

# ALEXANDRE LEVY E ALBERTO NEPOMUCENO: UM OLHAR NACIONALISTA

Cleida Lourenço da Silva

*Mestre em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atualmente é professora do Curso de Bacharelado em Piano da Faculdade de Música do Espírito Santo "Maurício de Oliveira" (FAMES)*

## Resumo

Este artigo é dedicado a Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno. O percurso musical desses compositores é discutido em uma revisão de literatura, tomando como pano de fundo a presença do nacionalismo musical em suas criações.

**Palavras-chave:** Alexandre Levy. Alberto Nepomuceno. Nacionalismo musical.

## Abstract

This article is dedicated to Alexandre Levy and Alberto Nepomuceno. The musical career of these composers is discussed in a review of the literature, taking as background the presence of musical nationalism in its creations.

**Keywords:** Alexandre Levy. Alberto Nepomuceno. Musical nationalism.

O período histórico do Brasil que compreende a segunda metade do século XIX é percorrido por manifestações de qualidades nacionalistas. Essa assertiva é observada em episódios diversos, como na Guerra do Paraguai, no movimento abolicionista ou na campanha republicana. Ao mesmo tempo, cresce o número de compositores de formação acadêmica que lançam o olhar para as tradições populares e seu uso como material temático, vindo a intensificar-se no final do século. Nos primeiros anos da República, Alberto Nepomuceno e Alexandre Levy destacam-se ao mergulharem nesse campo ainda incipiente no Brasil; o primeiro no Rio de Janeiro e o segundo em São Paulo.

Alexandre Levy nasceu numa família de músicos na capital paulista, a 10 de novembro de 1864. Cresceu no ambiente da loja de música de seu pai, a Casa Levy, que comercializava partituras, livros, instrumentos, sendo um meio cultural farto, onde se podiam manter contatos com músicos que ali frequentavam e com obras recém-chegadas da Europa. Aos sete anos de idade, inicia os estudos de piano com Luiz Maurice, professor de origem russa, seguindo com o francês Gabriel Giraudon. Em 1883, funda o Clube Haydn, que se tornaria uma das sociedades musicais mais proeminentes de São Paulo. Ali atua também como pianista e regente de orquestra. Em 1887, viajaria para a Europa, finalizando-se, com isso, as atividades do Clube (CORRÊA DE AZEVEDO, 1956, p. 155-157; BITTENCOURT, s.d., p. 85-86).

No ano seguinte, Alberto Nepomuceno também iria estudar na Europa, onde permaneceria até 1895 (CORRÊA DE AZEVEDO, 1956, p. 162-163). Aliás, entre os compositores brasileiros dessa geração, é significativo o número dos que foram buscar no Velho Continente meios para o aperfeiçoamento da própria formação musical. Acrescentam-se como exemplos os nomes de Leopoldo Miguez, Henrique Oswald e Francisco Braga. Num país ainda frágil em recursos musicais segundo os padrões europeus, era natural que recorressem a essa educação, inevitavelmente ligada à ideia de desenvolvimento. “São os compositores europeus os modelos dos brasileiros”, afirma Squeff (1983, p. 24). Daí buscarem reconhecimento mediante o estudo e a utilização de técnicas composicionais estrangeiras.

Por outro lado, o período de permanência no exterior possibilitava maiores relações com outras correntes nacionalistas. Ao aprimorarem seus conhecimentos gerais estudando em outros países, travando relações com novas estéticas musicais, desenvolveram o gosto pelas coisas nacionais, sobretudo através do contato e do estudo das escolas nacionais européias.

Maria Alice Volpe, escrevendo a respeito da interação acadêmica de compositores

brasileiros e os movimentos musicais europeus, observa ainda a existência de uma interpenetração de elementos musicais entre aquelas correntes. Segundo ela,

esses países não legaram apenas a sua própria tradição musical, mas também contribuíram para a difusão de tendências internacionalizadas. Essa internacionalização das correntes italiana, francesa e alemã refletiu também na implantação das influências musicais sobre compositores brasileiros. Podemos mencionar diversos casos de compositores que estudaram em determinado país e que, não obstante, ressentiram-se de influências diversas (VOLPE, 1994-95, p. 54).

Somando-se a isso, a existência do músico viajante fazia com que a repercussão do repertório nacional passasse além das fronteiras dos países. Assim se podia conhecer aquilo que acontecia na Europa como um todo. O aproveitamento de ritmos e melodias populares era comum em obras de compositores espanhóis, poloneses, húngaros, russos, franceses ou alemães (estes dois últimos de forma mais sutil). Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno não deixaram de participar deste intercâmbio entre a cultura musical popular e a concertística.

Na Alemanha, por exemplo, Nepomuceno tem convivência com o espírito musical germânico, através dos *Lieder* de Schubert e Schumann. Já então na Noruega, conhece Grieg – principal figura do nacionalismo deste país – por intermédio de Walborg Bang, pianista, com quem se casaria e teria quatro filhos. Mantém um amistoso contato com o compositor europeu, recebendo dele importantes ensinamentos que viriam a ser decisivos para o firme propósito que deveria seguir: o de cultivar e desenvolver a música nacional (CORRÊA, 1985, p. 10).

Mário de Andrade percebe nessa etapa de convivência estrangeira dos compositores um caminho de aproximação das experiências nacionalistas brasileiras:

Pois era na própria lição européia da fase internacionalista que Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno iam colher o processo de como nacionalizar rápida e conscientemente, por meio da música popular, a música erudita de uma nacionalidade (ANDRADE, 1965, p. 31).

Alexandre Levy ficaria apenas alguns meses na Europa, a custos de sua família. Em novembro de 1887, retornaria a São Paulo (CORRÊA DE AZEVEDO, 1956, p.157-159).

São daquele ano as *Variações sobre um Tema Brasileiro*, seu primeiro trabalho voltado

para a orientação estética nacionalista. Esta obra – composta originalmente para piano, depois orquestrada – utiliza o tema da canção folclórica *Vem cá, Bitu*, mais conhecido atualmente pela melodia de *Cai, cai, balão*.

