional com elementos da memória do compositor, já que pertencem à paisagem de sua terra natal, da qual se achava afastado. Características de índole individual, portanto, marcam essa atualização do gênero alemão em um cenário brasileiro, por um compositor brasileiro.

Por outro lado, o uso intenso do modalismo marca aspectos de investimento da linguagem musical modernista do período: o modernismo era um dos importantes elementos integrantes da ideologia da república naquele momento. O modalismo evoca a música popular nordestina e, junto à rítmica e à contramétrica afro-brasileira, traz sentidos que mostram o compositor imerso em elementos da memória, os quais se entrecruzam com sentidos ligados a um momento de desilusão em sua vida, às motivações

que levaram à sua demissão da direção do Instituto Nacional de Música pela segunda vez (Pereira, 2007). Nesse período final de sua vida, sentia-se abatido e sem rumo (morreu em 1920, ano da composição de *A jangada*). O texto de Galeno revela certa melancolia e certo saudosismo da terra natal, o que veio a calhar, somando mais uma voz a essa polifonia de vozes e de sentidos. Tal argumentação vem da análise de seu contexto de vida e da relação com as duas frases do refrão, a primeira repetida três vezes e a segunda apenas uma: “Minha jangada de vela que vento queres levar?” (três vezes); “Minha jangada de vela, é tempo de repousar” (uma vez – frase final da canção).

No âmbito da recepção dessa obra, diversas interpretações evidenciam a “mobilidade específica da forma linguística” (Bakhtin, 1990, p. 94 *apud* Dias, 2008, p. 104). Dentre elas, foram selecionadas algumas que permitem observar diferentes atualizações do gênero, em contraste entre si. Destacam-se, nesse conjunto, interpretações de sabor regional, cujo traço foi progressivamente atenuado, sobretudo naquelas mais inseridas no contexto da performance da Música de Concerto.

1) A releitura de Anna Maria Kieffer e Achille Picchi<sup>8</sup>, no álbum: *Alberto Nepomuceno – Canções*, gravação de 1997 (Ana [...], 2014a), enfatiza mais o desenho e o efeito das tercinas da melodia sobre o baixo no ritmo semelhante ao da habanera, configurando-se mais próximo de um *lied* germânico e de uma expressão simbolista. Percebe-se também ecos do recitativo moderno em oposição ao melodismo romântico, junto a um caráter bem melancólico que reduz o efeito da contrametricidade do ritmo da habanera. Essa releitura mantém-se mais fiel às indicações do compositor.

2) Maria Helena Buzelin (soprano), sob a regência de Alceo Bocchino (Alberto [...], 2018a), já revela acompanhamento de orquestra, um andamento mais rápido, impostação de voz, embora o arranjo orquestral conserve os efeitos do ritmo semelhante à

<sup>8</sup> Ver nas referências indicação de audição/vídeos das versões mencionadas. A opção por vídeos visa também à interpretação, à performance, e/ou a maiores informações sobre a obra.

habanera que aparece no acompanhamento. Uma versão que mostra proximidade com atuações mais acadêmicas.

No entanto, em outras versões, cujo lugar de fala são aqueles da Música Popular e/ou Regional, as características musicais que podem ser relacionadas a uma composição nacionalista, como a contrametricidade, o sincopado, o andamento mais rápido com realce na percussão do ritmo da habanera, constituem-se em elementos principais, diminuindo os efeitos do caráter muito melancólico do primeiro exemplo, do caráter mais agitado do segundo, assim como uma maior proximidade às indicações do compositor. Os dois exemplos que se seguem, revelando, de forma bem clara, a “mobilidade específica da forma linguística”, segundo expressão de Bakhtin (1990, p. 94 *apud* Dias, 2008, p. 104), apresentam estas características:

3) Na versão da cantora Maruça Rodrigues (Maruça [...], 2015), com arranjo e direção de Alfredo Barros, o piano é substituído por um grupo instrumental que hibridiza um quarteto de cordas de matriz europeia (violinos I e II, viola violoncelo) com instrumentos característicos da música tradicional brasileira (bandolim, acordeon, violão de sete cordas, e percussão ligada ao maracatu cearense), utilizando a voz sem imitação lírica. A resultante estética desse processo volta-se plenamente para a música regional cearense.