Curiosamente, é também no ano de 1887 que Alberto Nepomuceno compõe a *Dança de Negros*, para piano; uma de suas primeiras criações musicais (CORRÊA, 1985, p. 12).

Nascido em Fortaleza a 6 de julho de 1864, aos oito anos de idade Nepomuceno muda-se para Recife, cidade com melhores possibilidades culturais. Tem aí suas primeiras lições de música com o pai, que lhe ensina solfejo e piano (CORRÊA DE AZEVEDO, 1956, p. 161).

Em sua juventude, já se fazia notar como defensor das causas republicanas e abolicionistas, tendo participado ativamente de várias campanhas civílicas. Em consequência disso, recebe, em abril de 1883, aos dezoito anos de idade, o título de Sócio-honorário da Sociedade Nova Emancipadora de Pernambuco (CORRÊA, 1985, p. 9). Em 1888, meses antes de partir para a Europa, apresenta aquela *Dança de Negros* em sua terra natal, integrando uma excursão de concertos pelo Nordeste, destinada a granjear fundos para garantir seu sustento naquela viagem de estudos.

Chama atenção o fato de ter sido aquela peça apresentada, em primeira audição, a menos de um mês de a comunidade negra ser libertada pela “Lei Áurea”. Dulce Lamas comenta o assunto:

A nossa suposição ainda mais se robustece, quando sabemos que Nepomuceno, aos 19 anos de idade [sic], recebeu da Sociedade Nova Emancipadora, instalada em Pernambuco, no ano de 1880 [sic], o Diploma de Sócio-honorário, por seus relevantes serviços prestados à causa abolicionista. E, talvez, Nepomuceno tenha dado a *première* da **Dança de Negros**, no Ceará, não só por estar ligado aos ideais abolicionistas, como também, por ter essa Província do Brasil, antes de outra qualquer, concedido liberdade ao negro e declarado a libertação dos escravos. Mas, falando-se do Ceará, não se pode deixar de apreciar como uma região prodigiosa em matéria de tradições. Podemos dizer que possui um dos melhores celeiros do folclore nacional (LAMAS, 1964, p. 14).

À sua *Dança de Negros*, o autor lhe daria uma versão orquestral em 1891, quando se encontrava na Europa, sob o novo título de *Batuque*, completando a sua *Série Brasileira*,<sup>1</sup> obra que denota forte evocação nacionalista (CORRÊA, 1985, p. 12).

1 A *Série Brasileira* compõe-se de quatro partes: I. *Alvorada na Serra*; II. *Intermédio*; III. *A Sesta na Rede* e IV. *Batuque*.

Não obstante essa interação com o folclore brasileiro, através de ritmos ou melodias tradicionais no país, as *Variações sobre um Tema Brasileiro* e a *Dança de Negros* se baseiam em modelos musicais europeus. As dezesseis *Variações*, por exemplo, revelam influência germânica, ora schumanniana, ora mendelssohniana, ora beethoveniana.

Há motivos, no entanto, para se considerar essa vinculação aos métodos estrangeiros como um outro aspecto do nacionalismo. A aproximação da linguagem musical europeia denota uma relação não apenas de dependência, mas antes o ideal de emulação com os estrangeiros, na medida em que busca a igualdade segundo os termos das outras nações. Não é por acaso que a apropriação do modo composicional europeu possa ser considerado uma posição do nacionalismo brasileiro. À medida que a produção dos compositores nacionais figure ao lado dos grandes nomes da música ocidental, passa a representar o Brasil frente aos padrões das “nações civilizadas”, mostrando-se, portanto, igualmente capaz.

Presos às concepções tradicionais da música ocidental, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno projetam naquelas obras uma criação que seja ao mesmo tempo uma fusão das peculiaridades culturais com a universalidade de seus discursos. Maria de Lourdes Sekeff, escrevendo sobre a formação e a afirmação da música no Brasil, declara que

para afirmar a incipiente *alma verde-amarela* fazia-se necessária a produção de uma música original, alimentada por temas populares, melódicos, fecundados em sua gênese na terra do pau-brasil, e que atendendo à preocupação estrutural reinante, fosse tratada segundo os métodos harmônicos e polifônicos europeus (SEKEFF, 2004, p. 4).

O Velho Continente mantinha-se expoente cultural da música de concerto; por isso era esse um campo possível de realização daqueles compositores. Daí atribuir ao elemento particular uma linguagem ou uma marca que pudessem ser universalmente reconhecidas. Se, por um lado, interessava-lhes o objeto nacional como busca de identidade diferenciada – ainda que expresso, no caso de Levy, em uma diminuta parcela no conjunto de sua produção –, por outro, interessava-lhes também o uso de fórmulas européias como desejo de nivelamento.

Outra realidade é a polaridade que existe na própria referência à “música brasileira”, pois esta resulta de um sincretismo cultural, em que a interposição de elementos estrangeiros e nacionais a caracteriza.

Eis, então, a correlacionada dualidade do nacionalismo: de um lado a imitação do modelo europeu como forma de autoafirmação; de outro, a valoração das peculiaridades



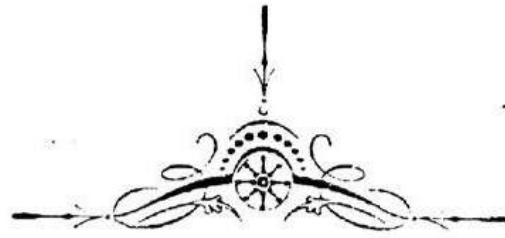
culturais brasileiras, frutos de sínteses diversas. As duas faces desse nacionalismo são reconhecidas por Vanda Freire:

Esse processo de construção de identidade passa por duas etapas, não necessariamente sucessivas: uma de imitação, em que a simples cópia do modelo europeu é uma forma de afirmação, uma forma de se dizer no mesmo nível que a metrópole; outra de síntese, de elaboração conjunta de elementos musicais, segundo articulações de sentido aqui engendradas e articulações de sentido originárias da Europa (FREIRE, 1996, p. 4).

Ao regressar ao Rio de Janeiro, em julho de 1895, Nepomuceno organiza, no mês seguinte, um longo recital no salão do Instituto Nacional de Música,<sup>2</sup> em que se apresenta como organista, pianista e compositor, conforme o programa a seguir:

---

2 Estabelecimento privilegiado em torno do qual giravam os principais acontecimentos musicais da época, no Rio de Janeiro, e campo onde eram travados grandes embates ideológicos, estéticos e políticos. Prédio onde funciona atualmente a Escola de Música da UFRJ.



SALÃO

DO

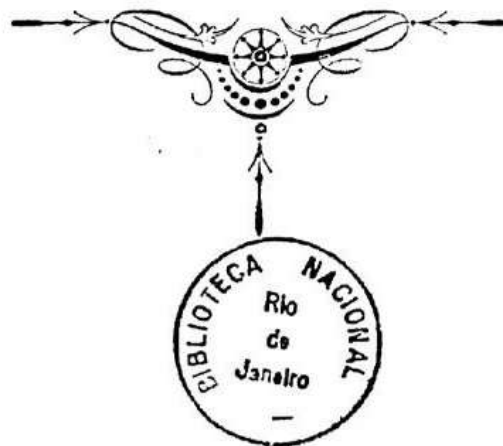
Instituto Nacional de Musica

PROGRAMMA DO CONCERTO

Alberto Nepomuceno

DOMINGO 4 DE AGOSTO DE 1895

à 1 hora da tarde



# Programma

## 1.<sup>A</sup> PARTE



I TOCCATA E FUGA em ré menor..... J. S. Bach  
Seculo XVIII

para órgão

A. NEPOMUCENO

II *a*—Drömda lycka ..... (XXX) }  
*b*—O wag es nicht ..... }  
*c*—Wiegenlied..... } *Lenau* } A. Nepomuceno  
*d*—Schnsucht nach Vergessen..... }

para meio-soprano

D. WALBERG BANG NEPOMUCENO

III Quatro peças lyricas

*a*—Anhelo ..... }  
*b*—Valsa..... } A. Nepomuceno  
*c*—Dialogo..... }  
*d*—Galhofeira..... }

para piano

A. NEPOMUCENO

IV *a*—Il flotte dans l'air ..... ( *Piazza* ) }  
*b*—Ora dize-me a verdade..... } *João de Deus* } A. Nepomuceno  
*c*—Amo-te muito..... }

para barytono

Snr. C. DE CARVALHO

V *a*—Comunhão..... } A. Nepomuceno  
*b*—Cantilène pastorale..... } Alex. Guilmaut  
*c*—Marche sur un thème de Hændel..... }

para órgão

A. NEPOMUCENO



# Programma

## 2.<sup>A</sup> PARTE

- VI **ELECTRE** tragedia de *Sophocles*, traducção franceza de Ch. Chabault musica de ..... A. Nepomuceno  
a—Côro final do 1.<sup>o</sup> acto  
b—Electra lamentando a morte de Oreste  
c—Côro final do 2.<sup>o</sup> acto

para côro de vozes femininas

Solo de Oboe pelo Snr. Professor AGOSTINHO GOUVÊA

- VII Sonata para piano..... A. Nepomuceno  
Allegro con fuoco-Andante espressivo-Allegro con spirito  
pelo AUCTOR

- VIII a—Mater dolorosa—*Gonçalves Crespo*..... } A. Nepomuceno  
b—Tu és o sol—*Juvenal Galeno*..... }

para soprano

Ex.<sup>ma</sup> Snr.<sup>a</sup> D. CAMILLA DA CONCEIÇÃO

- IX a -Preludio da Holbergs Suite..... Ed. Grieg  
b—Quatro Davidsbündlertänze ..... Rob. Schumann  
c—Etude em sol bemol ..... Fred. Chopin

para piano

D. WALTER BANG NEPOMUCENO

- X Andante-Recitativo e All.<sup>o</sup> assai vivace..... Mendelssohn  
da sonata em fa para orgão

A. NEPOMUCENO

Piano da casa PLEYEL

Grande Orgão de WILH. SAUER

Todas as composições que fazem parte deste programma são executadas pela 1.<sup>a</sup> vez no Rio de Janeiro.

Fig. 1 - Programa Alberto Nepomuceno. Fonte: Departamento de Música da Biblioteca Nacional.

Como se pode constatar, a maior parte do repertório é constituída de composições de Alberto Nepomuceno. E, ao lado de peças cantadas em sueco, alemão e francês, estão canções em português, no total quatro: *Ora, dize-me a verdade*; *Amo-te muito*; *Mater Dolorosa* e *Tu és o sol*; todas compostas em Paris, no ano de 1894, e entoadas ao público pela primeira vez neste recital. Iniciava-se no terreno da construção de sua imensa obra vocal baseada em textos de poetas e escritores brasileiros. Tornar-se-ia um grande defensor da canção nacional, reagindo a uma tendência comum da época, afeiçoada aos gostos italianos ou franceses, que rejeitava o idioma português para o canto, pois não o considerava uma língua musical.

Sustentou, assim, violenta polêmica com críticos da imprensa, especialmente com Oscar Guanabara, um dos representantes da opinião musical do Brasil na época, cujos revides se prolongaram por vários anos. O lema “não tem pátria um povo que não canta em sua língua”, que alguns historiadores, equivocadamente, atribuem a Nepomuceno (PEREIRA, 1995, p. 146-147), está bem de acordo com o pensamento e com os esforços do compositor em empenhar-se, pelo resto de sua vida, na campanha em benefício da divulgação do canto em idioma nacional.