4) Já Thiago Almeida Sousa (*A Jangada* [...], 2021), compositor e pianista cearense, arranjou *A Jangada* para piano e flauta em uma versão que se afasta radicalmente tanto da escrita original de Alberto Nepomuceno, das gravações ligadas à Música de Concerto, quanto das releituras de viés regionalista. Apresentada pelo próprio Thiago (piano) e por Heriberto Porto (flauta), no Projeto Som da Barra, da Secretaria de Cultura de Fortaleza, em agosto de 2021, essa versão apresenta a melodia original funcionando mais como mote para um sofisticado processo de improvisação em que flauta e piano incorporam elementos harmônicos da bossa nova (em específico, a quebra de regras do piano de Luiz Eça), do jazz,

junto a momentos de experimentações sonoras características da Música de Concerto contemporânea.

Sobre a natureza desses diálogos do compositor com diferentes receptores, voltamos a Bakhtin:

Nem os *sentidos* do passado, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto). (Bakhtin, 2003, p. 410).

Novamente, pode ser constatado o entrecruzamento de enunciados ligados à memória, ao tempo do compositor e ao tempo da atualização do gênero, por cada um dos intérpretes das obras de Nepomuceno mencionados, o que, mais uma vez, remete à insistente afirmação do autor: “cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (Bakhtin, 2003, p. 272).

## 5 Considerações finais

A análise da trajetória profissional e institucional de Nepomuceno revelou a sua faceta político-ideológica, republicana, por vezes conservadora, e, por vezes, inovadora. Nepomuceno foi uma figura institucional muito atuante no meio musical, músico que investiu em elementos de diferentes espaços de performance, compositor, gestor do Instituto Nacional de Música, que atraía a atenção dos colegas, dos críticos e de outros músicos. Essas circunstâncias fizeram com que o músico se visse como centro de várias polêmicas, que divulgasse compositores emergentes ao mesmo tempo em que abria espaço para seus próprios projetos



e pretensões pessoais e coletivas, para diálogos com iniciativas e ideologias do governo republicano, para projetos de feições nacionais. A análise de suas obras revelou também a sua faceta conservadora, modernista, nacionalista, aspectos de sua vida pessoal e do músico que investia na construção do nacional, utilizando também a sua consistente formação europeia. Suas ações e obras evidenciaram o elo de enunciados que fazia interagir diferentes vozes, ligados à memória, à sua interação com o seu tempo e com futuros receptores, conforme exemplificado.

O elo de enunciados apontou para uma polifonia de vozes, para investimentos e conflitos entre distintos interesses, portanto, para o atendimento de necessidades diversas, o que, no entanto, não diminuiu a relevância de suas ações, do papel profícuo exercido como músico, compositor e gestor. Assim, a sua atuação profissional e pessoal, ações e obras podem ser compreendidas também por meio da dinâmica da transversalidade dos poderes oblíquos, conforme definida por Canclini (2011), ou seja, por meio de um deslizar constante entre diferentes polos e necessidades, forças e poderes diversos no campo musical e administrativo, visando sempre à sua vida musical, coletiva e pessoal, a ideologias republicanas, modernistas e nacionalistas, de acordo com as diferentes circunstâncias analisadas. Canclini (2011), ao refletir sobre a transversalidade de poderes, sobre “poderes oblíquos”, observa que:

[...] captamos muito pouco do poder e só registramos os confrontos e as ações verticais. [...] Mas não se trata simplesmente de que, ao se superpor uma forma de dominação sobre as outras, elas se potenciem. *O que lhes dá sua eficácia é a obliquidade que se estabelece na trama. Como discernir onde acaba o poder étnico e onde começa o familiar ou as fronteiras entre o poder político e o econômico?* Às vezes é possível, mas o que mais conta é a astúcia com que os fios se mesclam, com que se passam ordens secretas e são respondidas afirmativamente (Canclini, 2011, p. 346-347, grifo nosso).



Por outro lado, os sistemas de enunciados observados (elos de enunciados, representações tanto coletivas quanto individuais) não deixaram de revelar um tempo e espaço a partir de seus próprios sentidos e significados, as peculiaridades de uma construção do nacional, envolvendo o tradicional local e as novas tendências modernistas em vigor na Europa à época.

Nesse contexto, as ações de Nepomuceno não devem ser entendidas como precursoras de um nacionalismo brasileiro, mas sim como resultado das representações da identidade nacional em seu tempo. Conforme Wildt (2019, p. 25), o conceito de nacional em Alberto Nepomuceno difere-se do “projeto modernista antropofágico”, amplamente divulgado na Semana de Arte Moderna de 1922. Deve ser apreendido dentro de uma perspectiva em que a tensão entre o desejo de produzir a música com características nacionais e a influência cultural herdada do período imperial (ainda de viés colonial) resolve-se pela continuidade, ao contrário do projeto modernista, que se definia por um “antropofagismo” intencional.

Esse “antropofagismo” ofuscou a recepção da obra da geração de Nepomuceno, na qual os aspectos de inovação e de progressividade conviviam com um caráter de continuidade com o legado cultural europeu. Segundo Pereira (2007, p. 293), no projeto musical de Nepomuceno para o Brasil, a música popular funcionava como “fonte de inspiração à ação do artista-intelectual-erudito”.

Vale ressaltar que, mesmo no ideal modernista, apesar do uso das fontes nacionais da música tradicional, a base composicional permanecia europeia. Nesse sentido, a utilização, por Nepomuceno, de técnicas e de materiais adquiridos na Europa não diminui sua nacionalidade, mas caracteriza-se, estilisticamente, por uma tradição que valorizava certa continuidade cultural.

Ao buscar inserir um saber local na cultura musical brasileira, dentro de suas possibilidades contextuais, Nepomuceno não deixou de estar imerso nas condições estabelecidas pela grande força do poder simbólico e institucional das epistemologias

coloniais, instituidoras da “colonialidade do saber, do ser e do sentir” (Perspectivas [...], 2023, 1 h 47 min 12 s), das quais nós mesmos somos dependentes e culturalmente submissos até os dias de hoje. A colonialidade do saber e do ser tem o poder de configurar a “geopolítica do conhecimento” conforme determinadas regiões, fazendo com que alguns saberes sejam aceitos e outros não (Mignolo, 2005). Por outro lado, conforme afirmação de Santos e Meneses (2013), lutar contra essa secular dominação significa lutar contra a indefinição entre quem domina e quem é dominado e, muitas vezes, lutar contra nós próprios. O colonialismo continuou no Brasil sobre a forma da colonialidade de poder e de saber com Nepomuceno e os que lhe seguiram, nacionalistas, modernistas e mesmo pós-modernistas.

## Referências

A JANGADA | Alberto Nepomuceno | arr. Thyago Almeida. Fortaleza, 15 set. 2021. 1 vídeo (4 min 26 s). Publicado pelo canal Heriberto Porto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0syCGzF2WWg>. Acesso em: 2 dez. 2025.

ALBERTO Nepomuceno: A Jangada. Maria Helena Buzelin (soprano), Alceo Bocchino (regente). São Paulo, 10 maio 2018a. 1 vídeo (4 min 9 s). Publicado pelo canal Eduardo Linzmayer. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4IAUmGIWPnI>. Acesso em: 2 dez. 2025.

ALBERTO Nepomuceno: Medroso de amor. Maria Helena Buzelin (soprano) e Alceo Bocchino (regente). São Paulo, 10 maio 2018b. 1 vídeo (4 min 9 s). Publicado pelo canal Eduardo Linzmayer. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R8AlpIMB1hA>. Acesso em: 2 dez. 2025.

ANA Maria Kiefer & Achille Picchi: A Jangada. Alberto Nepomuceno e Juvenal Galeno. Luciano Hortêncio. 13 nov. 2014a. 1 vídeo (5 min 32 s). Publicado pelo canal Luciano Hortêncio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QFg6ljzC1r4>. Acesso em: 2 dez. 2025.

ANA Maria Kiefer & Achille Picchi: medroso de amor. Alberto Nepomuceno e Juvenal Galeno. 14 nov. 2014b. 1 vídeo (1 min 15 s). Publicado pelo canal Luciano Hortêncio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZLLyLI9v01Q>. Acesso em: 2 dez. 2025.

APRO, Flávio. Interpretação Musical: um universo ainda em construção. *In*: LIMA, Sônia, Albano (org.). **Performance & Interpretação musical**: uma prática interdisciplinar. 1. ed. São Paulo: Musa Editora, 2023. p. 24-37.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. **A Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 476 p.

BRAIT, Beth. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. *In*: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin – dialogismo e construção de sentido**. 3. ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 2008. p. 87-98.