Não obstante, a despeito de ser em português a letra das referidas canções, a parte musical tem as suas raízes na estética estrangeira. Influenciado pelas escolas européias, escreve no estilo delas. O tratamento melódico e harmônico, por vezes, se aproxima da maneira de Schumann ou Grieg. A linguagem que caracteriza a música brasileira se faz bem menos presente. Kiefer (1997, p. 115) aponta, no entanto, entre sua obra vocal, peças que manifestam com maior clareza a ambiência nacional, como *Cantigas* (1902), as duas *Trovas op. 29* (1902) e *A Jangada* (1920), com a inovação do quarto grau aumentado, que seria muito utilizado por compositores nacionalistas posteriores. Dulce Lamas comenta a respeito desta obra, concluída semanas antes do falecimento do autor, ocorrido a 16 de outubro de 1920, em Santa Teresa:

A *Jangada*, com letra de Juvenal Galeno, tem, no texto poético, um sentido bem **regionalista**. Sente-se, nos seus versos, toda a paisagem cearense, ao passo que a parte pianística sincopada é caracteristicamente **nacional**. É o seu canto do cisne. Como última composição, é uma página de **brasilidade** (LAMAS, 1964, p. 26).<sup>3</sup>

Essa confrontação de ideários (nacionalista *versus* internacionalista<sup>4</sup>) que transparece na construção de suas canções resulta em um jogo conflituoso que se reitera inúmeras vezes no

3 Grifos nossos.

4 Expressão proposta por Andrade (1965, p. 27-28).

restante de sua produção, especialmente em suas criações pianísticas, numa acepção bem próxima à que este trabalho pretende mostrar. Segundo Bruno Kiefer,

a obra de Nepomuceno, a despeito de seu permanente interesse pela produção europeia, tem as suas raízes estéticas na Europa do século passado. Mas também no Brasil, pelo menos em parte de sua obra. Sua intenção de expressar musicalmente o Brasil [...] foi consciente, o que não quer dizer que a tenha realizado de modo linear. Aliás, a própria história da música mostra que mudanças muito radicais nunca se realizam linearmente. Há os avanços e os recuos; as guinadas para a direita e para a esquerda.

[...]

A obra pianística de Nepomuceno é desigual e sua análise confirma a não linearidade da evolução do autor para uma música brasileira (KIEFER, 1997, p. 114-116).

Esse processo não-linear pode ser observado ao longo da construção da obra de Nepomuceno. As peculiaridades que caracterizam a música nacional serviram de motivação para a sua *Dança de Negros*, datada de 1887. Entretanto, no mesmo ano, o autor ainda compõe várias outras peças para piano cujo título e material temático reportam-se à orientação musical estrangeira: *Berceuse*, *Mazurca*, *Romança*, *Une Fleur*, para citar algumas.

Posteriormente, em sua plena campanha idealista-republicana que intentava mostrar ao povo pontos de sua identidade, como o canto em vernáculo, produz *Tema e Variações em lá menor*, *Improviso*, *Noturno* e *Barcarola* (para mão esquerda), dentre outras. Os títulos nos remetem a peças tradicionalmente de concerto, ligadas aos critérios estéticos da música européia, bem ao gosto romântico da época.

Quando ainda estava na Europa, constrói um conjunto de peças que denominou *Quatro Peças Líricas op. 13*. Compõem a obra: I. *Anelo*, II. *Valsa*, III. *Diálogo* e IV. *Galhofeira*. Mais uma vez, o mesmo jogo estético nacional-internacional permeia esse grupo de composições. As três primeiras peças, escritas convencionalmente dentro de um estilo europeu estritamente romântico, são marcadas por uma influência schumanniana, por vezes até chopiniana (*Valsa*). Marcelo Verzoni, ao analisar as estruturas das *Quatro Peças Líricas*, em artigo inédito, relaciona-as ainda, em alguns pontos, com a produção de Brahms, seja na construção formal clássica, seja no manuseio das tonalidades (VERZONI, 1998, p. 7). Observa-se também, no *Anelo*, o aproveitamento de cromatismos, o que reporta à linguagem harmônica de Richard Wagner. E há elementos bachianos na terceira obra da coleção, introduzidos principalmente na segunda seção, marcada por linhas melódicas

independentes e ao mesmo tempo interligadas, caracterizando um verdadeiro “diálogo”.


A *Galhofeira* – obra que alcançou grande popularidade, tornando-se, dentre as composições pianísticas do autor, principal interesse para gravações fonográficas – por sua vez, denota expressões musicais típicas do Brasil. Os compassos introdutórios logo estabelecem o esquema rítmico sincopado, que predominará no acompanhamento da peça. A figuração rítmica conduzida pela voz do baixo é extraída da célula conhecida como “ritmo de tango” –  –, muito encontrado nas formas populares urbanas da época.



Fig. 2 - Alberto Nepomuceno - *Galhofeira* - c. 1-4

Um dia após a realização do histórico concerto de 1895, Oscar Guanabarro declara a respeito de Nepomuceno em um artigo do jornal *O Paiz*:

Voltou [da Europa] transformado – ele o brasileiro, o nortista; com a tradição das lendas abafada pelo saber dos mestres –, indeciso; indeciso porque na sua alma há uma nota predominante que não adormeceu, nem se extinguiu e que há de reviver por força, desde que voltou para o ponto de partida e tem agora para inspirá-lo a imponência da natureza dos trópicos.

Indeciso, dissemos, porque as suas composições não têm um cunho original, nem se filiam constantemente a este ou àquele mestre.

Nas suas produções é o trecho que se adapta ora a Mozart; como acentuadamente no *Minuetto*;<sup>5</sup> ora a Schumann, mais insistentemente, e inspirando em Rubinstein, em Beethoven, em Wagner, em Massenet, sem se

5 A inserção do *Minuetto*, a que o crítico se refere, neste recital, é explicada pela nota do autor de 5 de agosto de 1895 do *Jornal do Comércio*: “Quando executou as quatro peças líricas, para piano, o público fê-lo voltar ao estrado e o aclamou entusiasticamente. Nepomuceno agradeceu tocando um *Minuetto* de sua composição, que não constava do programa” (GUANABARINO, 1895b).

fixar em nenhum deles para ser o que era e o que será, como na *Galhofeira*, no *Amo-te muito*, em que há calor e vida, no *Tu és o sol*, em que o arrebatamento lírico se afasta da *Valsa*, do *Diálogo* e do *Anelo* (GUANABARINO, 1895a).