BRAIT, Beth. Estilo. *In*: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos chave**. 1. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2005. p. 79-101.

BRAIT, Beth; MELO, Rosineide de. Enunciado/enunciado concreto/enunciação. *In*: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005. p. 61-78.

CANCLINI, Nestor G. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2011. 385 p.

DIAS, Luiz Francisco. Significação e forma: linguística na visão de Bakhtin. *In*: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin – dialogismo e construção de sentido**. 3. ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 2008. p. 99-107.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem e diálogo**: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin. Curitiba: Criar Edições, 2003.

MARRA, Pedro Silva. **As paisagens sonoras do Brasil**: reapropriações da cultura popular na hglíngua musical. 2007. 130 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG. Disponível em: [https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/FAFI-7TJPMZ/1/paisagens\\_sonoras\\_do\\_bras\\_final.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/FAFI-7TJPMZ/1/paisagens_sonoras_do_bras_final.pdf). Acesso em: 16 jun. 2025.

MARUÇA Rodrigues “A Jangada” Alberto Nepomuceno /Juvenal Galeno. Fortaleza, 13 jul. 2015. 1 vídeo (4 min 55 s). Publicado pelo canal Maruça Rodrigues de Lima. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PZrtqhVwpeQ>. Acesso em: 2 dez. 2025.

MEDROSO de amor. LP Universal Music Ltda - Nara Leão (1968). Brasília, 11 fev. 2013. 1 vídeo (2 min 38 s). Publicado pelo canal Ricardo Meira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vronIWcoBoM>. Acesso em: 2 dez. 2025.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais obscuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, [s. l.], v. 32, n. 94, p. 1-18, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/?lang=pt&format=pdf> Acesso em: 16 jun. 2025.

MIGNOLO, Walter D. **La idea de américa latina**: la herida colonial y la opción decolonial. 1. ed. Barcelona: Gedisa, 2005. 241 p.

ORLANDI, Eni Pucinelli. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. 4. ed. Campinas, SP: Pontes, 2002. 100 p.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. 148 p.

PATRÍCIA Endo e Décio Pignatari: medroso de amor. São Paulo, 4 out. 2009. 1 vídeo (1 min 39 s). Publicado pelo canal Xavier Falcao. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6FKalu67FQQ>. Acesso em: 2 dez. 2025.

PEREIRA, Avelino Romero. **Música, sociedade e política**: Alberto Nepomuceno e a república nacional. 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2007. 479 p.

PERSPECTIVAS decoloniais nos diálogos e interações entre educação e musicologia. Goiânia, 3 jul. 2023. 1 vídeo (3 h 20 min). Publicado pelo canal EMAC. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ppqXmns3nEA>. Acesso em: 2 dez 2025.

PESAVENTO. Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano. 2. ed. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002. 393 p.

PICCHI, Achille. **Canção de Câmera brasileira**: teoria, análise realização. Rio de Janeiro: Autografia, 2019. 154 p.

PIGNATARI, Dante. **Canto da Língua**: Alberto Nepomuceno e a Invenção da canção brasileira. 2009. 151 p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-10022010-151307/publico/DANTE\\_PIGNATARI.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-10022010-151307/publico/DANTE_PIGNATARI.pdf). Acesso em: 16 jun. 2025.

PIGNATARI, Dante. **Canções para Voz e Piano** – Alberto Nepomuceno. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2013. 281 p.

QUIJANO, Anibal. A Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo. **Colonialidade** do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do sul**. 1. ed. São Paulo: Cortez, 2013. 638 p.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. Nepomuceno e a gênese da canção brasileira. **Música em Perspectiva**, [s. l.], v. 3, n. 1, p. 33-53, março 2010.



VOLOSHINOV, Valentin; BAKHTIN, Mikhail. **Discurso na vida e Discurso na arte**. 1976. Disponível em: [https://academia.edu/19347967/Discurso\\_Na\\_Vida\\_Discurso\\_Na\\_Arte](https://academia.edu/19347967/Discurso_Na_Vida_Discurso_Na_Arte). Acesso em: 30 nov. 2025. 25p.

WILDT, Francisco Koetz. **A hermenêutica romântica do Lied nas canções em português de Alberto Nepomuceno**. 2019. 383 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/57003/browse?type=dateissued>. Acesso em: 24 jan. 2025.

## Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG. As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.