O texto ilustra bem a postura do compositor em relação à sua obra: ora busca a expressão musical mais próxima das tradições de seu país, inspirada na natureza dos trópicos; ora retrata a integração às escolas em que se formara, através da imitação do modelo europeu.

Quanto a Alexandre Levy, Carlos Penteado de Resende afirma que obteve de João Gomes de Araújo Jr. – companheiro de Levy durante meses na capital francesa – a informação de que o autor das *Variações I* teria confessado sua preocupação com a construção de uma música de concerto mais próxima das tradições de seu País:

Discorria sobre a arte dos sons, dizendo que cada nação tinha a música característica e que o Brasil um dia haveria de revelar a sua. Afirmava que para escrever música brasileira era preciso estudar a música popular de todo o Brasil, sobretudo a do Norte do país (RESENDE, 1946).

Uma inspeção em composições pianísticas de Levy do mesmo período revela, entretanto, incontestáveis métodos musicais europeístas, a despeito daquelas intenções nacionalistas. Em Paris, Levy havia escrito os *Trois Morceaux op. 13* (I. *Doute*, II. *Amour Passé* e III. *Coeur Blessé*), nos quais se percebem reflexos do romantismo de Schumann. De lá trazia também a peça que seria reconhecida postumamente como uma de suas principais composições para piano, o *Allegro Appassionato op. 14*. E novamente, esta obra faz uma referência literal ao estilo schumanniano, como o uso de hemíolas, em divisões binárias, ternárias e quaternárias, tão abundantes na produção do compositor germânico.

Uma situação análoga ocorre com sua *Sinfonia em mi menor*, iniciada em Paris e concluída em São Paulo dois anos depois. Seus quatro movimentos apontam a preferência do autor pelas escolas alemã e francesa. Essa produção é comentada pelo compositor Harry Crowl no encarte do disco *Alexandre Levy e César Guerra-Peixe – Dois Momentos da Criação Musical Erudita Brasileira*:

Trata-se de uma obra bem situada dentro do panorama da criação musical da época, o que pode ser atestado por claras referências a grandes obras sinfônicas da segunda metade do século XIX. Logo no primeiro movimento, percebe-se um nítido clima da Terceira Sinfonia, de Camille Saint-Saëns, assim como o terceiro movimento é um Scherzo inspirado por um movimento análogo da música incidental para “Sonho de Uma Noite de Verão”, de Felix Mendelssohn. Estas referências a obras de sucesso da época fazem parte de



uma prática comum a toda música ocidental e em nada desmerecem a obra de Levy, mas ao contrário, pois qualquer grande compositor francês ou alemão do período poderia assinar esta obra (CROWL, 1996).

Ênio Squeff, ao comentar o fascínio dos brasileiros pela Europa, afirma que “são poucos os músicos e intelectuais que não relacionam a ‘superioridade européia’ com o desenvolvimento de um modelo que deveria ser imitado também nas artes” (SQUEFF, 1983, p.70). De certo, a imagem admiradora aos compositores europeus extrai, de maneira difusa, daqueles trabalhos as características nacionais. Levy e Nepomuceno realmente não escondem a admiração aos grandes mestres da música ocidental: Bach, Mozart, Chopin, Beethoven, Haydn, Schumann, Wagner, Debussy, Mendelssohn. Tanto que a *Sinfonia em mi menor*, de Levy, a este último é dedicada.

Essas aplicações de brasilidade e de europeísmo refletem, paradoxalmente, duas tendências ideárias diferentes, que dominaram o país com a deflagração do movimento pela abolição da escravatura e, principalmente, com o advento da República. Uma tendência, de caráter europeísta, advém do próprio desenvolvimento incipiente do sistema industrial, com todas as suas implicações. O mundo que o industrialismo representa é atravessado indissolúvelmente pelo desejo de independência, de inovação, de prosperidade. E essa “verdadeira obsessão pelo progresso e por uma modernização civilizatória” (TRAVASSOS, 2000, p. 34), no Brasil, tinha como referencial os padrões dados pela Europa Ocidental.

A outra tendência, de maneira oposta, inclina-se para a valorização do tema brasileiro, com o objetivo de unificação nacional e afirmação de uma identidade. Daí, na elaboração artística, o uso de uma linguagem que assegure ao elemento vernáculo uma feição que o caracterize e o diferencie das “nações civilizadas”. No entanto, esse mesmo processo de nacionalização e construção de identidade é igualmente alimentado pela aspiração de liberdade e pelo ideal de progresso, ou seja, ser nacional significa ser moderno, uma vez que o assunto nacional já era proclamado categoricamente no Velho Continente. Dessa forma, o nacionalismo brasileiro se aprofundava segundo um desejo de modernização, na medida em que recorria à imagem e semelhança dos países desenvolvidos. Mário de Andrade resume a questão da seguinte maneira:

Assim, se por um lado [a música brasileira] apresenta manifestações evolutivas idênticas às da música dos países europeus, e por esta pode ser compreendida e explicada, em vários casos teve que forçar a sua marcha para se identificar ao movimento musical do mundo ou se dar significação mais funcional (ANDRADE, 1965, p. 15).

Convém destacar novamente as *Quatro Peças Líricas op. 13*, de Alberto Nepomuceno. Esse jogo entre modelos estrangeiros e nacionais, exemplificado num mesmo grupo

de composições – todo criado em Paris e no mesmo ano, 1894 –, torna-se objeto de curiosidade. Em *Anelo*, *Valsa* e *Diálogo*, o compositor recorre a estruturas que norteiam os princípios europeus que, por sua vez, retratam uma concepção de progresso, de renovação. Entretanto, a última das quatro, *Galhofeira*, reproduz aspectos da cultura brasileira, através de um modelo rítmico básico inspirado em motivos da música afro-brasileira; nacionalismo esse que, da mesma forma, reflete o esforço no sentido de liberdade e modernização.

Nepomuceno recorre às conquistas européias que por sua vez espelham o mundo do progresso e das contradições que este progresso enseja. Ao transportá-los para o Brasil, o compositor coloca-se à frente de seu mundo, ou antes, reconhece-o num certo sentido, para além do que seu mundo objetivamente está fazendo (SQUEFF, 1983, p. 54).

Também as principais obras de Alexandre Levy voltadas para a orientação nacionalista surgem justamente em meio ao tumultuado período político-social do país, próximo ao século XX: o *Tango Brasileiro*, para piano, e a peça orquestral *Suíte Brasileira*; ambos compostos em 1890.

A *Suíte Brasileira* é dividida em quatro partes: I. *Prelúdio*, II. *Dança Rústica (Canção Triste)*, III. *À Beira do Regato* e IV. *Samba*. Nela o compositor aproveita algumas melodias do folclore nacional. O *Prelúdio* é baseado na canção popular *Vem cá, Bitu*, a mesma usada nas *Variações sobre um Tema Brasileiro*; e o *Samba* é construído sobre o tema do *Balaio, meu bem, balaio* e da chula paulista *Se eu te amei*. Além do tratamento melódico de origem popular, o *Samba* explora recursos rítmicos diretamente tomados das danças afro-brasileiras, com o uso abundante das síncopes.

Rodrigues Barbosa, conhecido crítico musical do *Jornal do Comércio*, publica um artigo um dia após aquele concerto de estréia:

O autor do *Samba* é um músico de muito talento e estabelecido na cidade de S. Paulo. O tema ou antes os temas escolhidos para uma peça que tem por título o *Samba* deviam ser por demais chulos, e toda a dificuldade estava em tornar digno e aceitável um gênero de música que, despido das galas da composição, seria intolerável num concerto como o de ontem.

Alexandre Levy tratou o tema com uma exuberância extraordinária. Modelou-o até a saciedade, contrapontou-o complicadamente, deu-lhe uma instrumentação vigorosa, cintilante, tomando por modelo as formas do grande Massenet, e com tudo isto fez não um número de *suíte*, mas uma fantasia que talvez peque por prolixidade (BARBOSA, 1890).

As considerações que Rodrigues Barbosa deixa entrever nas linhas de seu discurso são



bastante sensíveis às tradições estético-musicais da época. O compositor é exaltado exatamente por ter submetido os temas (“chulos”) e o gênero popular brasileiro que dá nome ao título da referida obra a um tratamento musical europeizado, dentro das “galas da composição”. As palavras do autor retratam a ótica de uma grande parcela da sociedade elitista do período, que preconceituava tudo o que pudesse conter elementos evocativos da cultura do povo, especialmente dos negros, recém-libertados.

A propósito da discriminação das práticas musicais baseadas em material retirado da cultura popular, principalmente dos negros, consta que o polemista Oscar Guanabario publicou no jornal *O Paiz*, em 1899, uma crítica ao último concerto do ano, de obras de Alberto Nepomuceno, na qual se referiu ao compositor como “o autor da Pagodeira”, em alusão à *Galhofeira* (GUANABARINO citado por PEREIRA, 1995, p. 166). Essa provocação do crítico se repetiria em relação a outras criações do autor. Dentre elas as peças sinfônicas *Intermédio* e *Batuque*, da *Série Brasileira*, e o prelúdio da comédia lírica inacabada *O Garatuja*, em que figuram elementos que trazem à memória os maxixes e lundus da época (PEREIRA, 1995, p. 144-145, p. 154-156 e p. 201-202).

O interesse na história dos negros de um país recentemente republicano, segundo Ênio Squeff, “seria numa dimensão ou numa complexidade que o Brasil da época não tinha condições de aceitar sem protestos violentos”. De acordo com o autor, a reação que Oscar Guanabario teve ao nacionalismo musical se explica sob vários aspectos. Um deles se relaciona à evocação gestual dos negros. O que o crítico via, por exemplo, na construção da *Galhofeira* não era simplesmente a tradução do elemento popular para a música de concerto, mas a sublimação da gestualidade escrava e com ela tudo o que fica subentendido. O gesto, que origina o ritmo, está presente nas danças dos escravos, manifestando sua sexualidade de forma mais aberta – a “indecência do gesto”, como se referiam alguns. Antes, a evidência do gesto mostra que o negro saíra do anonimato e passara a fixar suas manifestações: “[...] é no gesto, é na manifestação física de sua humanidade que ele impõe sua cultura”. E conclui: “[...] é o papel produtivo qualitativamente transformado que dá ao negro um ‘status’ que até então não possuía” (SQUEFF, 1983, p. 43-52).

Mais de meio século depois da crítica de Barbosa, Nogueira França se referira aos textos musicais empregados por Levy de uma maneira positiva, enfatizando a brasilidade espontânea de outra obra:

Não assim o *Tango Brasileiro*, para piano. De uma graça penetrante, o *Tango Brasileiro* é uma breve página, de inteira eficácia, onde o desenho da mão direita repousa sobre a base rítmica, quase uniforme, do movimento coreográfico. Toda a parte central, em menor, dá ensejo a que se expanda generosamente, a inventiva melódica do autor. Inequívoca a atmosfera brasileira da obra, e a

espontaneidade com que se encadeiam os episódios ou, por curtos momentos, a naturalidade com que se combinam as vozes. Indisfarçável, em suma, o apuro da fatura do *Tango Brasileiro*, que apresenta o nosso nacionalismo musical do século XIX, tanto como o *Tango* de Albeniz representa a primeira fase, então nascente, do nacionalismo espanhol (FRANÇA, 1957, p. 79).



Fig. 3 - Alexandre Levy - *Tango Brasileiro* - c. 19-29

Observam-se, entretanto, aquelas mesmas diferenças estéticas e ideológicas nas construções musicais do *Tango Brasileiro* de Levy. Apesar da temática brasileira, centrada no ritmo da música urbana carioca, permeiam traços melódicos e harmônicos europeus. E mesmo a rítmica nacional, que assegura a essa peça sua classificação como nacionalista, é também cercada de contradições, pois se constitui resultado de transformações e confluências com outros ritmos brasileiros e estrangeiros aqui projetados.

Retomando a atenção para os primeiros trabalhos pianísticos de Alexandre Levy, escritos por volta dos anos iniciais da década de 1880, encontram-se *Fantasia*s sobre motivos do *Guarani* e da *Fosca* (*op. 2* e *op. 3*, para dois pianos e piano solo, respectivamente), em homenagem a Carlos Gomes, então amigo da família, além de várias outras peças com

títulos em francês: *Impromptu-Caprice*; *Romance sans Paroles*, *À la Hongroise* e *Pensée Fugitive* (da série *Trois Improvisations*); *Valse-Caprice*; *Tarantelle* (para piano a quatro mãos) e outras. Entre suas últimas composições, figura a coleção de oito pequenas peças, para piano, intitulada *Schumannianas op. 16*, datada de 1891. Acentua-se em todos esses trabalhos a reprodução de fórmulas européias, em oposição ao uso de material musical de inspiração vernácula. A esse respeito, Bruno Kiefer se expressa da seguinte maneira:

A música de Alexandre Levy não é, a despeito de suas intenções nacionalistas, homogeneamente brasileira. E neste aspecto ele reflete bem as dificuldades inerentes ao processo de nacionalização. A obra do compositor paulista ainda é predominantemente européia, sobretudo germânica. Não seria difícil apontar climas schumannianos, mendelssohnianos e outros. Bastaria, aliás, observar certos títulos para se certificar disso. Apenas alguns exemplos: *Schumannianas* [sic], para piano (compostas no fim de sua vida); *Trois morceaux*, para piano (compostos em Paris); *Hymne au 14 Juillet*, para orquestra (composto em 1889) (KIEFER, 1997, p. 109).

Na verdade, não há grandes diferenças entre o Levy das *Variações sobre um Tema Brasileiro* e o das *Schumannianas*. O primeiro, entretanto, será apontado como nacionalista porque faz uso de um tema folclórico conhecido no Brasil, e o outro, internacionalista, por evidenciar de antemão sua inspiração no compositor europeu. Ambas as peças, no entanto, são semelhantes entre si no que diz respeito ao tratamento musical. Porém, nas *Schumannianas* não há necessariamente um engajamento em formas de expressão que reflitam diretamente a realidade do povo. Já nas *Variações*, a canção folclórica é o princípio básico de sua adesão à música nacionalista e também da aproximação com a cultura popular, postura sustentada pelos nacionalistas brasileiros (e de outras nações, de modo geral).

A questão do nacionalismo na linguagem musical configurava-se como uma orientação genérica mundial. Dessa forma, “ser nacionalista” colocava os compositores brasileiros atualizados no cenário internacional, segundo uma tendência de vanguarda.

É nesse contexto que o nacionalismo musical brasileiro cresce no sentido de independência cultural, em que a expressão nacional busca a afirmação de uma identidade. Ao mesmo tempo, esse nacionalismo vai se expressar segundo uma linguagem aceita como tal nos países desenvolvidos. A modernidade musical do País só poderia ser atingida mediante a adaptação da matéria-prima em expressão que pudesse adquirir reconhecimento no exterior.

Alexandre Levy teve morte inesperada e prematura, em São Paulo, a 17 de janeiro de 1892,

aos vinte e sete anos de idade. Sabe-se que dois dias antes lhe pediram que executasse um novo *Trio* que acabara de compor, mas recusara com as seguintes palavras “deixemos isso para outra ocasião; tempo não falta” (PORTO-ALEGRE, 1892, p. 59).

Alberto Nepomuceno teria mais tempo para fazer prosperar sua própria campanha em benefício de uma nacionalização na música, postura que sustentaria até o final de seus cinquenta e seis anos de existência, deixando traços indelévels na história da criação musical brasileira.

Fez-se ainda notar pelo seu empenho em divulgar a obra de compositores brasileiros. Por volta da segunda metade da década de 1890, interessa-se pela reconstrução de um passado musical do Brasil colonial, iniciando a restauração e revisão das obras do padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). Incentivou ainda talentos da música nacional, encorajando Catulo da Paixão Cearense a realizar um histórico concerto no Instituto Nacional de Música, em 1908 – o primeiro recital de violão numa sala nobre. Este ato provocou intensos protestos do corpo docente e de parte de uma sociedade reservada, com repercussões na imprensa, pois consideravam o instrumento grosseiro, impróprio para a educação musical da época (CORRÊA, 1985, p. 10-11).

Interessou-se também pelo *Tratado de Harmonia* de Schoenberg (CORRÊA, 1985, p. 11). Ao traduzir o trabalho do compositor alemão, em 1916, e tentar implantá-lo no Instituto Nacional de Música – em vão, pois encontra forte resistência do professorado do estabelecimento –, estimula as novas gerações de estudantes às modernas aplicações musicais do mundo ocidental.

Em 1902, aos trinta e oito anos de idade, assume a direção do Instituto Nacional de Música, após a morte do então diretor Leopoldo Miguez (CORRÊA, 1985, p. 10). Durou no cargo, contudo, menos de um ano, demitindo-se por não admitir certas interferências governamentais destinadas a satisfazer os benefícios das autoridades, como a colocação de empregados e professores nem sempre aptos, protegidos por interesses políticos (PEREIRA, 1995, p. 177-187). Em 1906, após o pedido de exoneração de Henrique Oswald, reassume a direção da instituição, função que ocupará por um decênio (CORRÊA, 1985, p. 10).

Conforme Pereira (1995, p. 227-234), nesse período, empreende a reforma do *Hino Nacional Brasileiro*, regularizando a instrumentação, transpondo a tonalidade de Si b M para Fá M e simplificando a linha melódica para que esta pudesse ser mais facilmente entoada. Quanto à poesia, Nepomuceno teria pronunciado o exemplo ideológico:



...deve ser, não somente inspirada no **alto sentimento de amor da Pátria**, mas também conter idéias elevadas sobre sua **influência e ação moral no exterior**, e emitir conceitos sobre as aspirações do Povo e da Nação, glorificando ao mesmo tempo o Trabalho dignificador, a Terra nas diversas manifestações de sua beleza natural e o Povo no seu civismo (NEPOMUCENO apud PEREIRA, 1995, p. 235).

Assim, substitui os antigos versos alusivos ao regime monárquico pela nova letra de Joaquim Osório Duque-Estrada, sendo esta oficializada pelo Governo Federal somente em 1922, em decorrência dos festejos do Centenário da Independência (PEREIRA, 1995, p. 243).

O propósito de Nepomuceno com essas transformações era promover o acesso amplo e fácil do *Hino Nacional* para toda gente nas escolas, nos quartéis, nos festejos nacionais, nos encontros diplomáticos e nos momentos cívicos, incentivando, assim, o povo brasileiro à consciência de sua própria identidade, através do canto comum de um hino que lhe falasse sobre sua Pátria.<sup>6</sup> Além disso, pretendia que o país se tornasse aceito como pertencente ao “mundo civilizado”, por meio de “sua influência e ação moral no exterior”. Pereira acrescenta:

A preocupação de Nepomuceno com relação à necessidade de o *Hino Nacional* possuir uma letra adequada e conhecida, para ser cantada por todos, vinha somar-se aos seus esforços no sentido de construir um **patrimônio vocal nacional** através do canto em português. Era, mais uma vez, a **afirmação da identidade nacional** que estava em jogo. Desta feita, porém, não se tratava somente de compor canções em português para serem executadas pelos artistas, mas de dotar o **povo brasileiro** de uma **canção patriótica** e difundir sua execução por todo o país (PEREIRA, 1995, p. 233-234).<sup>7</sup>

O nacionalismo de Levy e Nepomuceno transita entre as escolas européias e os modelos nacionais. Para eles, fazia-se necessária a criação de uma música de concerto que se mostrasse brasileira. Para atingir essa realização, uniam seus conhecimentos obtidos em academias a elementos retirados de expressões musicais nacionais que refletissem a cultura do povo. Ao mesmo tempo em que se ligavam aos assuntos estéticos de outras nações, preocupavam-se, incessantemente, com a afirmação de uma arte que caracterizasse a arte brasileira. No dizer de Squeff (1983, p. 39), “não é por ignorar as escolas que surgem os nacionalistas, mas por conhecerem o outro lado da moeda que

---

6 Vale aqui discutir a legitimidade dessa proposta de Nepomuceno. Sua intenção de uniformizar a multiplicidade social do país através de uma obra que pudesse ser cantada por todos, ou seja, por qualquer pessoa, de certa forma não foi tão bem alcançada. Afinal, a linguagem poética e mesmo a construção melódica do *Hino* continuam complexas.

7 Grifos nossos.

quase todos chegam ao nacional". E Levy e Nepomuceno, talvez mais impetuosamente que seus contemporâneos brasileiros, desse modo procederam.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1965 (escrito em 1939).

BARBOSA, Rodrigues. *Jornal do comércio*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1890.

BITTENCOURT, Gastão de. Conferência realizada na residência da Sra. Dona Emma Romero Reys, a 1 de março de 1936. In: *Temas de música brasileira*. Rio de Janeiro: A Noite, s. d.

CORRÊA, Sérgio Alvim. *Alberto Nepomuceno: catálogo geral*. Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional – Projeto Memória Musical Brasileira, 1985.

CORRÊA DE AZEVEDO, Luiz Heitor. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

CROWL, Harry L. Alexandre Levy e César Guerra-Peixe: dois momentos da criação musical erudita brasileira. In: *Alexandre Levy & Guerra-Peixe*. Campos dos Goytacazes: Centro Cultura Musical de Campos/RJ, 1996. Compact disc.

FRANÇA, Eurico Nogueira. *Música do Brasil*. Rio de Janeiro: MEC / Instituto Nacional do Livro, 1957.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. *Carlos Gomes, um brasileiro*. Rio de Janeiro, 1996 (mimeo).

GUANABARINO, Oscar. Artes e artistas: Alberto Nepomuceno. In: *O paiz*, Rio de Janeiro, 5 ago. 1895a.

\_\_\_\_\_. Teatros e música – concerto Alberto Nepomuceno. In: *Jornal do comércio*, Rio de Janeiro, 5 ago. 1895b.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. 4. ed. Porto Alegre: Movimento, 1997.

LAMAS, Dulce Martins. Nepomuceno: sua posição nacionalista na música brasileira. In: *Revista brasileira de folclore*, ano IV, n. 8/10, jan./dez. Rio de Janeiro, 1964.

PEREIRA, Avelino. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a república musical do Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

PORTO-ALEGRE, Ignacio. Alexandre Levy. In: *Gazeta musical*, ano II, n. 4. Rio de Janeiro, 17 fev. 1892.

RESENDE, Carlos Pentead de. Alexandre Levy na Europa em 1887. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 19 jan. 1946.

SEKEFF, Maria de Lourdes. A Alma Musical Brasileira. In: *Brasiliana* (revista da Academia Brasileira de Música), n. 16. Rio de Janeiro, jan. 2004.

SQUEFF, Ênio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira - música*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

VERZONI, Marcelo. *Quatro peças líricas op. 13, para piano solo, de Alberto Nepomuceno: Anelo, Valsa, Diálogo e Galhofeira*. Rio de Janeiro, 1998 (artigo inédito).

VOLPE, Maria Alice. Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa. In: *Revista brasileira de música*, n. 21. Rio de Janeiro: EM/UFRJ, 1994-95.